**+МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

**БЕЛЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**Кафедра истории России**

Солодунова Александра Константиновна

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ “МИР ИСКУССТВА” В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ**

Дипломная работа

Специальность: «История (отечественная и всеобщая)»

Научный руководитель:

кандидат исторических наук,

Темушев С.Н. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2021 г.

Допущена к защите

«\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2021 г.

Заведующий кафедрой истории России,

кандидат исторических наук,

профессор О.А.Яновский

Минск, 2021

**СОДЕРЖАНИЕ**

РЕФЕРАТ ..................................................................................................................

РЭФЕРАТ ..................................................................................................................

THE ABSTRACT .......................................................................................................

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc73905168)

[ГЛАВА 1 ИСТОРИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ 6](#_Toc73905169)

[1.1 Источники, используемые при изучении деятельности журнала «Мир искусства» 6](#_Toc73905170)

[1.2 Историография изучения журнала «Мир искусства» 9](#_Toc73905171)

[ГЛАВА 2 МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВА» 16](#_Toc73905172)

[2.1 Создание журнала «Мир искусства» и его мировоззренческие основы 16](#_Toc73905173)

[2.2 Идейные вдохновители и авторский состав журнала 23](#_Toc73905174)

[2.3 Роль и значение журнала в культурной жизни России 34](#_Toc73905175)

[ГЛАВА 3 ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВА» 46](#_Toc73905176)

[3.1 А.Н. Бенуа как идейный вдохновитель журнала «Мир искусства» 46](#_Toc73905177)

[3.2 Художественный мир Л. Бакста и «Мир искусства» 55](#_Toc73905178)

[3.3 К.А.Сомов и «Мир искусства» 59](#_Toc73905179)

[3.4 С.П. Дягилев как редактор, критик и публицист журнала «Мир искусства» 66](#_Toc73905180)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 73](#_Toc73905181)

[СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 75](#_Toc73905182)

[Приложение А 80](#_Toc73905183)

[Приложение Б 81](#_Toc73905184)

[Приложение В 82](#_Toc73905185)

[Приложение Г 83](#_Toc73905186)

**РЕФЕРАТ**

Солодуновой Александры Константиновны

**Тема**:Художественное объединение “Мир искусства” в культурной жизни России.

**Ключевые слова:** редакция, [мирискусники](https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk03qkhZko-26Gu_tLhEyau0lIVhHZA:1622011025269&q=%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwiT-u333ebwAhXmxIsKHTteDP8QBSgAegQIARA1), декадентство, «Русские сезоны», Серебряный век, модерн.

**Объект исследования:** представлен объединением художников «Мир искусства» и журналом «Мир искусства».

**Предмет исследования:** заключается в определении места и роли журнала «Мир искусства» в системе русской культуры кон.XIX – нач. XX в.

**Цель работы:** исследование журнала «Мир искусства» как представителя средства массовой информации, оставившего след в истории российской культуры.

**Методы исследования:** При написании данной работы использовались методы системного анализа и комплексного подхода. Методологической базой являются принципы объективности, историзма и системности.

**Выводы исследования и их научная новизна.** Работа является специальным исследованием роли журнала «Мир искусства» в системе русской культуры кон.XIX – нач. XX в. Журнал «Мир искусства» был создан в 1898 году и просуществовал до 1904 года. В разное время в работе журнала принимало участие подавляющее большинство передовых русских художников конца XIX – начала XX века. Всех их объединил протест против официального искусства, насаждаемого Академией, и натурализма художников–передвижников. «Мир искусства» был первым журналом по вопросам искусства, характер и направление которого определяли сами художники. Творчество деятелей «Мира искусства» отличилось большой многогранностью и богатством проявлений.

**Область использования результатов.** Исследование расширяет знания о культуре России кон. XIX – нач. XX в. Материалы и выводы дипломной работы могут использоваться историками искусства и культуры в научно–исследовательской, музейной деятельности и педагогической практике.

**Структура и объем дипломной работы.** Дипломная работа состоит из реферата на трех языках, введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и четырех приложений. Количество страниц-82.

**THE ABSTRACT**

Solodunova Alexandra Konstantinovna

**Subject:** Art Association "World of art" in the cultural life of the Russia.

**Keywords:** editorial staff, [world of art](https://translate.google.com/translate?hl=ru&prev=_t&sl=ru&tl=en&u=https://www.google.com/search%3Fsxsrf%3DALeKk03qkhZko-26Gu_tLhEyau0lIVhHZA:1622011025269%26q%3D%25D0%25BC%25D0%25B8%25D1%2580%25D0%25B8%25D1%2581%25D0%25BA%25D1%2583%25D1%2581%25D0%25BD%25D0%25B8%25D0%25BA%25D0%25B8%26spell%3D1%26sa%3DX%26ved%3D2ahUKEwiT-u333ebwAhXmxIsKHTteDP8QBSgAegQIARA1) , decadence, "Russian Seasons», Silver Age, modern.

**Object of study:** represented by the association of artists "World of Art" and the magazine "World of Art".

**Subject of study**: is to determine the place and role of the magazine "World of Art" in the system of Russian culture. XIX - early. XX century.

**Purpose of the work:** research of the magazine "World of Art" as a representative of the mass media that left a mark on the history of Russian culture.

**Research methods:**When writing this work, the methods of systems analysis and an integrated approach were used. The methodological basis is the principles of objectivity, historicism and consistency.

**Conclusions of the research and their scientific novelty.**This work is a special study of the role of the magazine "World of Art" in the system of Russian culture late XIX - early. XX century. The World of Art magazine was founded in 1898 and existed until 1904. At various times, the overwhelming majority of leading Russian artists of the late 19th - early 20th centuries took part in the work of the magazine. All of them were united by a protest against the official art propagated by the Academy and the naturalism of the Itinerant artists. The World of Art was the first art magazine whose character and direction were determined by the artists themselves. The work of the World of Art workers was distinguished by great versatility and richness of manifestations. The contribution of the World of Art to the history of Russian culture of the Silver Age is invaluable. He united the artistic forces of Russia, which strove to fight for "pure and free art".

**The scope of the results.**The study expands knowledge about the culture of Russia con. XIX - early. XX century. The materials and conclusions of the thesis can be used by art and cultural historians in research, museum activities and teaching practice. **The structure and volume of the thesis.**Thesis consists of an abstract in three languages, introduction, three chapters, conclusion, bibliography and four appendices. The number of pages is 82.

**РЕФЕРАТ**

Саладуновай Аляксандры Канстанцінаўны

**Тэма**: Мастацкае аб'яднанне "Мір мастацтва" ў культурным жыцці Расіі.

**Ключавыя словы:** рэдакцыя , [міріскусники](https://translate.google.com/translate?hl=ru&prev=_t&sl=ru&tl=be&u=https://www.google.com/search%3Fsxsrf%3DALeKk03qkhZko-26Gu_tLhEyau0lIVhHZA:1622011025269%26q%3D%25D0%25BC%25D0%25B8%25D1%2580%25D0%25B8%25D1%2581%25D0%25BA%25D1%2583%25D1%2581%25D0%25BD%25D0%25B8%25D0%25BA%25D0%25B8%26spell%3D1%26sa%3DX%26ved%3D2ahUKEwiT-u333ebwAhXmxIsKHTteDP8QBSgAegQIARA1) , дэкадэнцтва , «Рускія сезоны» , Срэбнае стагоддзе, мадэрн .

**Аб'ект даследавання:** прадстаўлены аб'яднаннем мастакоў «Свет мастацтва» і часопісам «Свет мастацтва».

**Прадмет даследавання:** заключаецца ў вызначэнні месца і ролі часопіса «Свет мастацтва» ў сістэме рускай культуры кон. XIX - пач. XX ст.

**Мэта працы:** даследаванне часопіса «Свет мастацтва» як прадстаўніка сродкі масавай інфармацыі, які пакінуў след у гісторыі расійскай культуры.

**Метады даследвання:** Пры напісанні дадзенай працы выкарыстоўваліся метады сістэмнага аналізу і комплекснага падыходу. Метадалагічнай базай з'яўляюцца прынцыпы аб'ектыўнасці, гістарызму і сістэмнасці.

**Вынікі даследаваньня і іх навуковая навізна.** Праца з'яўляецца спецыяльным даследаваннем ролі часопіса «Свет мастацтва» ў сістэме рускай культуры кон.XIX - пач. XX ст. Часопіс «Свет мастацтва» быў створаны ў 1898 годзе і праіснаваў да 1904 года. У розны час у рабоце часопіса прымала ўдзел пераважная большасць перадавых рускіх мастакоў канца XIX - пачатку XX стагоддзя. Усіх іх аб'яднаў пратэст супраць афіцыйнага мастацтва, садзяць Акадэміяй, і натуралізму мастакоў-перасоўнікаў. «Свет мастацтва» быў першым часопісам па пытаннях мастацтва, характар і кірунак якога вызначалі самі мастакі. Творчасць дзеячаў «Свету мастацтва» вызначылася вялікі шматграннасцю і багаццем праяў.

**Вобласць выкарыстання вынікаў**. Даследаванне пашырае веды аб культуры Расіі кон. XIX - пач. XX ст. Матэрыялы і высновы дыпломнай працы могуць выкарыстоўвацца гісторыкамі мастацтва і культуры ў навукова-даследчай, музейнай дзейнасці і педагагічнай практыцы.

**Структура і аб'ём дыпломнай працы.** Дыпломная праца складаецца з рэферата на трох мовах, ўвядзення, трох кіраўнікоў, заключэння, спісу выкар

**ВВЕДЕНИЕ**

На пороге ХХ в. русское искусство переживало фазу обновления творческих задач и перестройки форм и условий художественной жизни. Начинается новый виток в истории русской изобразительной культуры. Новое поколение художников подвергло пересмотру устоявшиеся традиции живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства. Поколебались авторитеты, казавшиеся незыблемыми.

Щедрое на таланты XIX столетие стало трамплином для триумфа русского стиля в искусстве. Объединение «Мир искусства» возникло не на пустом месте. В России, как и в Западной Европе в тот исторический период в художественных и образовательных кругах в тот исторический момент, когда и в Западной Европе, и в России, особенно в образованных и художественных кругах, все более усиливалась критика к традиционному мировоззрению.

На рубеже ХIХ–ХХ столетий объединение «Мир искусства» возглавило широкое культурно–эстетическое движение, которое повлияло на все творческое сообщество того времени. Заново переоценив все устоявшиеся ценности русского изобразительного искусства, пересмотрев его творческую проблематику, это сообщество обновило его традиции и определило во многом новые пути русской художественной жизни.

Эстетика большинства представителей «Мира искусства» являет собой русский вариант модерна. «Мирискусники» отстаивали свободу индивидуального творчества. Главным источником вдохновения признавалась красота. Современный мир, по их мнению, лишен красоты и поэтому недостоин внимания [17, c.10].

Творческие идеи «Мира искусства», сложившиеся вначале в сфере станковой живописи и графики, проникли в декоративно–прикладное искусство, архитектуру и скульптуру. «Мирискусники» содействовали развитию русского искусства и художественной критики. С их творчеством связан высокий расцвет русского театрально–декорационного искусства.

В истории театрально–декорационной живописи XX столетия мастера «Мира искусства» сыграли выдающуюся роль, значение которой не ограничено пределами национальной изобразительной культуры.

Актуальность работы обусловлена тем, что журнал «Мир искусства» внес большой вклад в последующее развитие русской культуры. В настоящее время творческое наследие вызывает неподдельный интерес у современников. Организовываются аукционы, выставки, проводятся фестивали искусств (Международный фестиваль искусств «Дягилев. P.S.», юбилейные выставки в честь «Русского балета Дягилева», выставка к 100-летию «Мира искусства»), Бенуа А. и Л. Бакста («Александр Бенуа. К 150-летию со дня рождения», «Лев Бакст. К 150-летию со дня рождения».

**Цель дипломной работы** – провести анализ деятельности журнала «Мир искусства» в культурном контексте конца XIX начала XX вв.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. охарактеризовать состояние русской культуры на рубеже XIX–XX веков;
2. рассмотреть концепцию журнала «Мир искусства» и принципы его издания;
3. выделить основные направления и этапы деятельности журнала «Мир искусства»;
4. определить роль художников А. Бенуа, С.П. Дягилева, К. Сомова, Л. Бакста в деятельности журнала «Мир искусства»;

5. проанализировать роль и влияние журнала «Мир искусства» на культуру России.

**Объект работы** представлен объединением художников «Мир искусства» и журналом «Мир искусства».

**Предмет работы** является публицистическая, выставочная деятельность журнала «Мир искусства», деятельность А. Бенуа, С.П. Дягилева, К. Сомова, Л. Бакста в рамках журнала «Мир искусства».

**Практическая значимость** работы состоит в возможности использования её материалов и выводов историками искусства и культуры в научно–исследовательской, музейной деятельности и педагогической практике.

При написании данной работы использовались **методы** системного анализа и комплексного подхода (сравнительно-исторический, художественно-стилистический, типологический методы, биографический).

**ГЛАВА 1  
ИСТОРИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ**

**1.1 Источники, используемые при изучении деятельности журнала «Мир искусства»**

В исследовании использованы сведения, содержащиеся в монографиях, руководствах, учебниках, диссертациях и статьях, посвященных истории деятельности журнала «Мир искусства», творчеству и деятельности его основоположников, редакторского состава, а также тех, кто оказывали влияние на становление периодического издания «Мир искусства».

Представляется целесообразным в рамках этого блока выделить следующие группы источников.

В первую группу источников входят опубликованные мемуарные документы. Это своеобразная энциклопедия искусства и культуры, отражающая важные процессы с точки зрения понимания ключевых моментов истории. С точки зрения социальной культуры мемуары следует рассматривать как культурный феномен, отражающий социальную активность людей в прошлом, и желающие зафиксировать события, произошедшие в их время, с точки зрения участников событий. С исторической точки зрения мемуары как особый тип исторического источника отражают прошлое автора и его историческое самосознание, основанное на его социальных взглядах и политическом статусе. Мемуары - результат желания автора показать свою общественную роль и статус в исторических событиях.

К широкому доступу для исследователей мемуары участников журнала «Мир искусства» появились относительно недавно.

Центральное место здесь занимают воспоминания А. Бенуа. Художник начал над ними работать в 1934–1935 годах, а первое издание было осуществлено в 1955 году в одном из русских издательств в Нью-Йорке. В России они впервые были опубликованы только в 1980 году под названием «Мои воспоминания» и многократно переиздавались. Анализ мемуаров А.Н. Бенуа позволяет увидеть и воссоздать «дух времени», интересный своими фактическими материалами. Он описывает среду петербургской художественной интеллигенции второй половины XIX века. Позже центром истории стала деятельность А.Бенуа в объединении «Мир искусства», его знакомство с выдающимися деятелями культуры начала ХХ века.

Учитываются также воспоминания Сомова. Он вел дневник с 1894 по 1939 год. Анализируя его мемуары, очевидно, что он публично и открыто комментировал свое отношение к творчеству современников, часто встречаются критические комментарии к текущему художественному процессу, публикациям журнала «Мир искусства».

Во вторую группу вошли воспоминания, дневники, письма и наследие мирискусников и людей, близких к объединению. С их помощью можно более полно раскрыть деятельность самого объединения, роли А. Бенуа, К.А. Сомова, С.П. Дягилева и Л.Бакста. Мнения и впечатления коллег о деятельности журнала «Мир искусства», повседневные проблемы издания, все нашло место в дневниках.

Здесь были рассмотрены воспоминания княгини М.К. Тенишевой [67], для которой А.Н. Бенуа в первые годы своей творческой деятельности создавал художественные коллекции, режиссера К.С. Станиславского [64], хореографа М.М. Фокина.[8] Благодаря таким источникам картина профессиональной идентичности Александра Бенуа становится более полной.

Образ Дягилева рассмотрен на основе мемуаров его соотечественников (воспоминания участников труппы «Русских сезонов» Т.П.Карсавиной, С.Л.Григорьева, С.М.Лифаря) [40]. Деятельность Дягилева в журнале воспринималась соотечественниками как человека и творца по-разному. Однако в многочисленных размышлениях о его личности есть и нечто общее: в них «отражаются эпохальные споры о проблеме соотношения в культуре разных «начал» [21].

Значительный интерес в качестве источника представляет переписка между коллегами-мирискусниками (переписка А. Н. Бенуа и С. П. Дягилева 1893-1928, переписка А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского 1903-1957, Л.С. Бакста с А.Н. Бенуа 1891–1897 годов) [4], [55], а также переписка основателей журнала с другими художниками. И.Е. Репина, М.В. Нестерова, В.М. Васнецова, писательницы 3.Гиппиус. По переписке между создателями журнала и другими деятелями искусства того времени видны их споры, дискуссии, сомнения, а вместе с тем и совместное переживание как событий личного характера, так и крупных исторических событий. Они в своих письмах по разному оценивают деятельность журнала: от совершенного неприятия до положительной оценки его деятельности. Это позволяет выделить основные идеи и направления деятельности в художественной среде и у интеллигенции конца XIX - XX вв. в целом (вопросы содержания выпусков журнала, используемой графике).

Третья группа источников представляет собой художественно-публицистического характера, и присоединяются к ним труды по истории искусства. Центральное место занимают художественные письма А. Н. Бенуа [5]. Они используются авторами в некоторых научно-популярных газетных публикациях. Эти художественные письма отражают большую часть представлений А.Н. Бенуа о различных сторонах и особенностях русской культуры, носят дискуссионный характер, но также предназначены для просвещения общественности. Особый стиль письма побуждает читателя размышлять с автором. Недавно вышел в свет первый том сборника художественных писем, опубликованного А. Н. Бенуа в газете «Речь» с 1908 по 1917 год. Первый том содержит письма с 1908 по 1910 год. [5]К художественным письмам примыкают статьи, публиковавшиеся Александром Бенуа в журнале «Мир искусства». Многие из этих статей носят программный характер, так как журнал был рупором одноименного объединения, а сам А.Н. Бенуа – его идеологом. К примеру, программный характер носили три его статьи, вышедшие в журнале в 1902 г., – «Живописный Петербург», «Архитектура Петербурга», «Красота Петербурга». В них автор целенаправленно пытался изменить характер отношения столичного общества к городу, пропагандируя бережное, внимательное отношение к его целостной красоте [6].

Художественно-критические статьи Сомова, опубликованные в различных периодических изданиях с 1850-х по 1909 год («Всемирная иллюстрация», «Иллюстрация», «С.-Петербургские ведомости», «Пчела» и т.д.), а так же его исследования по истории искусства, каталоги и путеводители художественных собраний. Данные работы Сомова стали основным источником изучения его наследия, именно они позволили составить целостное впечатление об эстетических взглядах, художественно-критическом и научном методах, а также их эволюции в связи с общим направлением развития художественной и научной мысли эпохи [54].

Другим источником для изучения журнала «Мир искусства» стали «Истории русской живописи в XIX веке: В 2 - х ч.» В А.Н.Бенуа [7], а также ряд монографий. В том числе С.Эрнста, посвященных К.А.Сомову [72], буклет А. Стрелкова «Мир искусства [66], А.А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма» [69], а также монография Н.И. Соколовой «Мир искусства» [63].

Четвертой группой источников является изобразительные материалы, в частности годовые комплекты журналов «Мир искусства» за 1898–1904 гг., картины русских художников, выставляемые на периодических выставках 1899-1918 гг. в Москве и Санкт-Петербурге в свете их оценки критиком; репродукции или фотографии несохранившихся произведений [30], [26], [24], [27], [43].

**1.2 Историография изучения журнала «Мир искусства»**

Рассматриваемого периода русской художественной культуры началось при жизни участников художественного объединения. А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, И.Э. Грабаря, Дягилев, Филососфов, общаясь между собой, внимательно изучали работы друг друга, тем самым, заложили основу для научного исследования своего творчества. Их наблюдения и высказывания об особенностях творческой манеры и художественных взглядах разных мастеров, входивших в объединение, являются ценнейшим источником для изучения деятельности самих мирискусников и эпохи в целом.

Еще в дореволюционный период в ряде изданий давалась характеристика деятельности основоположников журнала.

Историографический фундамент, характеризующий деятельность основоположников в контексте истории русского искусства стала работа А.Н. Бенуа «История русской живописи в XIX веке: В 2 - х ч.» [7]. В своей работе автор отмечал важную роль Дягилева в организации ряда художественных выставок и издании журнала «Мир искусства». А.Н.Бенуа ставил С.П.Дягилева в один ряд с известным русским меценатом С. И. Мамонтовым. Автор работы называл называя обоих главными деятелями, которым «молодое русское искусство преимущественно обязано своим процветанием» [7, с.124].

В «Истории русской живописи в XIX веке: В 2 - х ч.» В А.Н.Бенуа проявил себя и как критик Л.Бакста. Автор в первой книге говорит о «невыясненности» таланта своего коллеги, жалуется на его метания: от поверхностного подражания жанровой живописи передвижников до «желания тягаться с Менцелем и Микельанджело» [7, с. 195]. А.Н. Бенуа называл главной способностью Л. Бакста «изумительное декоративное дарование». При этом автор считал, что проявиться ему в полной мере мешает современное состояние культуры, отношение художественных учреждений и критики к прикладным видам искусства, а также то, что сам Л. Бакст недооценивает сой талант. Между тем «принадлежат… его виньетки, его декорации, его композиции костюмов и всевозможных предметов к самому замечательному, тонкому и драгоценному, что было сделано до сих пор в этом роде» [11]. Продолжая характеристику Л. Бакста в «Русской школе живописи» (1904), Бенуа говорит о его ранних театральных работах, оформлении античных трагедий и подчеркивает, что при «самых серьезных археологических изысканиях» Л. Бакст «не губит… непосредственности настроения, поэзии» [11]. Позже Бенуа строго оценил бакстовский «Древний ужас», увидев в нем «холод умной программы, но не трепет вдохновения» [17].

В 1921 году об А.Н. Бенуа вышла первая прижизненная монография, написанная художественным критиком Сергеем Эрнстом. В ней автор анализировал роль среды в становлении личности, перечислил хронологию событий, которые в первую очередь были связаны с художественной деятельностью Бенуа. Ранее, в 1918 году вышла монография-очерк о творчестве К.Сомова «К.А.Сомов». Эта работа ценна тем, что была создана по материалам бесед автора и художника. [73] В ней нашло отражение влияния западноевропейского искусства на творчество К.Сомова.

Имена деятелей журнала «Мир искусства», например, С.П. Дягилева, упоминались в дореволюционных справочных изданиях [42]. В «Русской энциклопедии» С.П. Дягилев фигурирует как «художественный и музыкальный деятель», который «под знаменем «Мира искусства» сплотил группу передовых русских художников». Впервые о его литературной деятельности сказано в «Новом энциклопедическом словаре». В статье С.М. Ростовцевой Дягилев С.П. характеризуется как «писатель и общественный деятель», который, «редактируя… журнал «Мир искусства», объединил в нем всех наиболее значительных писателей и художников нового направления» [42].

В 1923 году появился буклет А. Стрелкова «Мир искусства» [66].

Среди работ 1920-х годов выделяется «Культура и стиль» Иоффе, а также «Историю синтетического искусства» того же автора, которая была опубликована несколько позже – в начале 1930-х годов [24].

Даже название «синтетика» много говорит о художественной концепции этого времени. В этой работе Иоффе смотрит на искусство «границы» как на комплекс, где он не выделяет отдельные явления из контекста художественной культуры, а, наоборот, проводит параллели и зарисовывает связи.

Важным явлением в историографии стала также книга А.А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма». Данное издание стало первым и последним обобщающим произведением по русскому искусству конца XIX – начала XX века в русской художественной литературе довоенного периода [56]. В нем Федоров-Давыдов применял принципы типологического исследования, но в то же время следовал по пути стиля, его изменений, распространяя свой анализ на все виды пластического искусства и почти на все его направления [69].

Особый интерес представляют наблюдения автора о жанровом и ретроспективном характере непрофессионального портрета, который был тесно связан с изменениями в репертуаре изображаемых лиц.

Федоров–Давыдов один из первых российских искусствоведов заметил многие особенности жанра портрета в стиле модерн – он подчеркнул, что на рубеже XIX и XX веков портрет постепенно терял документальное ощущение образа человеческого лица, теряя тем самым свое прежнее предназначение и приобретая другие, совершенно новые качества.

Перечисленные выше данные свидетельствуют, что еще в дореволюционный период деятельность основоположников «Мира искусств» – С.П. Дягилева, А. Бенуа, Л. Бакста, как организаторов художественных выставок, критиков, редакторов и публицистов была высоко оценена в ряде известных в России справочных изданий.

В период с 1930 по 1950 г. в российском искусствоведении интерес к деятельности журнала не угас, но отсутствие публикационной активности объясняется скорее идеологическими установками советского времени.

Искусствовед и литературовед А.М. Эфрос в статье о Дягилеве С.П. в «Большой советской энциклопедии» (1931), представляя его «руководящей фигурой русской художественной жизни 1900 – 1910-х годов», пишет о «кризисе Дягилева», «разрыве Дягилева с публикой», его «связи с буржуазией» [10].

Первой книгой советского периода, целиком посвященной деятельности С.П. Дягилева и его сподвижников, стала монография Н.И. Соколовой «Мир искусства» (1934) [63], где основное внимание уделялось объединению художников. Несомненно, положительным фактором является то, что автор ввела в научный оборот большой массив архивного и печатного материала, но, в то же время, в этом исследовании представлен характерный для того времени взгляд на лидера «мирискусников» как на «апологета буржуазно–дворянского искусства». которая достаточно полно характеризует деятельность художников этого объединения, но содержит негативные оценки многих работ и явления в целом.

В 1960–1990-х годах вышел ряд работ, касающихся исторической части художественной жизни России. Этот период характеризуется как время накопления материала, а также формулирование основных понятий и представлений о деятельности «Мира искусств».

Настоящим прорывом в деле исследования жизни и творческого наследия С.П. Дягилева, в том числе, литературного, стало издание двухтомника «Сергей Дягилев и русское искусство» (1982) [61]. Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И.С. Зильберштейн и В.А. Самков проделали огромную работу. Они опубликовали не только открытые письма и интервью С.П. Дягилева, но и часть его многолетней переписки с выдающимися деятелями русской и мировой культуры, воспоминания о нем современников.

Именно этот труд стал точкой отсчета для дальнейших – объективных и более полных, чем прежде, – исследований о С. П. Дягилеве. Вместе с тем, о «Мире искусства», с 1970-х гг. стали выходить труды историков литературы, журналистики и искусства, в которых, исследуя их развитие на рубеже XIX–XX вв., ученые обращались и к анализу этого журнала (Богомолов Н.А., Гусарова А.П., Лапшина Н.П., Махонина С.Я., Эткинд М.Г. и др.).

Первой работой, посвященной детельности петербургского объединения в 1977 г. стала монография Лапшиной Н. «Мир искусства». Главное внимание в работе было направлено на определение роли и места «Мира искусства», начиная от создания кружка во главе с А.Бенуа и до первой русской революции. Автор не оставила без внимания и «Русские сезоны» в Париже 1909-1914 гг., когда роль мириискусников была в них значительна. [38].

Интерес представляет монография Пружана И.Н. «Лев Самойлович Бакст». Исследование посвящено творчеству выдающегося художника, одного из основателей «Мира искусства» и активного участника «Русских сезонов». Лев Бакст вошел в историю искусства, как великолепный театральный художник, он был в гуще русской, а затем европейской художественной жизни своего времени. Монография Пружан И.Н. является результатом многолетнего изучения театральных, графических и живописных работ Л. Бакста, а также архивных материалов. Автор внимательно прослеживала творческий путь мастера, представила анализ его лучших произведений, обосновывала тот факт, что художественная практика Л.Бакста была связана с западноевропецским искусством XVIII века [56].

В 1960-1980 гг. журнал «Мир искусства» называли декадентским. В историческом очерке о русском искусстве читаем: «Декадентская художественная критика, группировавшаяся вокруг журнала «Мир Искусства», призывала отказаться от достижений реалистического искусства, литературы, музыки, театра XIX в. Художественное творчество объявлено было лишь орудием безотчетной интуиции, но не разума. Идейное искусство представлялось устаревшим. «Мир искусства» требовал создания живописи и скульптуры, «свободных» от общественных оков, порывающих с толпой». Так, творчество К.А. Сомова (1869–1939), одного из наиболее типичных представителей «Мира Искусства», советские критики называли пронизанным страхом перед грядущим и запахом «осыпающихся роз и тления». [10]

В 1990-е годы наблюдается высокий интерес к мирискусникам, к периоду Серебрянного века. Один за другим выходят работы, посвященные этому периоду, мемуары, воспоминания современников.

Тогда были опубликованы книги одного из ближайших сподвижников С.П. Дягилева, С.М. Лифаря [40]. В 2012 г. вышла в свет хронологическая роспись содержания «Мира искусства» [42].

В 2013 г. в Екатеринбурге была защищена диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук А.Г. Асташкина «Типологические и жанровые особенности элитарных журналов об искусстве начала XX в. (на материале журналов «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно» и других)». В ней впервые подвергнут научному анализу журнал–манифест как тип издания, что способствовало полному воссозданию типологии русской периодики начала XX века. [1].

В 2009–2011 гг. Чернышова-Мельник Н.Д., на основе изученных материалов, подготовила и опубликовала в серии «Жизнь замечательных людей» книгу о С.П. Дягилеве «Дягилев: Опередивший время» [70]. Эта книга стала первым масштабным изданием, посвященным С.П.Дягилеву, его деятельности, в том числе и в журнале «Мир искусства».

Своеобразным катализатором повышения интереса к журналу во многом послужили такие события как 150–летие Льва Бакста, отмеченное российской и мировой художественной общественностью в 2014 г.. В 1998 г. исполнилось сто лет со времени образования художественного объединения «Мир искусства». В честь данного события вышло очень много работ, посвященных его деятельности.

Одной из таких работ стала монография С.В. Голынец Лев Самойлович Бакст. Её можно рассматривать как некую «собирающую», подводящую итоги в современном этапе «бакстоведения» работу. Проблематика художественного значения объединения «Мир искусства», Дягилевских, в целом наследия Серебряного века являлась для исследователя важнейшей в его научной и просветительской деятельности [18].

Рассматривая достаточно сложный путь профессионального взросления мастера и долгих поисков оригинального художественного метода, С. В. Голынец большое внимание уделяет анализу ранней графики художника, его тонально–штриховым иллюстрациям, акварельным работам, рисункам для «Мира искусства» [17].

Важным источником являются также воспоминания эмигрантов. К русской художественной эмиграции возник интерес в постсоветский период у историков. Среди исследователей, таких как Д.Я.Северюхин, Т.А.Пархоменко, М.И. Касорукова, Л.Г.Березовая поднимался ряд вопросов о причинах эмиграции, о роли русской эмиграции в развитии западноевропейской культуры. Авторы сходятся на том, что причиной эмиграции стали экономические и идеологические факторы [60] [9], [51].

В своей работе исследует русскую художественную жизнь за рубежом до революции 1917 г., отношения художников с советской властью, а также описывает художественную жизнь в основных центрах русской эмиграции в Европе, Азии и Америке. М.И. Косорукова в центр своего исследования ставит проблему национальной идеи в эмигрантской культуре. Автор утверждает, что национальное самосознание являлось тем стержнем, вокруг которого формировались основные идеи культуры русского зарубежья. Исследователь приходит к выводу, что культура русской эмиграции – составная часть национальной русской культуры [32].

Л.Г. Березовая, останавливаясь на таких моментах истории культуры русской, эмиграции как ее историческая и культурная миссия, издательские центры эмиграции, ее художественные и культурные приоритеты, автор указывает на то, что важнейшей задачей эмигрантов было сохранение русской культуры. А результатом их титанической работы стало, по мнению автора, обогащение западной культуры тенденциями русской культуры Серебряного века [9].

Определенный вклад в историографию вопроса деятельности журнала и его основателей внесли иностранные исследователи. В зарубежной литературе интерес к деятельности журнала вписывается в контекст интереса к культуре России. Важную роль в изучении сыграл знаток русского искусства Джон Э.Боулт. Автор в своей работе «Серебряный век: русское искусство начала двадцатого века и «Мир искусства» рассматривает историю культуры в контексте ее влияния на западноевропейское искусство [21].

Нидерландский ученый, специалист по российскому искусству [Шенг Схейен](https://azbooka.ru/author/skheyen-sh-lbvx), изучив огромное количество материалов (письма, воспоминания, газетные статьи, труды композиторов и хореографов), создал наиболее полную на сегодняшний момент биографию Сергея Дягилева [«Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда»](https://azbooka.ru/books/sergey-dyagilev-russkie-sezony-navsegda) [71].

Важную группу источников составляют материалы периодической печати. Ее анализ позволил подробно отследить перипетии развития тех или иных событий, проблем, окружавших основателей журнала «Мир искусства».

Наиболее полную характеристику журнал получил в статье литературоведа И.В. Корецкой «Мир искусства» [31], в которой акцент сделан на сотрудничестве редакции с писателями и поэтами–символистами, составившими ядро отдела беллетристики журнала.

Журнал «Наше наследие опубликовал статью В. Кулакова «Век «Миру искусства». В ней автор проанализировал понятия, связанные с мирискусниками, определил значение журнала в деятельности общества «Мир искусства» и пришел к выводу, что издание журнала стало очередной ступенью в развитии культуры XX века [35].

Также к столетию создания «Мира искусства» были опубликованы статьи в журнале «Пинакотека» Г.Ю. Стернина, А. Русакова, С. Голынца, которые анализировали разные стороны деятельности «Мира искусства». Они определяли роль в развитии отечественной культуры, взаимоотношения участников объединения. В своей статье А.Якимович «Бенуа и Дягилев. Аполлон и Дионис «Мира искусств» выясняет уровень влияния каждого из деятелей, основателей журнала, сравнивает их амбиции, личностные качества и приходит к выводу, что воздействие Бенуа на Дягилева С.П. похоже на отношение отца и сына, при этом роль отца он отводит Бенуа[64].

В 2000-х годах выходит ряд статей, продолжающих изучение отдельных сторон деятельности журнала «Мир искусства», оценивающие вклад основателей журнала в его деятельность.

Так, в своей статье Голубев П.С. «К.А. Сомов как фигура умолчания в отечественном искусствознании» рассказывается о причинах, вследствие которых Сомов превратился в фигуру умолчания в советской и постсоветской историографии и выставочной практике [16].

Рассматриваются также отдельные стороны в деятельности журнала «Мир искусства»: вопрос создания журнала (Н. А. Мозохина «Издательский проект художников объединения «Мир искусства» [45]), вопросы эмиграции и закрытия журнала (Кротеня, Е.В. А.Н.Бенуа о причинах своей эмиграции [34]), структура и графические особенности печатного издания (Лаврентьевна Е.А. Взаимовлияние русской и немецкой культур на рубеже XIX-XX в. На примере особенностей графического языка журналов «Мир искусства» и «Simplicissimus» [37]).

Таким образом, диапазон источников, позволяющих изучить деятельность журнала «Мир искусства» очень широк и разнообразен. Он представлен в первую очередь, мемуарами и воспоминаниями Л.Бакста, А.Н.Бенуа, К.А.Сомова, дневниками эмигрантов. Следующую группу источников представляют собой материалы периодической печати. Анализ материалов позволил подробно отследить развитие событий, проблем, волновавших общество на рубеже веков.

Анализ этого обширного круга источников позволяет составить достаточно полное представление о деятельности журнала «Мир искусства».

# 

# ГЛАВА 2 МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВА»

## 2.1 Создание журнала «Мир искусства» и его мировоззренческие основы

Конец XIX– начало XX веков, которые принято называть Серебряным веком. В этот период произошло много событий. Этот период был противоречивым, напряженным и судьбоносным.

В России наступил период ускоренного развития, страна превращается из аграрной державы в крупную капиталистическую. Получает развитие городская культура, растет количество учебных заведений и количество учащихся в них. Среди молодежи в моде так называемые кружки самообразования. Интеллигенция активно участвует в работе по ликвидации неграмотности, существуют различные общества грамотности, просветительные общества трудящихся, народные университеты. Научные открытия конца XIX – начала XX веков сломали устоявшиеся стереотипы. Важной особенностью развития культуры на рубеже веков является мощный подъем гуманитарных наук, особенно история. Знаменитыми стали имена Н. Рожков, С. Платонов, В. Ключевский.

Изменения в социально–политической сфере на фоне общего подъема происходят слишком медленно, что приводит к общему недовольству и расколу в обществе. Стремительный подъем художественного творчества и науки и ощущение надвигающегося переворота, привело к противоречивому развитию культуры в конце XIX–начале XX веков.

Поиск новых путей в русской культуре также связан с усвоением прогрессивных идей в западной культуре. Кризис в Европе стал предпосылкой возникновения новых направлений в искусстве. Ценности недавнего прошлого подверглись переоценке. В конце XIX века Европа достигла небывалого технического прогресса, и наука развивается огромными темпами.

Начало Серебряного века в истории четко не определено – это с 1881 года (убийство Александра II) по 1892 год, когда был опубликован сборник Д. С. Мережковского «Символы». Им было объявлено, что литературное движение против школы реализма вступает в культурную стадию.

Возникновение новых стилей в русском искусстве можно проследить еще с 80–х годов XIX века, но связано оно с влиянием французского импрессионизма. Его расцвет приходится на рубеж девятнадцатого и двадцатого веков.

Стиль модерн в русском искусстве, связанный с Серебряным веком, воспринимался как безвкусный и декадентский в течение десятилетий после его упадка. В русской культуре Серебряный век сумел воплотить не только идеи архитектуры и живописи модерна, но и символистский театр, когда композиторы и художники работают вместе с актерами и режиссерами, это также символистская литература, особенно поэзия, вошедшая в историю мировой литературы под названием «Поэзия Серебряного века».

В то же время многие теоретики искусства, мыслители, художники и писатели того времени почти единодушно пришли к выводу о необходимости значительного расширения сферы эстетического опыта за пределы границ, установленных классической эстетикой. Таким образом, тот единый стиль искусства, который зародился в России и стал синонимом понятия Серебряный век, был на самом деле универсален, поскольку он, хотя и на короткий срок, но охватывал все сферы творчества, а также непосредственно жизнь людей эпохи.

Прежде чем вступить на широкую общественную арену, «Мир искусств» пережил довольно длительный период, который имел не малое значение для его дальнейшего развитие. Изначально его главные деятели в дружеском кругу вырабатывали свои взгляды на искусство, обменивались сведениями по различным отраслям, устанавливали своё художественное видение. Об этом зарождении «Мира искусств» и пойдёт речь.

Редакция «Всемирной иллюстрации» в 1895 г. опубликовала обзор культурной жизни России, отметив такой факт, как отсутствие журнала, посвященного искусству, утверждая, что это «очень и очень ощутительно для лиц, интересующихся и занимающихся художествами…» [70, с. 117].

В мировом сообществе во второй половине XIX в. были такие издания. Наиболее значимое место среди них занимали французские ежемесячные иллюстрированные журналы «Le Magasin pittoreque», «Le Musée Français–Anglais», еженедельный журнал «L’Illustration», альманах «Annales du Musée Guimet», а также британские ежемесячные художественные журналы «The Studio» и «The Savoy».

На тот момент в русском сообществе вопросы искусства рассматривали ежемесячные журналы «Пчела», «Художественный журнал», «Вестник изящных искусств» и «Художественные новости», издаваемые в Санкт–Петербурге, а также московский журнал «Артист».

Но указанные выше русские журналы по разным причинам прекратили свое существование к 1895. В конце же 1898 г., почти одновременно, в Санкт– Петербурге были изданы два новых художественных журнала – «Искусство и художественная промышленность» и «Мир искусства». Нужно отметить, что журнал «Искусство и художественная промышленность» не смог долго продержаться в печати. К 1902 г. он прекратил свое существование, не сумев удержать первенство в борьбе за читателей с журналом «Мир искусства».

Предпосылкой к изданию журнала следует считать организацию «Общества самообразования» учащихся петербургской гимназии Карла Мая, где обсуждались художественные иностранные журналы, читались лекции на разные темы («Русская живопись», «Характеристика великих мастеров живописи», «Тургенев и его время», «История оперы», «Александр I и его время», «Французская живопись XIX века», «Верования в загробную жизнь у разных народов»), читались лекции на разные темы, исполнялись музыкальные номера. Главой кружка был избран А.Н.Бенуа, а его постоянными членами стали С.П.Дягилев, Г.Е. Калин, Н.В. Скалон, В.Ф. Нувель, Д.В. Философов, Л.С. Розенберг (Л.Бакст), К.А.Сомов, Ю.А.Мамонтов, Н.П.Черемисов, Д.А.Пыпин. Позже к кружку присоединились Е.Е.Лансере, французский консул Шарль Бирле и А.П.Нурок. Именно они познакомили членов кружка с творчеством запрещенных тогдашней цензурой в России Шарля Мари Жоржа Гюисманса (роман «Наоборот», 1884) и Шарля Бодлера («Цветы зла», 1857), рома нами Пьера Шодерло де Лакло («Опасные связи», 1782) и маркиза Донасьена Альфонса Франсуа де Сада. Заседания «Общества самообразования» прекратились к 1893 году.

Вскоре С.П.Дягилев (приложение А) в своем письме к А.Бенуа писал: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе» [6,с.32].

Обсуждение перспектив этого проекта оживилось в связи с подготовкой и проведением выставки. В январе 1898 г. в музее Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица открылась Выставка русских и финляндских художников. В ее организации существенную помощь С.П. Дягилеву оказывал А. Бенуа. К этому времени, по его признанию, относится «начало реализации нашей старой мечты – создание журнала, который должен был служить распространением взглядов нашей группы на искусство» [11, с. 185].

Но для издания богато оформленного журнала, средств у С.П. Дягилева и его помощников не было. Материально поддерживать издание взялись меценаты – княгиня Мария Клавдиевна Тенишева, стремившаяся поддерживать образ благородной меценатки, и Савва Мамонтов промышленник по роду занятий, но, художник в душе. Он выразил готовность взять половину расходов на себя.

Мария Клавдиевна Тенишева в 1894 г. основала ежегодную стипендию для лучших учащихся Рисовальной Школы при Императорском Обществе Поощрения Художеств. Благодаря ее стараниям имение Талашкино близ Смоленска превратилось в центр художественной жизни. Мария Клавдиевна открыла ремесленное училище и шесть школ недалеко от Брянска, в Бежице, сельскохозяйственное училище во Фленове рядом с Талашкином, художественную школу в Смоленске. Княгини было присвоено звание «Почетной гражданки» Смоленска.

В течение ряда лет княгиня покупала рисунки и акварели современных ей русских художников. К началу 1895 г. у нее собралась довольно обширная коллекция, которую она решила привести в порядок, снабдив ее описью.

«Составление таковой и было поручено мне», – вспоминал А. Бенуа [6,с.9]. В целом над этой описью он работал около трех лет, включив в нее почти все имевшиеся акварели и рисунки. Кроме этого, искусствовед исполнял обязанности «хранителя собрания княгини М. К. Тенишевой».

Осенью 1897 г. Дягилев С.П. уже работает над осуществлением замысла: «Я весь в проектах – один грандиознее другого, – сообщает он А. Бенуа. –Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю…» [6,с.40].

В середине 1898 г. подготовка к изданию «Мира искусства» шла полным ходом. Редакция «располагалась в доме Тенишевых , в специальной квартире, где почти каждый вечер собирались художники, музыканты… отношения носили художественный и сплоченный характер». Один из ее участников, В. Нувель, сообщал в Париж А. Бенуа: «Все мои вечера я теперь провожу у Сережи [Дягилева]» [39,с.2].

«Журнал нас эксцитировал, эмустировал, и мы все принялись за него с жаром. Каждый день происходят горячие дебаты». Княгиня Тенишева впоследствии вспоминала, что вечера проводили, «обсуждая разные вопросы относительно журнала… Вместе с Дягилевым ко мне приблизились Серов, Головин, Коровин,… Нувель, родственник Дягилева Д.В. Философов, кроме того, бывали Левитан, Врубель,… Бакст, Цорн и многие другие,… желавшие попасть в журнал». Дом Тенишевых стал «центром надежд и мечтаний о будущих благах». Княгиня в письме А. Бенуа от 11 августа 1898 г. подчеркивает, что С. П. Дягилев «страшно занят журналом, да и действительно работы масса, нужно сделать это дело великолепно, иначе нас заклюют и мы пропали…» [38,с.74].

Названия для журнала предлагались разные – «Возрождение», как эпоха нового, «Вперед», «Красота», «Новое искусство», «Чистое художество». Но все же было решено оставить название «Мир искусства», как аллюзия на мифический мир Апполона.

23 марта 1898 г. в Главное управление по делам печати поступило прошение от княгини Марии Клавдиевны Тенишевой и коммерции советника Саввы Ивановича Мамонтова о разрешении выпускать иллюстрированное издание под названием «Мир искусства». Данное прошение было одобрено 13 мая 1898 г. Выдачей свидетельство о праве издавать журнал.

25 сентября 1898 г., когда первый (сдвоенный) номер «Мира искусства» был подготовлен к печати, редактор обратился с прошением в Санкт–Петербургский цензурный комитет с просьбой разрешить печатать его в типографии Эдуарда Гоппе [52,с.16].

Создатели нового журнала планировали выпускать его в свет дважды в месяц. Однако осуществить это не удалось, и два года «Мир искусства» выходил преимущественно сдвоенными номерами. Первый из них (№ 1–2) увидел свет в середине ноября 1898 г., хотя на обложке указан 1899 г. (Приложение Б).

Издатели и редактор, публикуя в нем рекламу о подписке, уточнили программу нового издания. Обращаясь к читателям, они сообщили, что иллюстрированный художественный журнал «Мир искусства» будет состоять из трех отделов: 1) художественного, 2) художественно–промышленного и 3) художественной хроники.

Первый отдел посвящается произведениям как русских, так и иностранных мастеров всех эпох истории искусств, насколько означенные произведения имеют интерес и значение для современного художественного сознания.

Во втором отделе особенное значение придается вопросам самостоятельной русской художественной промышленности, причем обращено особенное внимание на великие образцы старого русского искусства.

Художественная хроника была призвана следить за всеми событиями художественной жизни России и Запада, давать обзоры выставок, отчеты о музыкальных собраниях, разбор новых художественных изданий. Участие в журнале, говорилось в объявлении, примут русские (более двадцати) художники и финляндские мастера Эдельфельт, Гален, Бломстед и др.

К началу ХХ в. представители «нового искусства» отошли от первоначальной позиции бунтарей–декадентов и ощутили необходимость в конструктивном диалоге с публикой.

Такой диалог предполагал детальную разработку собственных программ и их реализацию в художественных произведениях, и был возможен лишь на страницах журналов.

Русская журналистика на тот момент не имела форм, которые бы соответствовали требованиям модернистов. Перед представителями новой культуры остро встал вопрос о создании собственного печатного органа, нового не только по содержанию, но и по своим типологическим характеристикам.

В более мобильной западной журналистике можно было найти достаточно примеров узконаправленных изданий, посвященных определенному кругу проблем и решению конкретных задач.

Опираясь на западный опыт, русский модернизм создал свой особый тип журнала–манифеста, адаптированный для разработки и реализации принципов художественно–эстетических течений.

Художественная культура в журнале–манифесте приобрела само ценность, освобождаясь от иллюстративных задач, которые ставил перед ней традиционный «толстый» журнал [38, с. 81].

Журнал «Мир искусства» привлек внимание различных художественных сил, недовольных современным им положением дел в сфере художественной культуры.

Ощущение близкого конца очередной эпохи, стремление к обновлению русской художественной культуры стало объединяющим началом, позволяющим представителям различных, порой взаимоисключающих направлений сосуществовать в одном издании.

Рожденный как журнал–манифест, «Мир искусства» под влиянием художников одноименного объединения развивался в соответствии с логикой данного типа издания. Сформировавшейся к тому времени аудитории были предложены программы главных участников издания.

В рамках практической реализации теории, озвученной в манифесте, были пересмотрены различные социокультурные явления, влиятельные персоны, продемонстрированы произведения искусства. С учетом поставленных перед изданием целей были сформированы новые принцип художественной критики и тип художественного критика, оптимизирована система жанров журналистики.

Через печатную полемику с идеологическими противниками постулаты объединения конкретизировались и утверждались в сознании, как непосредственных читателей издания, так и широких масс, воспринимавших информацию журнала опосредованно. Все это позволяет нам говорить о «Мире искусства» как о микромодели будущей модернистской журналистики [37, c.78].

Не только для журналистики, но для всей русской культуры вообще «Мир искусства» является чрезвычайно важной вехой. Сумев привлечь художников и литераторов различной ориентации, «Мир Искусства» произвел значительную перегруппировку творческих сил, стал одним из влиятельнейших культурных центров своего времени.

Его программа, которая, в сущности, была прямой реакцией на антиэстетизм народнического сознания, не только выразила кружковые интересы молодых петербуржцев, но, в определенной своей части, оказалась созвучной общим художественным настроениям конца 1890–х гг.

В.Е. Маковский, известный передвижник, в беседе с журналистом заявил: «Мы свое дело сделали… Нам ставят постоянно в пример «Союз русских художников» и «Мир искусства», где якобы сосредоточились теперь все лучшее силы русской живописи.

Но кто они, эти лучшие силы, как не наши же дети? … Почему они ушли от нас? Да потому, что им стало тесно, и они решили основать свое новое общество» [37,c.89].

В творчестве мирискусников эта преемственность лучших традиций передвижничества проявилась во время революции 1905 года. Большинство художников «Мира искусства» включились в борьбу против царизма, приняв активное участие в выпуске изданий политической сатиры.

К.С. Петров–Водкин писал в 1923 году в воспоминаниях о «Мире искусства»: «В чем обаяние Дягилева, Бенуа, Сомова, Бакста, Добужинского? На рубежах исторических переломов возникают такие созвездия человеческих групп. Они знают многое и несут с собой эти ценности прошлого.

Они умеют извлекать из пыли истории вещи и, оживляя их, придают им современное звучание... «Мир искусства» сыграл свою историческую роль блестяще». И в другом месте тех же воспоминаний: «Когда вспомнишь, как двадцать лет тому назад, среди миазмов декадентства, среди исторической безвкусицы, черноты и слякоти живописи, оснастил свой корабль Сергей Дягилев с товарищами, как окрылились тогда вместе с ними и мы, юноши, задыхающиеся в окружающем нас мракобесии, – вспомнишь все это, скажешь: да, молодцы, ребята, вы на ваших плечах донесли нас до современности» [65, c.53].

Н. К. Рерих заявлял, что именно «Мир искусства» «поднял знамя для новых завоеваний искусства».

Вспоминая на склоне жизни далекие 1900–е годы, А. П. Остроумова–Лебедева писала: «Мирискусники выбирали и приглашали в свое общество молодых художников, когда замечали в них, кроме таланта, искреннее и серьезное отношение к искусству и к своей работе Мирискусники настойчиво выдвигали принцип «ремесла в искусстве», то есть они хотели, чтобы художники делали картины с полным, детальным знанием материалов, которыми работали, и доводили технику до совершенства.

Кроме того, они все толковали о необходимости повышения культуры и вкуса среди художников и никогда не отрицали в картинах тематики и, следовательно, не лишали изобразительное искусство ему присущих свойств агитации и пропаганды» [41, c.62].

В период кризиса передвижничества остро встал вопрос о «путях и судьбах» русского искусства, возникла «практическая необходимость» (Бенуа) в создании широкого объединения, способного изменить систему приоритетов, активизировать и обобщить новые искания в сфере изобразительного творчества.

Основатели «Мира Искусства» выдвинули на первый план проблему художественной культуры и задачу освоения мирового наследия, потребовали внимания к собственным эстетическим ценностям, к форме и мастерству.

Стремясь повлиять на общественные вкусы, расширить художественный кругозор современников, они пропагандировали в России западную классику и модерн, возрождали интерес к истории отечественной живописи, к архитектуре, к прикладным искусствам [42, с. 68].

К числу главных заслуг журнала «Мир искусства» относится также восстановление традиций и популярности забытого дела «украшения книги», развитие художественной критики и искусствоведческой науки.

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 именования (ар нуво, сецессион, югендштиль), а в России получило название стиля «модерн» [59, c.35].

**2.2 Идейные вдохновители и авторский состав журнала**

Костяк редакционного коллектива был определен летом–осенью 1998 г.. Возникли обсуждения, сначала в виде переписки. Под председательством Сергея Дягилева стала формироваться редакция. Он и взял на себя руководство. Дмитрий Философов стал заведовать литературным отделом, а Вальтер Нувель – музыкальным. Художественный отдел возглавил Лев Бакст, он же стал и ближайшим помощником Дягилева. [46, с.65].

В письме к А.Бенуа княгиня Тенишева уточняет, что он «считается правой рукой Сережи, поэтому они неотлучно вместе…». В те дни и позже, когда редакция располагалась уже в квартире С. Дягилева, в доме №45 по Литейному проспекту, Л. Бакст занимался оформлением издания с утра до вечера. [8,с.72]

Кроме Л. Бакста, важное место в подготовке издания к печати С. Дягилев отводил Д. Философову. Высокая степень доверия к нему со стороны редактора подтверждена не только воспоминаниями издательницы, но и документально, о чем говорится в письме С. Дягилева от 9 декабря 1898 г., отправленном им в Санкт–Петербургский Цензурный Комитет вскоре после выхода в свет №1–2 «Мира искусства»: «Редактор журнала «Мир искусства» С.П. Дягилев заявил Главному Управлению по делам печати, что, уезжая за границу, он оставляет ответственность по изданию журнала за собою, непосредственное же заведывание делами редакции передается им, Дягилевым, Коллежскому секретарю Дмитрию Владимировичу Философову» [31, с. 43].

Сам же Д. Философов, вспоминая спустя два десятилетия о подготовке к изданию журнала «Мир искусства» и в целом о художественной жизни в России в конце 1890–х гг., отмечал: «Это был период первичной интеграции всех художественных и литературных сил, выступивших совместно на борьбу с господствовавшим позитивизмом и связанным с ним натурализмом, против тенденциозного искусства, на защиту личного, индивидуального творчества, за культ форм, краски и слова как такового. «Мир искусства» очень ярко отражал этот процесс первичной интеграции…» [11, с.51].

Лев Бакст не злоупотреблял публикацией в журнале своих работ. В приложениях к журналу были помещены считанные его литографии: портрет Ф.А. Малявина (1899), «Женский портрет» (1900),» Голова старухи» (1901), заставка к стихам К. Бальмонта (1901) [11, с.53].

Редакция почти сразу же разделилась на левых и правых. Дмитрий Филосов, относил себя к правым, Валентин Нувель, Лев Бакст, Константин Коровин, Валентин Серов – к левым. Несмотря на то, что левые в редакции обладали большинством, победу часто одерживали правые, потому что за ними стояли Тенишева и Мамонтов, да и Дягилев, хотя и прислушивался к левым, явно опирался на правых.

Первый номер журнала «Мира искусства» вышел в конце октября– начале ноября 1898 года. Безусловно, это было радостное событие не только для участников сообщества, которое впоследствии получило такое же название. Однако более внимательное знакомство с содержанием журнала вызвало критические замечания [52, c.25]. Первый номер журнала, несмотря на имеющийся проект, был разделена на следующие части: 1. Иллюстрации, 2.Приложения, 3. Литературная часть, состоящая из двух отделов, второй содержал в себе художественную хронику.

«Дягилеву принадлежала прекрасная, состоящая из четырех частей вводная часть в первом номере, в которой устанавливалась общая точка зрении редакции, а также внешний вид, форма, забота об изяществе печати и известной передовитости «фасада», выразившийся, между прочим, в наивной обложке с двумя рыбками, сочиненной Коровиным (куда приятнее были другие проекты обложки Сомова, Бакста, Головина, Якунчиковой, Лансере и др**.)»** [70,с.63]

В интервью о появлении в России нового журнала Дягилев заявлял следующее: «Необходимо объединить эти молодые силы и дать нашим художникам заявлять о себе посредствам нового журнала» [36,c.32].

У Александра Бенуа, в это время находившегося во Франции и не принимавшего участия в подготовке первого номера, вызвал непонимание сам факт включения большой статьи о Викторе Васнецове, поскольку никто из членов редакции не был сторонником стиля и мировоззренческих позиций этого художника, считавшегося основоположником новой русской церковной живописи. Большой объем этой и других статей придавал журналу литературный уклон, хотя предполагалось, что изображения будут преобладать над текстом.

Позже выяснилось, что Дмитрий Философов, который в основном готовил первый номер журнала, руководствовался тактическими соображениями во избежание возможной критики нового издания. Однако, несмотря на его усилия, журнал сразу же приобрел репутацию штаб–квартиры декадентства. Отчасти виной этому были едкие материалы Альфреда Нурока (1860–1919).

Наибольший шум вызвала заметка о выставках Клевера и Верещагина, в которых автор ехидно утверждал, что «несчастной Англии грозят выставки картин русских художников Ю. Клевера и В. Верещагина», восклицая при этом: «Как предохранять русское искусство и английскую публику от такого неприятного сюрприза?» [38,с.115]. Многие члены нового сообщества возмутились этими выпадами.

Княгиня Тенишева так и не смогла простить Дягилеву эту выходку, негативно повлиявшую на ее авторитет как издателя журнала. Тем не менее журнал стал печатным органом, объединяющим вокруг себя единомышленников, вошедших в историю мирового искусства как «мирискусники». Со временем новое издание приобрело свое лицо, расширялся круг его читателей. Во многом успеху журнала способствовал энтузиазм сотрудников редакции [17, с.54].

Относительно статей, которые редакция обещала опубликовать, то это были работы В.С.Соловьева, П.Д.Боборыкина, К.Д.Бальмонта, Н.М.Минского, Д.С.Мережковского. В первых двойных номерах журнала была опубликована стать С.П.Дягилева «Сложные вопросы». В ней он задавался вопросом, что нужно считать нашим расцветом и «где наши софоклы, леонарды и расины»**.** [40,с. 62]. В целом статья была посвящена дальнейшему развитию русской реалистической школы, о необходимости связи художника и современного зрителя. В своей статье «Старые толки» П.Д. Боборыкин рассуждал о вилле Медичи в Риме и о старых толках «на тему о том, стоит ли молодым русским художникам презжать в вечный город для завершения своего развития**»** [40,с.45]**.** Статьи Гиппиуса, Философова, Розанова, Мережковского, Бенуа, Сологуба в дальнейшем нашли свое место в журнале. Но публикации касались не только изобразительного искусства и музыки, но и литературы (Пушкину, Толстому, Достоевскому).

На третий год существования журнала с кругом его создателей познакомился Мстислав Добужинский (1875–1957). Произошло это благодаря Игорю Грабаю, с которым они познакомились во время учебы в Мюнхене. При содействии Грабая в конце 1902 года в «Мире искусства» были напечатаны рисунки молодого художника.

Перед тем как отвести Добужинского к Дягилеву, в квартире которого в доме № 11 по набережной Фонтанки, собственно, и находилась редакция «Мира искусства», Грабарь познакомил его с Александром Бенуа. Добужинский представлял Бенуа «высокомерным, ироническим человеком», каким он его вообразил по «ядовитым и умным критическим статьям», или важным «знатоком искусства», который тут же раздавит своей ученостью. Вместо этого он увидел «самую милую и веселую приветливость и внимание, которые поразили, и пленили...» [40,с. 51].

В редакции «Мира искусства» наоборот всегда было шумно и многолюдно. Журнал в то время, как писал Добужинский в своих воспоминаниях, был в «полном расцвете».

Художник очутился в среде «уже давно спевшейся и говорившей своим языком, как гость, попавший в незнакомый дом в самый разгар веселья, издали прислушивался к беседам и, по свойственной тогда застенчивости, редко решался вставить тогда слово» [40,с.81].

Тем не менее его образные и в то же время точные описания будущих друзей и коллег сегодня представляют собой бесценные сведения о людях, являвшихся цветом русской культуры того времени. По мнению Добужинского, «Дягилев, при всей своей приветливости...» стеснял» [48,с.86].

Это чувство так и держалось очень долго и после, несмотря на все его умение шармировать, улыбку, мягкое рукопожатие и внимание с которым он беседовал... Единство воли, которое сосредотачивалось в Дягилеве, было той силой «Мира искусства», которая могла объединить все невероятное разнообразие индивидуальностей, – что было особенно важно на первых шагах нашей новой художественной жизни» [48, c.87].

Не менее Дягилева стеснял Добужинского Философов «человек необыкновенно красивый, высокий, стройный, с холодными светлыми глазами, почти не улыбающийся» [7,с.221].

Несмотря на то, что он был еще с детства дружен с Бенуа и Сомовым и был одним из основателей «Мира искусства», он всегда казался чужим в этой среде. Так, в сущности, и было. Его взгляды постепенно отходили от общих...» [25,с.64].

У Дягилева постоянно бывали музыканты В. Нувель и А. Нурок, которые были образованными музыкантами, а А. Нурок еще и композитором. В. Нувель вел музыкальный отдел в «Мире искусства», и благодаря его инициативе возникли «Вечера современной музыки», на которых исполнялись произведения молодых композиторов – Скрябина, Рахманинова.

На этих вечерах впервые появился совсем юный тогда Сергей Прокофьев. Внешне Вальтер Нувель, или, как его звали друзья, «Валечка», был, по воспоминаниям Добужинского, образчиком изысканности.

Нувель являлся одним из «зачинателей» «Мира искусства» наряду с Бенуа, Философовым, Дягилевым и был тем «перцем», который придавал «Миру искусства» особенную остроту. Нувелю, как и Философовому отводилась важная роль, о чем свидетельствует содержание письма редактора журнала, отправленное им в С.–Петербургский Цензурный Комитет несколько позже, 14 июня 1900 г.: «Редактор журнала «Мир искусства» Сергей Павлович Дягилев заявил Главному Управлению по делам печати, что, уезжая за гра ницу, он оставляет за собою ответственность по редактированию этого издания, а непосредственное заведывание делами редакции передает В.Ф. Нувелю» [17,с. 10].

В своих воспоминаниях И.Грабарь о Нувеле называл его «третьим лицом редакции». После службы в Министер стве Двора он «ежедневно приходил в редакцию, где всегда бывал занят каким–нибудь делом. Он был образо ванный музыкант и заведовал музыкальным отделом… Умный и спокойный, он был до самой смерти Дягилева по линии музыкальной тем для него, чем был Филосо– фов по линии литературной» [18,с. 87].

Николай Рерих, наоборот, появлялся редко, не посещал даже собрания. Он держался от всех в стороне. У Добужинского с ним, несмотря на «ты», большой близости не получилось. Тот помнил Рериха еще по университету и в последствии считал, что «большое мастерство и очень красивая красочность казались слишком расчетливыми, подчеркнуто эффектными, но очень декоративными» [33, с.26].

Изредка у Дягилева появлялся Валентин Серов. Как вспоминал Добужинский, «большей частью в шумной компании он помалкивал, но его какое–нибудь замечание, всегда острое, или забавляло всех, или вызывало серьезное внимание» [33,с.27].

Мнением Серова все дорожили и с ним считались как с неоспоримым авторитетом «сдерживающим центром». Бенуа как–то назвал его «совестью «Мира искусства».

На собраниях Серов всегда сидел в стороне и, не выпуская изо рта папиросы, что–нибудь рисовал в альбом. Делал и злые, очень похожие карикатуры на присутствующих, особенно доставалось Л. Баксту, с которым он был особенно дружен».

Отношения между мирискусниками далеко не всегда были гладкими. Сомов, например, перестал бывать у Дягилева. Причиной разрыва отношений между единомышленниками, но все же творческими, а значит и легкоранимыми, людьми стали разногласия. Брат Льва Бакста Исай Розенберг, по мнению Бенуа и, наверное, не только его одного, был и с виду, и по характеру, «неудачной копией» своего старшего брата. Лев Бакст и сам имел о нем не слишком лестное мнение, однако был вынужден содержать его в течении ряда лет. Исай, тем временем, став сотрудником «Петербургской газеты», писал для нее невысокой пробы заметки, которые тем не менее не соответствовали общему тону газеты.

Сотрудники «Мира искусства» вообще не читали эту газету, до тех пор как Сергей Дягилев стал чиновником особых поручений при князе Волконсоком, назначенным директором императорских театров. Дело в том, что в «Петербургской газете» все чаще стала появляться информация о событиях интимного характера, происходивших в императорских театрах. И хотя заметки подписывались псевдонимами, в них угадывался стиль Исая Розенберга [38, c.46].

Начало закрадываться подозрение, что каналом для информации мог стать Лев Бакст, который никогда не был равнодушен к театру и, вообще интересовался слухами из закулисной жизни.

Однажды, когда в газете появилась особенно сенсационная новость, которая была известна только сотрудникам «Мира искусства» и не должна была выйти за стены редакции, Дягилев вместе с Философовым начали по этому поводу серьезный разговор с Бакстом. Тот, чувствуя себя виноватым, стал неуклюже оправдываться. В итоге Л. Бакста вытолкали за дверь, запретив когда–либо переступать порог редакции.

Подобные ссоры в редакции случались не раз, и когда спустя неделю Л. Бакст снова сидел в своей комнате, а затем вышел к чаю, коллеги уже были готовы забыть случившееся, пожурив участников инцидента, как вдруг непримиримую позицию в отношении Дягилева и Философова занял Константин Сомов. Он не только вступился за Льва Бакста, но и написал письмо, в котором заявил, что не только покидает «Мира искусства», но отныне не хочет иметь ничего общего с его редактором.

Дягилев был очень огорчен и пытался через коллег уговорить Сомова отказаться от опрометчивого решения, поскольку относился к нему с большим уважением и возлагал на него большие надежды как на иллюстратора журнала, но тот был непреклонен. Подобное поведение вызвало у коллег недоумение. Ведь основная жертва инцидента Л. Бакст спокойно возобновил работу в редакции, да и мало ли ссор было до этого [8,с.52].

Уход Сомова из редакции был, несомненно, серьезной потерей. Можно было бы предположить, что ничто иное как внутренние разногласия привели, в конце концов, к закрытию журнала. Споры, разного рода демарши действительно случались [47, c.24].

Однако единственной причиной закрытия журнала стало отсутствие средств на его издание. Началось с того, что к концу первого года существования «Мира искусства» княгиня Тенишева отказалась финансировать его выход. Возникшая, в связи с этим ситуация была крайне опасной, поскольку незадолго до этого Савва Мамонтов отказался брать на себя другую часть расходов.

При этом со стороны Мамонтова причиной являлись не каприз или обида, а действительно тяжелое финансовое положение. Он даже был арестован за якобы имевшие место финансовые злоупотребления, правда, суд его оправдал. Преступления, которые ставились ему в вину, оказались проявлениями халатности и недостаточной финансовой дисциплины.

К счастью, в то время спасение пришло с неожиданной стороны. Ключевую роль здесь сыграл Валентин Серов. Будучи в зените своей славы, он как раз работал над портретом царя и почти ежедневно бывал в Зимнем дворце.

Ему удалось так преподнести ситуацию с «Миром искусства», что Николай II сам изъявил желание помочь журналу и выделил из личных средств десять тысяч рублей. Его примеру последовали Морозовы и другие меценаты. Журнал был спасен. С осени 1900 года «Мира искусства» переехал с Литейного на новую, более парадную квартиру на 3–м этаже дома №11 на Фонтанке [39, c.232].

А.Н.Бенуа об этом писал: «Если бы не материальная поддержка нескольких друзей редакции и неожиданно полученная казенная субсидия, которую лично выхлопотал Серов, то «Мир искусства» должен был бы прекратить сове существование после первого же года издания**»** [13,с.321]**.**

Постепенно разногласия, царившие внутри группы мирискусников, привели к распаду и движения и журнала, который в конце 1904 года прекратил свое существование[10,с.42].

С 1904 г. Журнал «Мир искусства редактировали вместе С.Дягилевым и А.Бенуа. Но в связи с тем, что они лишились казенной субсидии, то этот год они считали последним. С 1905 г. Журнал перестал издаваться. Всего за шесть лет его существования вышло 96 номеров. В 1899 и 1900 гг. журнал выходил каждые две недели, в 1901, 1902 (Приложение Д), 1903 и 1904 гг. журнал выходил один раз в месяц.

С 1910 г. начинается новый, второй этап в истории объединения «Мир искусства». А.Н. Бенуа и вместе с ним семнадцать художников вышли из «Союза русских художников» и создали самостоятельное общество под известным уже названием. Его членами стали Л.С. Бакст, И.Я. Билибин, О.Э. Браз, И. Э. Грабарь, Г.И. Нарбут, М.В. Добужинский, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, А..Л. Обер, А.П. Остроумова–Лебедева, Н.К. Рерих, В.А. Серов, К.А. Сомов, Н.А. Тархов, Я.Ф. Ционглинский, С.П. Яремич. Новое объединение вело активную выставочную деятельность в Петербурге–Петрограде и других городах России. Основным критерием отбора произведений для выставок провозглашалось «мастерство и творческая оригинальность». Такая терпимость привлекла на выставки и в ряды объединения многих талантливых мастеров.

Объединение быстро разрасталось. В него вступили Б.И. Анисфельд, К.Ф. Богаевский, Н.С. Гончарова, В.Д. Замирайло, П.П. Кончаловский, А.Т. Матвеев, К.С. Петров–Водкин, М.С. Сарьян, З.Е. Серебрякова, С.Ю. Судейкин, П.С. Уткин, И.А. Фомин, В.А. Шуко, А.Б. Щусев, А. Е. Яковлев и др. В числе экспонентов появились фамилии И.И. Бродского, Д.Д. Бурлюка, Б.Д. Григорьева, М.Ф. Ларионова, А.В. Лентулова, И.И. Машкова, В.Е. Татлина, Р.Р. Фалька, М.З. Шагала и др. [22, с.68].

Понятно, что непохожие, иногда прямо противоположные творческие установки участников не способствовали художественному единству, как выставок, так и самого объединения. Со временем это привело к серьезному расколу объединения. Последняя выставка «Мира искусства» прошла в 1927 г. в Париже.

Объединение «Мир искусства» представляло собой не случайное явление в отечественном искусстве, а исторически обусловленное. Таким, например, было мнение И.Э. Грабаря: «Если бы не было Дягилева, искусство этого порядка должно было неизбежно появиться».

Касаясь вопроса о преемственности художественной культуры, Дягилев говорил в 1906 году: «Все настоящее и будущее русского пластического искусства будет так или иначе питаться теми же заветами, которые «Мир искусства» воспринял от внимательного изучения великих русских мастеров со времен Петра»[20,c.72].

У каждого из этих, несомненно, талантливых людей – художников и литераторов, был свой взгляд на искусство, его цели и задачи. Но, несмотря на «ярко выраженные индивидуалистические стремления» соратников, редактор «Мира искусства» добился того, что журнал выражал их общую идею – стал рупором новых художественных устремлений и, кроме того, образцом полиграфического искусства.

В своем развитии книжная графика «Мира искусства» проходит три периода. Первый, совпадающий по времени с ранним периодом деятельности объединения, охватывает 1899–1904г. Уже в это время в творчестве старшего поколения были заложены принципы работы художника в книге, сформулированы основополагающие черты метода, обозначены важнейшие стороны складывающейся системы. Во втором периоде – 1905–1917 годы система плодотворно развивается и широко реализуется в графике обоих поколений «Мира искусства». В третьем – 1917–середина 1920–х годов, связанном с новыми социально–историческими событиями в жизни страны, «Мир искусства» постепенно сходит со сцены, его книжная графика завершает круг развития, сложившаяся традиция активно воспринимается молодым советским искусством, особенно ленинградской графической школой.

Определение художественной направленности журнала включая расположение рисунков, текста, подбор орнамента, виньеток, заставок, что было частью книжной культуры того периода, поручили Льву Баксту. Стиль, антично–пасторальный, навеянный стилем модерн, оставался практически неизменным на протяжении всей истории журнала. Л. Бакст оформил обложки для нескольких номеров «Мира искусства». Марка журнала была создана также Бакстом в виде стилизованного изображения орла, тем самым символизируя, что мир искусства «выше всего земного, у звезд, там царит надменно, таинственно и одиноко, как орел на вершине снеговой, и в данном случае это «орел полночных стран», то есть севера, России» [12,с.32].

Шрифт общими усилиями был выбран по своему стилю русский– елизаветинский, а для оформления в качестве примера использовались лучшие зарубежные образцы: берлинский «Пан», венский «Версакрум»,»Симплициссимус».

20 июня 1898 г. он даже специально обратился с письмом к художникам Л. Баксту, А. Бенуа, М. Врубелю, А. Головину, К. Коровину, Е. Лансере С. Малютину, Е. Поленовой, К. Сомову и М. Якунчиковой, предложив им принять участие в конкурсе «рисунков для обложки журнала «Мир искусства»«. Величина обложки, объяснял художникам С. Дягилев, «будет равняться 33 х 26 сантиметров. Рисунок должен быть исполнен непременно на цветной бумаге не более как двумя красками… На рисунке должна быть сделана художником надпись «Мир искусства»«. Далее редактор уточнял, что один из рисунков «по выбору редакции будет предназначен для годичной обложки журнала», а другие рисунки «могут быть по желанию их авторов помещены в одном из номеров журнала… Крайний срок представления рисунков – 1 сентября 1898 г.» [18,с.19].

Победителем этого конкурса стал К. Коровин. Именно он – автор обложек первых номеров «Мира искусства», изображающих двух стилизованных рыбок на однотонном светлом фоне.

С. Дягилев обращался также к ряду художников с предложением о репродуцировании их картин или создании иллюстраций для текста, оформлении страниц журнала в виде виньеток, заставок, орнаментов. Показательна в этом смысле его переписка с В. М. Васнецовым. 26 июля 1898 г. редактор журнала поблагодарил художника за согласие на воспроизведение в «Мире искусства» ряда его работ и обратился к нему с дополнительной просьбой: «Кроме нескольких образов из Владимирского собора я ужасно хотел бы поместить какую–нибудь мистическую (т. е. на религиозный сюжет) Вашу вещь – менее известную, чем собор в Киеве… одну из акварелей–икон, которые Вы мне показывали…» В итоге этой переписки в № 1–2 «Мира искусства» было репродуцировано 15 работ В. М. Васнецова [19,с.165].

С. Дягилев понимал: в дизайне журнала, кроме необычной обложки и многочисленных иллюстраций, необходимы новшества в макете. Благодаря общим усилиям талантливых единомышленников редактора, выдающихся графиков К. Сомова, Е. Лансере, Л. Бакста, М. Добужинского и других, эта задача была выполнена. Непривычный до сих пор для читателей формат, плотная бумага и печать текста елизаветинским шрифтом начала XIX века, отлитым со старых матриц, найденных в словолитне Императорской Академии наук, как указано в выходных данных издания, – все это способствовало уникальности оформления художественного журнала. Именно благодаря «мирискусникам», «вошла в моду матовая желтоватая бумага верже – то есть имеющая видимый на просвет след сетки, служившей для ручного отлива… Виньетки, которыми так охотно украшаются страницы, прихотливо и изобретательно варьируют мотивы XVIII и начала XIX века» [39,с.8]. Таким образом, каждая деталь воспринималась как законченное художественное произведение.

В работе над дизайном и содержанием номеров журнала Дягилев как редактор проявлял настойчивость, основанную на детальном изучении им как технологического процесса, так и особенностей художественной жизни в России и Западной Европе. Достичь задуманного им результата в значительной степени удалось и благодаря организаторскому таланту редактора журнала. «Он был великим мастером создавать атмосферу заразительной работы, – вспоминал А. Бенуа, – и всякая работа под его главенством обладала прелестью известной фантастики и авантюры… Единственный среди группы художников, он сам ничего не творил художественного,… но это не мешало нам, художникам, считать его вполне за *своего*… Дягилев с таким же вдохновением, с такой же пламенностью, какие мы, профессиональные художники, обнаруживали в своих произведениях, организовывал все, с чем наша группа выступала…» [8,с.220].

В 1900 году обложку журнала рисовала Мария Якунчикова. В последующих выпусках оглавление было переведено и на французский язык. Но не только это отличало последующие выпуски от первых. Перед «Мирискусниками» стояла сложнейшая задача сохранить национальное русское искусство, а также показать совершенно другие черты модерна, которые были присуще скорее европейскому искусству: эпатаж, дерзость. Этим и отличался русский модерн, поиском нового в старом, в возрождении интереса к отечественной истории, живописи, архитектуре, к прикладным искусствам, который на тот момент считались не столь значимыми.

«Мирискуссники» оставались приверженцами реалистического искусства, для которого также было важна личность самого художника, его мечты, желания, стремления.

Был принят принцип сменных годовых обложек, нарисованных разными авторами, например: К.А. Сомов создал обложку журнала за 1900 год, с его витиеватостью и тонкими линиями, Е.Е. Лансере и обложка журнала за 1901 год, следующим стал Л.С. Бакст, запомнилась его дама в затейливой шляпе и мужчина в цилиндре, стоящие друг против друга и прислонившиеся к стенам комнаты. А к заставке к стихотворению К.Д. Бальмонта, опубликованного в 1901 году, он изобразил обнаженного ангелочка, опирающегося на цилиндрическую тумбу. Для Л. Бакста характерна игра линий, он совершенно отказывается от растительного орнамента в обложках и виньетках. Марка, сделанная Львом Самойловичем Бакстом в виде гордо и одиноко восседающего орла на крыше, выразительна, именно поэтому она стала некой визитной карточкой мирискуссников, которая печаталась на каждом номере журнала.

Для многих художников в области книжной графики это был первый опыт. Остро чувствуя необходимость реформирования облика русской книги, мирискусники первые пробы делали в журнале и потому, что журнал стал первым детищем объединения, и потому, что специфика вида издания – журнал – предполагала свободу индивидуального проявления и в то же время стилевую общность в решении нового типа издания. «Мир искусства» дал возможность определения творческой манеры каждого автора, одновременно объединив их поиски общих решений в элементах ансамбля. В этом журнале, на его страницах, мирискусники смогли реализовать свое понимание печатного издания нового типа, его сути, как произведения искусства, выразить свое отношение к книжному (на первых порах –журнальному) рисунку, специфику которого они культивировали с самых первых лет творчества [10, c. 9].

Во многом редакция журнала уделяла пристальное внимание разработке общей композиции журнала, стилизация строилась на плоском изображении фигур, в основном использовались черно–белая графика и чѐрно–белые иллюстрации. Изменения, происходившие как в облике журнала, так и внутреннем наполнении, связаны, прежде всего, с эволюцией сознания мирискуссников. Обложка журнала за пять лет претерпевает качественные изменения. Она стала обладать логикой построения, утверждением плоскости, преобладанием линейности. Разрабатывается общая стилистическая основа журнала, взаимосвязь обложки и последующих листов журнала. Все эти изменения дали основу для дальнейшего развития книжной графики, которые А.Н. Бенуа озвучит в своей статье «Задачи графики», опубликованной в 1910 году.

Журнал на рубеже веков оказался рупором новых веяний в искусстве и во многом определил развитие русской культуры на рубеже веков. Журнал вобрал в себя целое собрание художественного наследия от музыки и театра до живописи и скульптуры. Книжной графике журнала «Мир искусства» история русской культуры обязана идеей подхода к книге как к цельному организму. Создатели журнала обратили внимание на значение шрифта и формата, взаимосвязь текста и иллюстраций.

## 2.3 Роль и значение журнала в культурной жизни России

В начале XX века европейские выставки нашли отражение в деятельности русских литературных и художественных журналов. Основателем этой традиции стал журнал «Мир искусства». После эту традицию продолжили журналы «Золотое руно» и «Аполлон». С. П. Дягилев очень остро ощущал тенденции современного искусства. С момента издания журнала он поставил перед собой задачу организации выставок от имени издательства.

Еще в 1897 году С.П.Дягилев организовал Выставку английских и немецких акварелистов. А в 1898 году состоялась выставка русских и финских художников. Она была открыта в музее А. Л. Штиглица. Вставка состояла из 295 произведений 30 авторов, среди которых были члены упомянутого кружка, а также Е. Е. Лансере, К. А. Сомов, С. В. Малютин, М. В. Якунчикова, М. А. Врубель, А. М. Васнецов, М. В. Нестеров, Л. О. Пастернак, В. Е. Пурвит, А. П. Рябушин, Я. Ф. Ционглинский, финны В. Блюмстед, А. Галлен, В. Вальгрен, П. Галонен, Б. Ла– герстам, А. Гебгард, А. Эдельфельд, Э. Ярнефельд, М. Энкель и др. [8, с. 195] В выставке участвовали сорок два европейских художника, в том числе П. де Шаванн. Д. Уистлер, Э. Дега, К. Моне, О. Ренуар. Выставка позволила русским художникам, зрителям ознакомиться с разнообразными направлениями искусства Запада [13, с.63].

С. Дягилев о финских художниках как о части «Мира искусства» говорил»… они ведь тоже русские» [6, с. 28].

На выставке были показаны акварели, пастели и рисунки. Произведения скульптуры были представлены работами А. Л. Обера, В. Вальгрена и М. А. Врубеля.

Впервые на выставке было упомянуто имя Константина Сомова, были представлены его картины. Некоторые из его работ были приобретены Великим князем Владимиром Александровичем и Гельсингфорским музеем.

Все это свидетельствовало о совершенно новом подходе к формированию выставочной коллекции: картины и скульптуры, акварели и рисунки, эскизы пейзажей, монументально–декоративные произведения, все объединилось. Дягилева объединяли произведения мастеров, не по принципу принадлежности к какому–либо стилю его творчества. Он больше обращал внимание на индивидуальность стиля художника, его талант и талант. Уровень выставки был очень высок, потому что Дягилев сделал тщательный и вдумчивый отбор картин. Он также уделил большое внимание интерьеру выставочного зала. На открытии оркестр играл перед представителями королевской семьи.

Многие искусствоведы дали положительные отзывы о Дягилевском салоне. Другая часть искусствоведа, вопреки всем традициям и устоям, считала выставку слишком бунтарской, особенно осуждал ее В. В. Стасов. Он провозгласил выставку «оргией разврата и безумия», а Дягилева– «декадентским старостой» [10, с. 221]. Написанный Дягилевым «Ответ В. В. Стасову» был отправлен в редакцию газеты» Новости», где выступал как критик, но редактор– О. К. Нотович отказался печатать такую статью.

А. Л. Выставка в музее А. Л. Штиглица вызвала немалый международный интерес. Дягилев получил приглашение привезти ее в качестве русского отдела ежегодного Сецессиона в Мюнхене. Но в тоге она побывала не только в Мюнхене, но и в Дюссельдорфе, Кёльне и Берлине.

18 января 1899 года состоялась первая официальная выставка картин в журнале «Мир искусства». Она была открыта в том же Музее барона А. Л. Штиглица. В своих мемуарах Л. Бакст писал, что «Это была грандиозная Международная выставка, на которой впервые наша публика рядом с произведениями русских мастеров могла видеть первоклассные картины Ренуара, Дега, Леона Фредерика, Бенара, Уитслера, Казена, Симона, Раффаели, Больдини, Либермана, Лермита, Ленбаха, Латуша, Кондера, Карриера, Брэнгвина и мн. др». [9, с. 49].

Участвовали также финские художники В. Блюмстед,А. Галлен, М. Энкель, Э. Ярнефельд,А. Эдельфельд, Францию представляли Ренуа, Дега, Плюви де Шованэ, Англию–Бренгвин, Утсдер, Германию–Беклин, Лайбах, Бартель. Части зарубежных экспозиций демонстрировали различные стилистические направления: реализм, импрессионизм, модерн. Были показаны предметы декоративно–прикладного искусства. Среди них ювелирные украшения известного в то время француза Р. Лалика, а также вазы американца Л.–К. Тиффани. Выставка произведений декоративно–прикладного искусства организована. Это был один из важнейших пунктов эстетической программы. Дягилев таким образом познакомил отечественную публику с областью развития творчества, позволив представителям русского искусства быть в курсе событий в мире искусства и перенимать идеи Запада.   
Первая выставка журнала вновь вызвала интерес у прессы и художественной общественности. В. Стасов очень негативно отозвался о выставке. Он опубликовал две статьи с громким, но довольно оскорбительным заголовком: «Нищие духом»[10,с.232] и «Подворье прокаженных» [10,с.257], Репин, который тогда был сотрудником журнала, также не оценил выставку, он продолжал обвинять «Мир искусства» в декадансе. Его письмо о дальнейшем отказе от участия в работе редколлегии (письмо было направлено в журнал «Нива»), как таковое стало причиной ответа С.П.Дягилева. Художник расходился с «Миром искусства» прежде всего в художественных взглядах: он не поддерживал нападок «мирискусников» на академическую, а также передвижническую, живопись [59,с.73].

Вообще выставка «Мир искусства» всегда была противоречивой. Возможно, причина кроется в том, что у журнала еще не было определенной строгой программы. Экспонаты выставки, репродукции картин для печати на страницах журналов выбирались в основном исходя из таланта и таланта художника, а не его стилистической принадлежности. Следует отметить, что целостность самой выставки была важна для каждой выставки. С. П. Дягилев говорил, что «в каждом художественном произведении все части должны быть объединены каким–нибудь внутренним смыслом. Если на выставку смотреть не как на оскорбительный для искусства базар, раскидывающийся в помещениях, похожих на вокзалы, то надо подразумевать под ней некое художественное произведение, некую поэму, ясную, характерную и главное – цельную. Только в таком случае можно рассуждать о выставке, как таковой». [16;с104]

Стоит отметить, что повторить международные выставки «Миру искусства» больше не удалось, хотя предполагалось устраивать их ежегодно. Поэтому «за неимением средств созывать истинные таланты со всего света» [10, с. 49–50] журнал ограничился отечественными художниками. Они были представлены на второй выставке журнала.

Она открылась 28 января 1900 года в музее Штиглица. На этот раз Дягилев выставлял только произведения русских художников. Помимо ранее участвовавших авторов были представлены работы В. М. Васнецова, М. С. Боткина, А. С. Голубкина, Н. В. Досекина, Д. Н. Кардовского, Е. С. Кругликовой. Всего на выставке было представлено 220 картин 31 автора. Эта выставка оказалась последней, устроенной под личным руководством С. П. Дягилева. Потому как впоследствии ответственность за организацию выставок журнала делегировалась также А. Н. Бенуа и В. А. Серову.

Выставка в зале Академии художеств открылась 10 мая 1901 г. Было выставлено 238 работ 32 художников. Новыми на ней были В. Н. Бакшеев, Н. А. Околович, А. А. Рылов, С. А. Виноградов и С. И. Светославский. Особенностью выставки стало наличие отдельного павильона, в котором посмертно выставлялись работы Левитана. Д. Я. Северюхин, исследователь выставочной деятельности в Петербурге в начале XX века, говорил, что этот раздел был успехом Дягилева.Ведь картины выдающего художника, без– временно ушедшего, публика увидела на выставке «Мира искусства», а не Товарищества передвижных художественных выставок [8, с. 203].

Важно отметить, что организаторы демонстрируют важнейшие эстетические стандарты выставочной деятельности журнала – особое внимание к дизайну интерьера. Правильно устроенное внутреннее пространство, в котором выставлены картины, создавало необходимое ощущение целостности и гармонии всей выставки. Поэтому С. П. Дягилев издал приказ о перестройке залов Академии. Были сделаны специальные навесные деревянные конструкции в определенной цветовой гамме.

Как и все предыдущие выставки, третья выставка вновь вызвала споры. Отзывы на этот раз были в основном отрицательные. Здесь, как и прежде, газета «Новости и биржевая газета» во главе с В.В.Стасовым и газета «Новое время».

Сергей Голоушев (настоящая фамилия Глаголь), русский художник, художественный и театральный критик, дал очень положительные отзывы в газете «Курьер». Он назвал выставку одним из самых ярких явлений в жизни современного искусства. В очередной раз королевская семья посетила выставку. Это говорит о том, что выставка журнала все же была заметным событием в художественной жизни России. Затем «Мир искусства» провел еще две выставки–в 1902 и 1903 годах. Первая находился в залах «Пассажа», где было выставлено более 200 работ, среди которых были предметы декоративно–прикладного искусства (антикварная мебель, художественное стекло, майолики гончарной мастерской Абрамцево). Через полгода, с незначительными изменениями в коллекции выставки, ее привезли в Москву. Так, впервые москвичи увидели выставку «Мир искусства». Она проходила в белом крытом зале Общества поощрения художеств. Эта выставка вызвала неподдельный интерес московской публики. Московские живописцы на общем собрании говорили о нарушении коллегиальности в работе жюри, о приглашении новых участников, о чрезмерной заносчивости и диктаторстве Дягилева. Дягилева Бенуа не поддержал. Было принято решение на собрании о необходимости прекратить выставки от имени журнала «Мир искусства» [52,с.36].

В феврале 1906 г. в Екатерининском зале Шведской лютеранской церкви Дягилев осуществил проведение в рамках журнал «Мир искусств» шестой выставки картин современной русской живописи. На выставке были представлены картины [Михаила Врубеля](https://www.calend.ru/persons/1528/), Виктора Борисова–Мусатова, Павла Кузнецова, Николая Сапунова, а также дебютантов – Николая Феофилактова, [Мартироса Сарьяна](https://www.calend.ru/persons/1510/), Михаила Ларионова, Алексея Явленского. Многочисленные любители живописи, критики дали этой высокую оценку. Так, М. В. Нестеров в письме от 1 апреля 1906 г. сообщал своему знакомому – врачу и общественному деятелю Л. В. Средину: «…Выставка Дягилева была из рук вон хороша. Здравствует искусство!.. Право, отличную выставку устроил Дягилев… «Старики» – Серов, Малявин, Сомов – дали превосходные вещи. «Молодежь» – Кузнецов, Милиоти, Анисфельд и друг, хотя еще и не выяснилась, но дает «свое», крайне интересное…» [40,с. 185].

Выставочная деятельность журнала всегда вызывала полемику в прессе, что способствовало еще большей его популярности. Свою задачу –знакомство русской публики с работами представителей новейших течений в искусстве – «Мир искусства» выполнял вплоть до самого своего закрытия.

С.П. Дягилев видел важной целью выставок знакомство зрителей с работами современных мастеров, представление новых молодых художников, воспитание эстетического вкуса публики. С ним в этом мнении сходился и А.Бенуа. Они были солидарны во мнении о необходимости поддержки молодых русских и зарубежных талантов, которые приносили нечто новое в искусство, в том, что любая выставка должна популяризировать русское художественное наследие.

Выставки «Мира искусства» без преувеличений стали культурным феноменом в художественной жизни Петербурга начала XX века. Дягилев не только открыл новую форму общения редакции журнала с читателем и новый способ пропаганды эстетических воззрений журнала. Выставки, устроенные под его руководством, стали образцом организации салонов, феноменом своего времени.

Постепенно расхождения во мнениях, существовавшие внутри группы, привели к распаду движения и журнала, прекратившего свое существование в конце 1904 года.

Дягилев, спустя два года после окончания журнала, накануне своего отъезда в Париж, организовал очередную, прощальную выставку «Мира искусства», которая прошла в Санкт–Петербурге в феврале–марте 1906 года где представили лучшие образцы искусства, для процветания которых предыдущая деятельность «Мира искусства» создала очень благоприятный климат.

Работы всех столпов группы были выставлены вместе с избранными произведениями М. Врубеля, В. Борисова–Мусатова, П. Кузнецова, Н. Сапунова, Н. Милиоти. Феофилакт и М. Ларионов стали новыми именами.

Затем члены объединения показали свои работы на выставке русского искусства в парижском Осеннем салоне, который позже был выставлен в Берлине и Венеции.

С тех пор Дягилев начал самостоятельную деятельность по продвижению русского искусства на Запад.

В 1906 г. на «Русской художественной выставке» в Париже Дягилев показал коллекции икон и картин XVIII – начала XIX вв., а также работы художников из «мира искусства»; в 1907 г. он организовал в Париже пять «Исторических русских концертов», на которых звучала русская музыка М.И. Дягилева. [9, c. 21]

Г. С. Пушкин представлял А. И. Глинку перед А. Скрябиным; в 1908 году он поставил оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов» с участием Ф. Шаляпина на сцене «Гранд–Оперы» в Париже. Изюминкой этого мероприятия стал так называемый «Русский сезон», который ежегодно проходил в Париже с 1909 по 1914 год.

Оперные и балетные представления классической и современной музыки в новаторских постановках молодых режиссеров и хореографов в исполнении целой плеяды звезд, украшенные Бакстом, Бенуа, Билибиным, Головиным, Коровиным и Рерихом, сформировали эпоху в истории не только русской, но и мировой культуры.

В 1910 году начался новый, второй этап в истории ассоциации «Welt der Kunst». А.Н. Бенуа и вместе с ним семнадцать художников вышли из «Союза русских художников» и основали независимое общество под уже известным названием. Л.С. Бакст, И.Я.

Ее членами стали Билибин, О.Е. Браз, И.Е. Грабарь, Г.И. Нарбут, М.В. Добужинский, Б.М. Кустодиев, Э.Е. Лансер, А.Л. Обер, А.П. Остроумова–Лебедева, Н.К. Рерих, В.А. Серов, К.А. Сомов, Н.А. Тархов, Я.Ф. Ционглинский, С.П. Яремич.

Новое объединение активно участвовало в выставочной деятельности в Санкт–Петербурге и других городах России. Главным критерием отбора работ для выставок было названо «мастерство и творческая оригинальность».

Эта терпимость заманила многих талантливых мастеров на выставки и в ряды ассоциации. Союз быстро вырос.

К ним присоединились Б.И. Анисфельд, К.Ф. Богаевский, Н.С. Гончарова, В.Д. Самирайло, П.П. Кончаловский, А.Т. Матвеев, К.С. Петров–Водкин, М.С. Сарьян, З.Е. Серебрякова, С.Ю. Судейкин, П.С. Уткин, И.А. Фомин, В.А. Шуко, А.Б. Щусев, А.Е. Яковлев и др. Среди экспонентов были И.И. Бродский, Д.Д. Бурлюк, Б.Д. Григорьев, М.Ф. Ларионов, А.В. Лентулов, И.И. Машков, В.Е. Татлин, Р.Р. Фалк, М.З. Шагала и другие.

Понятно, что разные, порой прямо противоположные, творческие установки участников не способствовали художественному единству двух выставок и самого объединения. Со временем это привело к серьезному расколу в ассоциации. Последняя выставка «Welt der Kunst» прошла в Париже в 1927 году. [16, c. 65]

Объединение «Мир искусства» было не случайным, а исторически обусловленным явлением в русском искусстве. Например, было мнение И.Е. Грабаря: «Даже если бы не было Дягилева, то создание искусство этого порядка неизбежно было бы создано».

Отвечая на вопрос о преемственности художественной культуры, Дягилев в 1906 году сказал: «Все настоящее и будущее русского пластического искусства так или иначе будут питаться теми же союзами, которые «мир искусства» взял из тщательного изучения великих русских мастеров со времен Петра».

А.Н. Бенуа писал, «вовсе не означают, что все миряне «, что они «порвут со всем прошлым». Напротив, Бенуа утверждал, что ядро «мира искусства» «стоит за обновлением многих традиций русского и международного искусства, как технического, так и идеологического».

И далее: «...мы считали себя, в значительной степени, представителями одних и тех же поисков и одних и тех же творческих приемов, которые были оценены в портретах XVIII века и Кипренским, и Венециановым, и Федотовым, и выдающимися мастерами непосредственно предшествующего поколения – Крамским, Репиным, Суриковым».

В.Е. Маковский, известный передвижник, в интервью журналисту сказал: «Мы сделали свою работу Мы постоянно находимся на примере «Союза русских художников» и «мира искусства», где якобы сосредоточены сейчас все лучшие силы русской живописи» [44, c.135].

Эта преемственность лучших традиций членов объединения во время революции 1905 года проявляется в работах мирян: большинство художников из «мира искусства» были вовлечены в борьбу против царского режима и активно участвовали в издании политической сатиры. [17, c.65]

К.С. Петров–Водкин в своих воспоминаниях о «Мире искусства» 1923 года писал: «В чем привлекательность Дягилева, Бенуа, Сомова, Бакста, Добужинского? Такие созвездия человеческих групп возникают на границах исторических разрывов. Они много знают и несут с собой эти прошлые ценности».

Они знают, как извлечь истории из пыли вещей, оживить их и придать им современное звучание. «Мир искусства блестяще сыграл свою историческую роль» [19,с.66].

И где–то еще с такими же воспоминаниями: «Если вы помните, как двадцать лет назад, между миазмами декаданса, между историческим дурным вкусом, чернотой и слякотью живописи, оснащали свой корабль Сергей Дягилев и его товарищи, как мы тогда с ними летали и мы, молодые люди, задохнулись в мракобесии вокруг нас – вы все это вспомните, скажете вы: Да, молодец, ребята, вы на плечах привели нас в настоящее».

Н. К. Рерих объяснил, что именно «мир искусства» «поднял знамя для новых завоеваний искусства».

Вспомните склон жизни в далеком 1900 году, А. П. Остроумова–Лебедева писала: «Мирискусники отбирали молодых художников и приглашали их к себе в компанию, когда заметили, помимо таланта, искреннее и серьезное отношение к искусству и их творчеству.

В «Мире искусства» подчёркивали принцип «мастерства в искусстве», т.е. они хотели, чтобы художники создавали картины с полным, детальным знанием материалов, с которыми они работают, и доводили технику до совершенства.

Кроме того, все они интерпретировали необходимость улучшения культуры и вкуса художников и никогда не отрицал темы картин и поэтому не отнимали у изобразительного искусства присущие агитации и пропаганды.

Вывод Остроумовой–Лебедевой был предельно ясен: «Просто невозможно разрушить смысл общества «мир искусства» и отрицать его, как это делают, например, искусствоведы в нашей стране, из–за принципа «искусство для искусства».

К.Ф. Хюон отметил: «Мир искусства» указывает на нетронутую, нетронутую первозданную землю различных средств художественного выражения.

Он поощрял всю почву и всю страну...» 1922 год определил А. М. Горький назвал эту концентрацию замечательных талантов «целым потоком, возрождающим русское искусство».

В современной России традиции «Мира искусства» достойно поддерживаются журналами «Новый мир искусства», «Золотой век», «Наше наследие».

«Мир искусства» был первым художественным журналом, характер и направление которого определялись самими художниками. Редакция сообщила читателям, что журнал будет рассматривать работы российских и зарубежных мастеров «всех периодов истории искусства, поскольку отмеченные работы представляют интерес и значимость для современного художественного сознания».

Эта свобода с самого начала произвела революцию в литературном и художественном вкусе. «Мир искусства не только открыл глаза читателя на классическую красоту Санкт–Петербурга и окружающих его дворцов, на романтическое изящество, характерное для царствования Павла и Александра I, для которых мало кто ценил красоту средневекового зодчества и русской иконописи, но и заставил задуматься о современном значении древних цивилизаций и верований, о необходимости серьезной переоценки собственного литературного наследия» [36, c.53].

В отличие от более ранних изданий, в которых в основном размещались только репортажи о художественной жизни, журнал стал систематически печатать монографические статьи о русских и европейских мастерах.

Многие зарубежные живописцы и графики стали известны российской публике только после выхода в свет «Мира искусства». Авторами были известные европейские писатели и художники: Я. Хьюисманс, И. Израильтяне, М. Либерман, М. Метерлинк, Д. Раскин, И. Мейер–Греф, Р. Мютер, Ф. Ленбах.

Журнал уделил большое внимание современному русскому искусству и посвятил целые номера ряду художников – У. Васильевич. Васнецов, Репин, Серов, Левитан, Сомов, Е. Поленова, Малютин, Нестеров и другие. Некоторые художники сами выступали авторами статей и эссе – Билибин, Яремич, Нестеров.

«Мир искусства также проявлял интерес к музыке и театру, особенно к художественному творчеству пьес».

Среди журнальной продукции того времени «Мир искусства» выделялся своим внешним видом. Это было широкоформатное издание на отличной бумаге. Тексты были напечатаны шрифтом Елизаветы, который сотрудники редакции нашли в Академии наук.

Редакторы уделили особое внимание художественному дизайну. Обложка, заставки, рамки, заставки, окончания каждого номера были сделаны художниками Бакст, К. Коровиным, Сомовым, Лансером, Добужинским и другими.

Журнал обычно содержал множество отличных иллюстраций –фотографий и художественных репродукций в различных техниках. Их часто заказывали и готовили за границей. Издание журнала «Мир искусства» стало важной вехой в истории русской графики и полиграфии.

Одной из немаловажных функций журнала Мир искусства была критика. Но критика не всегда размещалась в журнале в виде отдельных статей по поводу того или иного произведения искусства либо же автора, иногда в журнале можно было найти маленькие и порой, казалось бы, незначительные заметки внизу страницы. В них можно было найти любознательную сноску от автора, который решил высказаться на предмет работы своих коллег.

Так, например в восьмом выпуске журнала размещался отзыв о работе небезызвестной газеты Московский курьер, в котором, автор скрывающийся под псевдонимом А.С. описывал выставку картин в Мюнхене. Редакция Мира искусства не могла не отметить блестящий художественно–критический талант автора данной статьи, но в то же время не упустила возможности удивиться и высказаться о самой газете Московский курьер, заявив что такой талантливый автор мог бы работать на их журнал либо же печататься в Новом времени, нежели он теряет свое время на газету, которая с первого же своего номера заявила, что они нисколько не претендуют на так называемое особенное направление, ни на особенный дух, ни на проведение каких–нибудь новых идей.

Таким образом, это подчеркивает тот факт, что несмотря на любовь и смелость в критике журнал Мир искусства всегда оставался честным и искренним в своем мнении. При скандальных и иногда острых замечаний в адрес коллег либо же творцов, редакция журнала не упускала возможности выразить благодарность и уважение к работе достойных, по их мнению, изданий. Зачастую в примечаниях можно было прочесть также и о восторге, касающимся работы зарубежных коллег [36, c.53].

Именно благодаря таким заметкам читатели могли через призму и перевод редакторов журнала познакомится с зарубежной прессой и легче воспринимать ее. Все это способствовало просвещению и развитию критического взгляда читателей журнала.

С выходом журнала задачи менялись и становились все более масштабными. В нем опубликованы статьи о великих представителях мировой культуры – Пушкине, Толстом, Достоевском, Вагнере, – которые в то время владели главами русской интеллигенции. В 1900 году в журнале была создана литературная секция, с которой сотрудничали Д. Мерешковский, З. Гиппиус, В. Брюсов и другие. [31, c.65]

Сергей Дягилев сыграл важную роль не только в основании журнала «Мир искусства», но и во всех других видах деятельности. Дягилев появился в журнале как один из авторов.

Художественные выставки «Мира искусства» всегда имели большой успех. В 1899 году состоялась первая международная выставка журнала «Мир искусства». Было представлено более 350 работ.

В выставке приняли участие 42 европейских художника, в том числе П. де Шаваннес. Д. Уистлер, И. Дега, К. Моне, О. Ренуар. Выставка позволила российским художникам и зрителям познакомиться с различными арт–движениями Запада.

С 1900 по 1903 год было проведено три выставки «Welt der Kunst». При организации этих выставок Дягилев сконцентрировался на молодых местных художниках. Это были петербуржцы – Л. Бакст, А.Н.Бенуа, К.А. Сомов, Лансер и москвич Врубель, Серов, К. Коровин, Левитан, Малютин, Рябушкин и другие. Именно москвичи возлагали на Дягилева самые большие надежды.

Он писал: «...все наше настоящее искусство и все, что мы можем ожидать в будущем, находится в Москве». Поэтому он изо всех сил старался завоевать московских художников на выставках «Мир искусства», что ему не всегда удавалось.

Выставки «Мир искусства» подробно познакомили российское общество с работами известных местных мастеров и новичков, еще не получивших признания, таких как Билибин, Остроумова, Добужинский, Лансер, Кустодиев, Юон, Сапунов, Ларионов, П. Кузнецов, Сарьян.

В 1903 году миряне объединились с московской группой «36 художников» в «Союз русских художников».

Его культурным преемником является художественный журнал «Новый мир искусства», который существует с января 1998 года. Это было опубликовано его издателем Н. Калиновский создавал художественный журнал.

Концепция журнала – найти новый тон, способ выразить впечатление об изобразительном искусстве на литературном языке.

Среди сотрудников много поэтов, писателей, филологов. Журнал проводит линию разобщенного, «чистого» восприятия арт–объекта, отделяет его от личности автора и олицетворяет независимость арт–объекта.

Сформирована неформальная редакция журнала – авторский совет, в который вошли Аркадий Ипполитов, Михаил Золотоносов, Сергей Даниил, Николай Кононов.

Журнал ориентирован на молодых авторов (более 70%). Расширяя художественно–литературную область экспериментов, журнал занимается темами, ранее для них не характерными.

Журнал существует как издатель. Для выставки «Петербургские мастерские» были выпущены плакаты и специальное издание. XX век», выставки скульптора Д. Каминкера, книга стихов А. Белля и др.

Одним из направлений деятельности журнала, как и журнала «Мир искусства», является организация различных творческих мероприятий. В январе 1998 года сотрудники журнала встретились с творческой интеллигенцией Санкт–Петербурга в музее Достоевского.

Летом того же года в московской галерее «Л» состоялась презентация «III издания», первого издания, напечатанного в России (до этого оно печаталось в Финляндии). Осенью 1998 года в Елагинском дворце (Санкт–Петербург) прошла акция «Дефиле»: актеры театра «Фарси» появились на подиуме, используя образы как некий антураж театральной акции.

Затем зрителям были показаны художники, появившиеся на подиуме после своих работ [38, c. 35].

В июле 1999 года Музей нонконформизма в Санкт–Петербурге организовал выставку «Плохое искусство» под эгидой журнала. В сентябре в магазине «Англия» прошла «чайная акция».

Публикации «Мира искусства» заставляли читателя задуматься над культурным наследием не только запада, но и отечественного наследия, о необходимости переоценить собственное наследие. Журнал на рубеже веков оказался рупором новых веяний в искусстве и во многом определил развитие русской культуры на рубеже веков. Журнал вобрал в себя целое собрание художественного наследия от музыки и театра до живописи и скульптуры. Книжной графике журнала «Мир искусства» история русской культуры обязана идеей подхода к книге как к цельному организму. Создатели журнала обратили внимание на значение шрифта и формата, взаимосвязь текста и иллюстраций.

**ГЛАВА 3  
 ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВА»**

## 3.1 А.Н. Бенуа как идейный вдохновитель журнала «Мир искусства»

А.Н. Бенуа утверждал, что истинная радость получается от осознания, что творения соответствуют какой–то внутренней подсказке или тому, что принято называть «вдохновением». Но только пока это осознание существует, рождается подлинное искусство, рождается красота.

Александр Бенуа родился в Санкт–Петербурге в семье архитектора Николая Бенуа и его жены Камиллы. Среди родственников Александра Бенуа был Альберт Кавос, создатель проекта Мариинского театра, актер Питер Устинов, художница Зинаида Серебрякова. Едва ли не половина представителей культуры Серебряного века так или иначе были связаны с родом Бенуа.

Художественные вкусы и взгляды молодого Бенуа формировались в оппозиции к его семье, придерживавшейся консервативных «академических» воззрений.

Ежедневные упорные занятия, постоянная тренировка в рисовании с натуры, упражнение фантазии в работе над композициями в соединении с углубленным изучением истории искусств дали художнику уверенное мастерство, не уступающее мастерству его сверстников, учившихся в Академии. С такой же настойчивостью готовился Бенуа к деятельности историка искусства, изучая Эрмитаж, штудируя специальную литературу, путешествуя по историческим городам и музеям Германии, Италии и Франции.

Самостоятельные занятия живописью (главным образом акварельной) не прошли даром, и в 1893 году Бенуа впервые выступил как пейзажист на выставке русского «Общества акварелистов» [44, с.74].

Годом позже он дебютировал как искусствовед, напечатав на немецком языке очерк о русском искусстве в книге Мутера «История живописи в XIX веке», издававшейся в Мюнхене. (Русские переводы очерка Бенуа были опубликованы в том же году в журналах «Артист» и «Русский художественный архив».) О нем сразу заговорили как о талантливом искусствоведе, перевернувшем устоявшиеся представления о развитии отечественного искусства.

В 1895–99 гг. Александр Бенуа был хранителем коллекции современной европейской и русской живописи и графики княгини М. К. Тенишевой; в 1896 году организовал небольшой русский отдел для выставки Сецессиона в Мюнхене; в этом же году совершил свою первую поездку в Париж; писал виды Версаля, положив начало своим сериям на версальские темы, столь любимые им в течение всей жизни.

В своих воспоминаниях художник подчеркивал, что его художественные и эстетические взгляды сформировали две категории переживаний. Первая и наиболее сильная – это театр. Александр Бенуа навсегда связал понятие «художественность» с понятием «театральность». Именно на сцене, по его мнению, возможно достижение высшей цели искусства – синтеза искусств. Вторая категория переживаний – это впечатления от знакомства с петербургскими царскими резиденциями и пригородами.

Александр Бенуа учился в частной гимназии Карла Мая в Санкт–Петербурге. Здесь он сблизился с Сергеем Дягилевым и другими участниками будущего «Мира искусства». Некоторое время посещал вечерние классы Академии художеств. Основным навыкам живописи его обучил брат Альберт.

Александр Бенуа считал, что только через самообразование можно достичь совершенства в своей профессии. На протяжении всей жизни он изучал изобразительное искусство, стал блестящим искусствоведом. Среди его работ – глава о русских художниках для немецкого сборника «История живописи XIX века», «История живописи всех времен и народов», один из лучших путеводителей по Эрмитажу и многое другое [41, с. 28].

В гимназические и университетские годы Александр Бенуа познакомился и сблизился с Дмитрием Философовым, Вальтером Нувелем и Константином Сомовым, позже – с Сергеем Дягилевым, Леоном Бакстом, Альфредом Нуроком. Кружок единомышленников преобразовался в конце 1890–х в общество «Мир искусства» и редакцию одноименного журнала. Именно в «Мире искусства» начинали свою разнообразную деятельность художники Леон Бакст, Мстислав Добужинский, Евгений Лансере.

Рассказывая о процессе образования Мира искусства, Бенуа указывал, что «нами руководили не столько соображения «идейного» порядка, сколько соображения практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки –академическую, передвижную и акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий… И вот почему Врубель у нас оказался рядом с Л. Бакстом, а Сомов К.А. рядом с [Малявиным](https://artchive.ru/artists/151~Filipp_Andreevich_Maljavin). К „непризнанным» присоединились те из „признанных», которым было не по себе в утвержденных группах. Главным образом, к нам подошли Левитан, Коровин и,к величайшей нашей радости, Серов. Опять–таки, идейно и всей культурой они принадлежали к другому кругу, это были последние отпрыски реализма,не лишенного «передвижнической окраски». Но с нами их связала ненависть ко всему затхлому, установившемуся, омертвевшему» [8, c.34].

А.Н. Бенуа писал, что все, сделанное мирискусниками, «вовсе не значило», что они «порывали со всем прошлым». Напротив, утверждал Бенуа, самое ядро «Мира искусства» «стояло за возобновление многих, как технических, так и идейных традиций русского и международного искусства». И далее: «...мы считали себя в значительной степени представителями тех же исканий и тех же творческих методов, которые ценили и в портретистах XVIII века, и в Кипренском, и в Венецианове, и в Федотове, а также и в выдающихся мастерах непосредственно предшествующего нам поколения – в Крамском, Репине, Сурикове»[11,с.64].

На страницах журнала часто возникали споры по ряду вопросов, что свидетельствовало об осознании авторами своих исторических миссий, а также об их взглядах на национальное самосознание.

Это проявилось, в частности отношением А.Бенуа к личности В.Васнецова. В 1901 г. вышла первая часть книги А. Бенуа «История русской живописи XIX в.», где была оценка творчества Васнецова. На это в десятом номере журнала «Мир искусства» Философов опубликовал большую статью.

Уже в следующем номере Бенуа опубликовал свой «Ответ г. Философо– ву». Это был первый большой публичный спор между сотрудниками журнала и членами кружа. Разногласия обнажили принципиальные позиции между взглядами бывших единомышленников. Главой темой спора стало отношение искусства к религиозно–нравственным идеалам.

Философов в своей статье отметил беспристрастность суждений и свежесть взгляда Бенуа, но критиковал его за нечеткость методологии. Автор писал, что что «г. Бенуа не всегда выдерживает эту чисто субъективную точку зрения. Во второй половине своего исследования автор ни с того ни с сего устыдился своего субъективизма <…> и постарался замаскировать его возвышенными речами о религиозных идеалах русского народа, о миссии русского художника и т. п. и таким образом как–нибудь более объективно обосновать свое отношение к предмету. Я говорю «постарался», потому что все эти старания успехом не увенчались. Тонкому космополиту все–таки не удалось замаскировать своего эстетического эпикуреизма, прозрачность же изложения книги затемнилась, архитектура ее разрушилась». Это замечание в частности показывало пути поиска автором книги по преодолению обыденного подхода к искусству через повышение художественной культуры в искусстве, праве искусства на красоту.

Для Бенуа одним из главных художественных качеств являлась творческая свобода от каких–либо рамок и ограничений. В связи с этим творчество Васнецова он со временем стал рассматривать как национально–романтический догматизм, который значительно сужал перспективы развития искусства. Он упрекал художника, в том, что его образы похожи на персонажей его сказочных картин.

Такие размышлении на страницах журнала по поводу художественной традиции ясно показывали о существенном расхождении во мнениях между основателями журнала.

Бенуа не стремились создавать теоретических доктрин, а хотели работать в сфере конкретных реалий культуры. Основу телесного и духовного начала он находил в конкретных произведениях искусства. Такие разные взгляды Бенуа и Философова показали два абсолютно разных понимания искусства. Бенуа и его сторонники предпочитали рассматривать явления, в первую очередь, с их эстетической стороны, литераторы предполагали, прежде всего, анализ их идейной значимости.

Программа «Мира искусства» предпологала вторжение его деятелей во все области культуры, включая не только изобразительное искусство, театр, оформление книг, но и создание предметов быта – мебели, изделий прикладного искусства, проектов оформления интерьеров. В этом отношении мирискусники несомненно ориентировались на создание большого художественного стиля, что подтверждается участием целого ряда их во главе с Александром Бенуа в работе над эскизами росписи крупнейшего общественного сооружения того времени – Казанского вокзала; однако в общем творчество художников «Мира искусства» было отмечено печатью камерности, утонченным эстетизмом и тяготением к графике.

Александр Бенуа активно участвовал в художественной жизни –прежде всего в деятельности объединения «Мир искусства», будучи его идеологом и теоретиком, а также в издании журнала «Мир искусства», ставшего основой этого объединения; часто выступал в печати и каждую неделю публиковал свои «Художественные письма» (1908–16) в газете «Речь».

Не менее плодотворно работал он и как историк искусства: издал в двух выпусках (1901, 1902) получившую широкую известность книгу «Русская живопись в XIX веке», существенно переработав для нее свой ранний очерк; начал выпускать серийные издания «Русская школа живописи» и «История живописи всех времен и народов» (1910–17; издание прервалось с началом революции) и журнал «Художественные сокровища России»; создал прекрасный «Путеводитель по картинной галерее Эрмитажа» (1911) [17,с.62].

Мотивируя возникновение «Мира искусства», Бенуа писал: «Нами руководили не столько соображения «идейного» порядка, сколько соображения практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки – академическую, передвижную и акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий... И вот почему Врубель у нас оказался рядом с Бакстом, а Сомов рядом с Малявиным.

К «непризнанным» присоединились те из «признанных», которым было не по себе в утвержденных группах. Главным образом, к нам подошли Левитан, Коровин и, к величайшей нашей радости, Серов. Опять–таки, идейно и всей культурой они принадлежали к другому кругу, это были последние отпрыски реализма, не лишенного «передвижнической окраски». Но с нами их связала ненависть ко всему затхлому, установившемуся, омертвевшему».

На формирование авторского стиля Бенуа–художника оказали влияние петербургская культура, заграничные поездки и изучение западноевропейского искусства.

Особенно часто Бенуа пишет царский Петербург и его дворцово–парковые ансамбли, сцены из жизни исторических персонажей, пейзажи Франции и версальские парки.

Бенуа написал «Азбуку в картинках» и создал иллюстрации к «Медному всаднику» и «Пиковой даме» Александра Пушкина, которые вошли в историю книжной графики.

Особое место в его творчестве занимает театр. Бенуа создавал декорации к постановкам, разрабатывал эскизы костюмов. Он помогал оформлять несколько спектаклей для Русских сезонов в Париже.

Александр Бенуа боролся за сохранение культурного наследия. Сразу после Октябрьской революции он тесно сотрудничал с Максимом Горьким в Комиссии по охране памятников искусства. Художник был одним из первых, кто побывал в Зимнем дворце после его штурма и описал это в своих воспоминаниях [26, с.54].

Он отмечал: «Это народное имущество, это наше добро, и нужно сделать всё от нас зависящее, чтоб народ это осознал и чтоб он вошел во владение тем, что ему принадлежит по праву. Самая идея народности всякого искусства, всего того, во что люди из народа вкладывали свои идеалы красоты, вот эта идея должна сейчас выявиться и ожить с особенной силой» [36, с.83].

Бенуа помогал восстановить деятельность Русского музея и составить новую экспозицию искусства XVIII–XX веков. Позже художник стал заведующим картинной галереей в Государственном Эрмитаже, параллельно проводил исследовательскую работу.

Также он работал над сохранением архитектурных памятников Петербурга и его пригородов, а результаты своей работы он освещал в серии статей.

Кружок «Мир искусства» (как и его журнал) стал, по словам Бенуа, «практической необходимостью». В обществе передвижников наметился кризис, и художникам необходим был новый вектор движения. Журнал знакомил аудиторию с западной классикой и модерном, отечественной живописью и архитектурой.

А.Бенуа описал историю создания объединения следующим образом: «Нами руководили не столько соображения «идейного» порядка, сколько соображения практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться» [7,с.220].

Рубеж XX и XXI столетий в качестве одной из самых актуальных выдвигает проблему осмысления отечественной культуры ушедшего века, и, в частности, культуры художественной. До сих пор, однако, наследие художников–эмигрантов практически не включалось в общую картину развитии русского искусства XX века – и, главным образом, как раз потому, что не был выявлен и исследован их творческий вклад.

Между тем, очевидно: без учета художественного наследия русской эмиграции невозможно создать целостную и адекватную концепцию развитии отечественного искусства XX столетия. Ведь в силу известных исторических обстоятельств некогда многообразный, но единый творческий процесс двух первых десятилетий XX века был искусственно прерван и разъят на два потока, существовавших независимо друг от друга и почти не взаимодействовавших между собой – один в России, другой – вне ее, в эмиграции.

Ситуация массовой эмиграции русских художников, в том числе и участников «Мира искусств», не имеет аналогов в истории мирового искусства хотя сам феномен творчества художников, работающих в иной национальной среде, в ином социо–культурном контексте известен и довольно широко распространен. Среди многих примеров самым очевидным можно считать интернациональную по составу Парижскую школу, в которую влились и многие выходцы из российских пределов.

В истории эмиграции из России в XX веке прослеживаются три основные «волны» (отметим, кстати, что «исход» происходил не только в западном, но и в восточном направлении). Первая «волна» пришлась на самый конец 1910–х и все 1920–е годы, когда в художественный французский мир попали творческие силы России.

Позже всех из России в эмиграцию уехал Бенуа. Он всегда сторонился политики, обходил ее стороной. Он себя называл «просто художником», который не причислял себя ни к одной политической группировке. О происходящем в обществе он говорил: «Я по своей натуре консерватор: я считаю, что вещи должны оставаться, но оживляться и развиваться» [9,с.126]. Все чувства и эмоции Бенуа в тот период четко прослеживаются по его записям в дневнике. Первое, что его тревожило, это страх арестов, тревога, боязнь высказывать свое мнение по вопросам культуры и искусства. Во вторых, это был страх голода, высокие цены на продукты. В третьих, Бенуа возмущало отношение новой власти к культуре. Но, несмотря на это он продолжал с особым усердием компоновать новые выставки, искал картины, достойные Эрмитажа. Но и здесь не удавалось себя полностью реализовать – были постоянные угрозы распродажи ценностей Эрмитажа.

На этом фоне мысли об эмиграции из России очень часть появлялись на страницах дневника, начиная с 1920 г. Во всех официальных источниках датой эмиграции считается 1926г. «Я очень замотался, очень устал. И именно от усталости не знаешь на что решиться!» После переезда в Париж в одном из писем он указывал, что «сейчас я отвоевал обратно все те позиции здесь, которые я было утратил. И вот теперь, когда я становлюсь здесь вполне своим человеком, меня начинает невыносимой силой тянуть домой». Но, как и у других эмигрантов, это была тоска по старой России [9,с.152].

Именно эта волна оказалась более многочисленной и разноплановой по своему составу. Это были по преимуществу представители бывшей политической и экономической элиты, а также люди творческих профессий (литераторы, актеры, музыканты, художники). Творческая интеллигенция всегда занимала в нем ведущее место. Художники, оказавшиеся вне России в 1920–х годах, в своем большинстве были уже состоявшимися мастерами, имевшими творческую репутацию и имя в контексте не только русского, но и европейского искусства. Среди них были: Василий Кандинский, Марк Шагал, Павел Мансуров, Наум Габо, а также Константин Коровин, Александр Бенуа, Константин Сомов, Борис Григорьев, Юрий Анненков, Александр Яковлев, Василий Шухаев, Николай Рерих, Филипп Малявин, разные по соим творческим направлениям. После скитаний по просторам восточной и центральной Европы (Стамбул, Югославия, Болгария, Чехия), после яркого, но краткого эпизода расцвета и увядания «Русского Берлина» большинство художников и иных представителей «художественной эмиграции» обосновалось во Франции – в первую очередь в Париже и на средиземноморском побережье. Художники из России при этом довольно редко «смешивались» со своими европейскими коллегами – не только на выставках, но и в сфере профессионального и даже повседневного общения. Конечно, среди эмигрантов было немало тех, кто уже «подготовил почву» для своей жизни и работы на чужбине многолетним пребыванием в парижской или германской художественной среде. Их тесное общение с французскими, немецкими и другими европейскими коллегами стало привычным еще в 1910–е годы. Среди таковых упомянем Михаила Ларионова и Наталию Гончарову, Ивана Пуни и Марию Васильеву, Сергея Шаршуна и Леопольда Сюрважа, Алексея Явленского и Марианну Веревкину, Хаима Сутина и Жака Липшица, Оскара Мещанинова и Павла Кремня, Мане–Каца и Константина Терешковича. Почти все они стали видными представителями межнациональной «Парижской школы» 1920–1940–х годов.

Для тех, кто эмигрировал важной задачей было сохранение культуры, они жили надеждой вернуться. В 1924 г. На собрании в Париже И.А. Бунин говорил: «Наша цель – твердо сказать: подымите голову! Миссия, именно миссия, тяжка, но высокая, возложенная судьбой на нас».

Российская эмиграция стала предметом изучения как зарубежной, так и эмигрантской историографии на протяжении всего существования русского зарубежья. И если в Советском Союзе эта проблема выступала исключительно в качестве пропагандистской, либо вообще замалчивалась, то за рубежом российскую эмиграцию уже с первых лет ее формирования пытались осмыслить как уникальное историческое явление. В эмиграции оказалась интеллектуальная элита России, поэтому недостатка в подобных публикациях не наблюдалось, была и соответствующая публика, был и горячий интерес к этой проблеме. В первые годы изгнанничества среди разных слоев беженцев господствовала убежденность, что советская власть долго не продержится, следовательно, их эмиграция – явление временное. Поэтому главным предметом размышлений были причины эмиграции и жизнь после возвращения на родину. Но скоро пришло осознание, что пребывание за границей будет неопределенно длительным. И сразу встали вопросы о целях, стоящих перед русским зарубежьем, о возможности адаптации, о необходимости объединения, но уже не для свержения революционной власти, а чтобы выжить и сохранить русскую культуру. Не случайно, с 1926 г. День русской культуры стал самым важным, объединяющим праздником русского зарубежья. К этому дню издавалось множество сборников и альманахов, которые содержали статьи, посвященные отдельным сюжетам культуры, важным глобальным вопросам

В истории эмиграции из России и СССР в XX веке прослеживаются три основные волны (причем потоки эмигрантов двигались не только на Запад, но и на Восток). Первая волна пришлась на 1910–е – 1920–е годы.

Исследование культуры русской эмиграции и ее художественного наследия идет в России уже более десяти лет – с тех пор, как были устранены искусственные преграды на этом пути и появился доступ к архивам в нашей стране и за рубежом. К настоящему времени исследователи культурного наследия эмиграции, и в первую очередь ее первой волны, накопили огромный фактический материал. [51, c.78]

Весьма существенная роль принадлежит здесь зарубежным коллегам и выходцам из эмигрантских кругов. Сейчас настало время на основе выявленных и описанных фактов попытаться составить целостное представление об этом феномене XX века.

Каждый из них имел свою судьбу, свои особенности. Их параллельное сосуществование длилось не менее трех четвертей века, на исходе которого оба потока снова сблизились и, во всяком случае, перестали быть чем–то самодостаточным и обособленным. Большую ее часть составляли Л1оди с именем: главным образом представители дореволюционной политической и экономической элит, а также люди творческих профессий (литераторы, актеры, музыканты, художники).

Творческая интеллигенция играла здесь ведущую роль. Среди писателей и художников, покинувших Россию в надежде спастись от большевистского террора и от насильственной регламентации творчества со стороны властей, было много сложившихся мастеров, уже известных к моменту эмиграции не только в России, но и в Европе.

Назовем только несколько наиболее известных имен: это живописцы и графики Константин Коровин, Александр Бенуа, Константин Сомов, Мстислав Добужинский, Николаи Рерих, Иван Билибин, Сергей Чехонин, Филипп Малявин, Александр Яковлев, Василий Шухаев, Борис Григорьев, Юрий Анненков, Сергей Суцейкин, Василий Кандинский, Марк Шагал, Иван Пуни, Павел Мансуров, скульпторы Наум Габо, Антон Певзнер, художественные критики Сергей Маковский, Георгий Лукомский, Андрей Левинсон, меценаты и коллекционеры Мария Тенишева, Сергей Щукин, Сергей Щербатов, Владимир Гиршман и многие другие.

К этому далеко не полному перечню стоит добавить имена тех, кто уже давно жил и работал на Западе, но после большевистского переворота был вынужден, разорвав связи с новой Россией, стать эмигрантом: Лев Бакст, Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Сергей Шаршун, Мария Васильева и другие. Как видим, художники русской эмиграции первой волны представляли самые разные творческие направления, восходившие к Серебряному веку и некоторым раннее авангардным течениями 1910–1920х годов. [6, c.83]

Художник разочаровался в новой власти, в новой идеологии искусства и не смог смириться с продажей коллекции Эрмитажа. В эмиграции он продолжает писать картины и создавать декорации для театра. Умер Александр Бенуа в Париже в 1960 году. Он оставил после себя огромное творческое наследие: картины и книги, публикации и мемуары [36, с.54].

## 3.2 [Художественный мир Л. Бакста](#_Toc68453698) и «Мир искусства»

Лев Бакст (Лейб Хаим Израилевич Розенберг) родился в Гродно в ортодоксальной еврейской семье. Семья Розенбергов долгое время жила дружно, дети получали хорошее образование. В такой семье развивался талант молодого художника, хотя серьезные занятия живописью родители не поощряли и нередко даже выкидывали его краски.

На театральную деятельность огромное влияние оказывала русская тема в творчестве Бакста, к которой художник пришел достаточно поздно. Это связано с ностальгией и невозможностью посетить родину последние 10 лет жизни. Конечно, и до этого русские сюжеты встречались в его творчестве, но сознательное обращение к истокам, к народному искусству произошло в начале 1920 – х годов. Бесспорно, глубина интереса Бакста к древним культурам, оказавшим влияние на развитие мирового искусства, была больше. Однако русская тема со временем стала душевно близка художнику, к которому родина была не слишком благосклонна. В 1912 году (после ужесточения антиеврейского законодательства) уже всемирно знаменитый художник был выслан из Петербурга как еврей, не имеющий права проживать вне черты оседлости. Впоследствии избрание в академики дало ему официальное право жить в столицах. Но после краткого визита в начале 1914 года Баксту уже не суждено было вернуться в Россию: этому помешали сначала Первая мировая война (Приложение В), а затем революция [52, с.152].

С исконно русскими традициями Бакста роднили воспоминания детства, связанные с бытом его русской кормилицы и любимой горничной, народными сказками, молитвами, лампадками, на всю жизнь оставшиеся в душе художника. Многие годы Лев Самойлович заботился о своей кормилице, писал ей письма в Новую Ладогу, посылал фотографии сына. Кроме того, художник был неравнодушен к русской природе, ценя на вес золота редкие моменты соприкосновения с ней: «Пишу из подлинной России... Так хорошо вокруг, просторно, значительно; чувствую себя под обаянием «Руси»–на все душа отвечает восторженно, сказал бы и ...умиленно».

Это было неожиданно и удивительно для современников. Зинаида Гиппиус писала: «Еще одна черта, совсем, казалось бы, несвойственная Баксту, с его экзотикой, парижанством и внешним «снобизмом»: нежность к природе, к земле русской, просто к земле, к лесу деревенскому, обыкновенному, своему».

Вплотную заняться русскими сюжетами художнику пришлось в молодости, когда необходимость зарабатывать на жизнь сделала его иллюстратором дешевых изданий. Одними из первых оформленных Бакстом книжек были повесть А.Н. Канаева «У староверов» и шекспировский «Король Лир» в пересказе Канаева для детей. Он и его жена приняли живое участие в судьбе молодого художника [17,с.62].

Летом 1911 года в Лувре (в павильоне Марсан) открылась персональная выставка Бакста, включавшая 70 работ. Картины раскупались с неимоверной быстротой, слава росла, но художник с горечью писал жене: «Почти все музеи приобрели у меня: испанский, итальянские (кроме, конечно, русских!!!)». Баксту было обидно и больно, ему хотелось признания на родине, но не путем каких – либо специально принятых мер, а именно просто признания таланта как такового. «А Россия, русские музеи и в ус не дуют. Ну – все равно. Насильно мил не будешь. Хоть хваленого Рериха все ругают панно, я убежден, что эскиз панно будет в галерее Третьяковской! Пойми, что я не хочу унижаться брать нарочно русские сюжеты, чтобы меня одобряли в России – в этом моя гордость» [7,с.42].

Осенью 1911 Бакст писал Павлу Эттингеру, интересовавшемуся творчеством художника: «Хотел бы, чтобы Вы помогли мне познакомить Россию – неблагодарное отечество с новым фазисом моих работ, так заинтересовавших французских художников» [7,с.56].

В журнале «Мир искусства» Бакст возглавил художественный отдел: создавал иллюстрации, придумывал оригинальное шрифтовое оформление. В итоге журнал об искусстве и сам оказался произведением искусства. Каждый материал сопровождался рисунками, орнаментами, виньетками, чаще всего, навеянными античной культурой, к которой Бакст, как и многие другие художники, был неравнодушен. Такое внимание к иллюстративному материалу было несвойственно изданиям конца XIX века, поэтому «мирискусников» с полным правом можно назвать первопроходцами в русском полиграфическом дизайне [7,с.62].

О Баксте как о талантливом портретисте заговорили после первой выставки «Мира искусства», где он представил портрет Александра Бенуа, сидящего в кожаном кресле и увлеченного чтением. Позади художника, на шкафу, Бакст «поместил» предметы, которые точнее всего характеризуют личность его товарища: папку с рисунками и старинный портрет Императрицы Елизаветы Петровны в золотой раме (Бенуа увлекался XVIII веком). Эта картина оказалась наиболее удачным изображением художника. Спокойный, слегка отрешенный, взгляд, помятый костюм, небрежно причесанные волосы – таким Бенуа и запомнился современникам.

Приблизительно в то же время Бакст написал «Портрет С. П. Дягилева с няней», который считается едва ли не вершиной творчества художника в этом жанре. На картине Бакст противопоставил два возраста: энергичную молодость, воплощенную в нетерпеливой позе Дягилева, и спокойную, покорную старость, олицетворением которой стала няня, один из самых близких людей в жизни антрепренера [39, с. 91].

Создавая портеры, Бакст не стремился к психологичности – его волновала не столько душа, сколько социальная «маска» героя картины. Позже, переключившись на работу в театре, Бакст почти перестал писать портреты.

Известность Баксту принесли его графические работы для журнала «Мир искусства». Он продолжал заниматься и станковым искусством –исполнил отличные графические портреты И. И. Левитана, Ф. А. Малявина (1899), А. Белого (1905) и 3. Н. Гиппиус (1906) и живописные портреты В. В. Розанова (1901), С. П. Дягилева с няней (1906). Яростные споры критиков вызвала его картина «Ужин» (1902), ставшая своеобразным манифестом стиля модерн в русском искусстве. Позднее сильное впечатление на зрителей произвела его картина «Древний ужас (Terror Antiquus)» (1906–08), в которой воплощена символистская идея неотвратимости судьбы. В годы первой русской революции Бакст сотрудничал в сатирическом журнале «Жупел», потом в журналах «Сатирикон», «Золотое руно», «Аполлон», успешно занимался книжной графикой и декоративным искусством (оформлял интерьеры, выставки). Но уже к концу 1900–х гг. ограничил себя работой в театре, изредка делая исключения для графических портретов близких ему людей, и вошел в историю именно как выдающийся театральный художник эпохи модерна [22, c. 53].

И в России, и за рубежом Бакста знают, в первую очередь, как театрального художника Дягилевских «Русских сезонов» – грандиозных зарубежных гастролей артистов балета и оперы в Париже, Лондоне и других городах. Придумывать декорации и костюмы Бакст начал еще в Петербурге, время от времени сотрудничал с Императорскими театрами. Но для консервативной казенной сцены его идеи были слишком передовыми – до конца XIX века художественному оформлению спектаклей не придавалось особого значения. В балетах «Русских сезонов» Баксту удалось переломить ситуацию: декорация не только перестала быть второстепенным элементом, но и подчинила себе все остальные части постановки [29,с.44].

Дебютировал в театре он еще в 1902 г., оформив пантомиму «Сердце маркизы». Затем был поставлен балет «Фея кукол» (1903), имевший успех главным образом благодаря его декорациям. Оформил еще несколько спектаклей, делал отдельные костюмы для артистов, в частности для А. П. Павловой в знаменитом «Лебеде» М. М. Фокина (1907). Но по–настоящему талант Бакста развернулся в балетных спектаклях «Русских сезонов», а затем «Русского балета С. П. Дягилева». «Клеопатра» (1909), «Шехерезада» и «Карнавал» (1910), «Видение розы» и «Нарцисс» (1911), «Синий бог», «Дафнис и Хлоя» и «Послеполуденный отдых фавна» (1912), «Игры» (1913) поражали пресыщенную западную публику декоративной фантазией, богатством и силой цвета, а разработанные Бакстом оформительские приемы положили начало новой эпохе в балетной сценографии [41,с.180].

Художник сыграл большую роль в организации балетных спектаклей «Русских сезонов», оказавших влияние не только на театральный мир, но и на модную индустрию 1910–х годов: дамы высшего света поголовно облачались в восточные одежды, а ателье в срочном порядке закупали километры шелка, забрасывая Бакста предложениями о сотрудничестве.

На одно из них – от известного Ателье Жанны Пакен – художник ответил согласием и создал коллекцию вечерней и дневной одежды для парижских модниц. При этом многие коллеги Бакста с неодобрением относились к этой затее – в творческой среде дизайн одежды считался занятием недостойным. Но художника прельщали не деньги и слава: для него создание повседневных нарядов было таким же творчеством, как и работа в театре. Более того, отсутствие литературно–исторического контекста давало ему бóльшую возможность экспериментировать со стилями, цветами и тканями [12, с.54].

Значим вклад Л.Бакста и в литературное творчество.Бакст занимался еще и литературным творчеством. Ему принадлежат многочисленные статьи и эссе об искусстве, балетные либретто и несколько художественных произведений. В 1907 году живописец исполнил свою давнюю мечту и отправился в Грецию вместе со своим ближайшим другом Валентином Серовым. За месяц исколесив Элладу вдоль и поперек, Бакст вернулся домой с серией очерков «Серов и я в Греции», которые высоко оценили его друзья и знакомые. Иван Бунин, например, отмечал, что это «чудесная книга, где все видишь, все обоняешь, все осязаешь…» [12,с.55].

Отрезанный от родины Первой мировой войной, а затем советскими реалиями, художник все больше ностальгировал по России. Переписка свидетельствует о том, что он не только выписывал русские книги, но и собирал предметы быта, покупая их на развалах и в маленьких магазинчиках. В архиве Бакста сохранилась выдранная из книги страница с фотографией архангельских пряников, на которой рукой художника сделаны всевозможные пометки.

Вывезенные из России альбомы с набросками Лев Самойлович постоянно использовал при работе над русскими сюжетами, например при создании эскизов тканей в 1923–1924 годах по заказу заокеанских фабрикантов. Шелковые ткани потом с успехом продавались по всей Америке. На одной из таких тканей художник изобразил храм Василия Блаженного.

Рисунок очень напоминает элемент исполненной в 1906 году грамоты на присвоение звания Почетного гражданина города Москвы В.М. Голицыну. Грамота – также образец работы художника в русском стиле.

Глубокая внутренняя связь с родиной не могла не отразиться на творчестве художника. Его волновала судьба России. С надеждой встретил он события 1905 года: «Никогда так легко, светло и «весеннее» не было на Руси, как теперь! Не стыдно ли? Мало ли, что приходится не сразу легко и приятно! Но идет наверняка к хорошему, к свободе, к равенству, к возвышению «личности»!

Мы – современники великого и благородного движения; потом, когда все придет, лучше конечно будет, но самое ведь сладкое – »искание», борьба за истину!» [44, с. 62].

Художник исповедовал именно такие идеалы в своем творчестве. Он ждал обновления России, стараясь своим искусством способствовать этому. В 1921 году Бакст писал Грабарю: «Я массу работал, массу выставлял и для глаз Европы и Америки, представлял художественную выразительность России. Я могу утверждать, что моими слабыми силами я служил нашей Родине и помогал ее престижу». Живя за границей, Бакст не переставал интересоваться русскими реалиями. Надежды после Февральской революции сменились острой болью после октября 1917 года.

Но художник никогда не терял веры в лучшее будущее. Он писал: «Настанут светлые дни и для дорогой родины, и для дорогой моей семьи, залечатся раны, затянутся обиды, недоразумения, и мы выйдем на широкий путь» [13, с.92].

## 3.3 К.А.Сомов и «Мир искусства»

В 1910 г. была предпринята попытка вновь вдохнуть жизнь в «Мир искусства», теперь уже во главе с Рерихом. В среде живописцев в это время происходит размежевание. А. Н. Бенуа и его сторонники порывают с «Союзом русских художников», с москвичами, и выходят из этой организации, однако они понимают, что вторичное объединение под названием «Мир искусства» не имеет ничего общего с первым. Бенуа с грустью констатирует, что «не примирение под знаменем красоты стало теперь лозунгом во всех сферах жизни, но ожесточенная борьба». К «мирискусникам» пришла слава, но «Мира искусств», по сути, уже не было, хотя формально объединение существовало до 1924 г. (при полном отсутствии цельности, на безграничной терпимости и гибкости позиций, примиряя художников от Рылова до Татлина, от Грабаря до Шагала). Как здесь не вспомнить импрессионистов? Содружество, которое когда–то рождалось в мастерской Глейра, в «Салоне отверженных», за столиками кафе Гербуа и которому предстояло оказать огромное влияние на всю европейскую живопись, также распалось на пороге своего признания [25, c.56].

Второе поколение «мирискусников» менее занято проблемами станковой картины, их интересы лежат в графике, в основном книжной, и театрально–декоративном искусстве, и в обеих сферах они произвели настоящую художественную реформу. Во втором поколении «мирискусников» были и крупные индивидуальности (Кустодиев, Судейкин, Серебрякова, Чехонин, Григорьев, Яковлев, Шухаев, Митрохин и др.), но художников–новаторов не было вовсе, ибо с 1910–х гг. «Мир искусства» захлестывает волна эпигонства. Поэтому при характеристике «Мира искусства» речь пойдет в основном о первом этапе существования этого объединения и его ядре – А. Н. Бенуа, К. А. Сомове, Л. С. Баксте.

Ведущим и, может быть, самым талантливым художником «Мира искусства» был Константин Андреевич Сомов (1869–1939). Сын главного хранителя Эрмитажа, окончивший Академию художеств и изъездивший Европу, Сомов К.А. получил блестящее образование. Творческая зрелость пришла к нему рано, но, как, верно, замечено исследователем (В. Н. Петров), в нем всегда сказывалась некоторая раздвоенность – борьба между мощным реалистическим чутьем и болезненно–эмоциональным мироощущением. Сомов К.А., каким мы его знаем, проявился в портрете художницы Мартыновой («Дама в голубом», 1897–1900, ГТГ), в картине–портрете «Эхо прошедшего времени» (1903, ГТГ), где он создаст поэтическую характеристику хрупкой, анемичной женской красоты декадентского образца, отказываясь от передачи реальных бытовых примет современности. Он облачает модели в старинные костюмы, придает их облику черты тайного страдания, грусти и мечтательности, болезненной надломленности. Сомову К.А. принадлежит серия графических портретов его современников – интеллектуальной элиты (В. Иванов, Блок, Кузмин, Соллогуб, Лансере, Добужинский и др.), в которых он употребляет один общий прием: на белом фоне – в некой вневременной сфере – рисует лицо, сходство в котором достигается не через натурализацию, а смелыми обобщениями и метким отбором характерных деталей. Это отсутствие примет времени создает впечатление статичности, застылости, холодности, почти трагического одиночества. [16, c.170]

Раньше всех в «Мире искусства» Сомов К.А. обратился к темам прошлого, интерпретации XVIII столетия («Письмо», 1896; «Конфиденции», 1897), явившись предшественником версальских пейзажей Бенуа.

Он первым создает ирреальный мир, сотканный из мотивов дворянско–усадебной и придворной культуры и собственных субъективных художественных ощущений, пронизанных иронией. Историзм «мирискусников» был бегством от действительности: не прошлое, а его инсценировка, тоска по его невозвратимости – вот их основной мотив. Не истинное веселье, а игра в веселье с поцелуями в аллеях, – таков Сомов.

Другие работы Сомова К.А. – это пасторальные и галантные празднества («Осмеянный поцелуй», 1908, ГРМ; «Прогулка маркизы», 1909, ГРМ), полные едкой иронии, душевной опустошенности, даже безысходности. Любовные сцены из XVIII – начала XIX в. даны всегда с оттенком эротики. Последнее особенно проявилось в его фарфоровых статуэтках, посвященных как бы одной теме – призрачной погоне за наслаждениями.

Сомов К.А. много работал как график, он оформил монографию С. П. Дягилева о Д. Левицком, сочинение А. Н. Бенуа о Царском Селе. Книга как единый организм со своим ритмическим и стилевым единством была поднята им на необычайную высоту. Сомов – не иллюстратор, он «иллюстрирует не текст, а эпоху, пользуясь литературным приемом как трамплином», – писал о нем А. А. Сидоров, и это очень верно.

Парижский дневник художника К. А. Сомова 1920–1930–х гг. – ценный, лишь фрагментарно публиковавшийся исторический источник. Находясь в средоточии важнейших для искусства русской эмиграции процессов. Сомов К.А. охотно знакомился с произведениями представителей самых разных течений и направлений: от наиболее радикальных модернистов Парижской школы до приверженных традициям реалистического искусства членов объединения «Мир искусства».

Анализ дневников показывает, что вне зависимости от того, насколько сильно тот или иной упоминающийся в них художник отходит от миметического принципа, самым главным в искусстве Сомов К.А. видит содержательную наполненность произведений. При этом из дневников следует то, что сам Сомов К.А. не видит никакого общего идейного ядра в собственном искусстве [36,с.101].

Этот парадокс заставляет по–новому взглянуть на творчество Сомова К.А., объясняет внимание художника к объектному миру, декоративной поверхности вещей и человеческого тела. Он же способен по крайней мере отчасти объяснить, почему учившиеся у Сомова К.А. в 1930–х гг. молодые художники –Л. А. Успенский, В. И. Буданова, Г. И. Круг не образовали вокруг своего наставника отдельной школы, а попали под влияние общества «Икона» [22, c.108].

История искусства русской эмиграции намечена только пунктирно. Словари и электронные базы данных дают скупую фактическую канву: места, даты выставок и состав их участников. Межвоенная газетная критика лишь выборочно освещала события художественной сцены. Исторические источники личного происхождения –письма и дневники –в этом свете приобретают особенное значение.

Один из таких источников – дневник художника Константина Андреевича Сомова (1869–1939) входившего в объединение «Мир искусства». Эти подробнейшие записи позволяют не только полностью, день за днём, реконструировать жизнь их автора, но и проследить биографии большого числа людей. Наконец, дневник в особой авторской манере открывает повседневность русского Парижа.

Сомов К.А. активно участвовал в художественной жизни, посещал все сколько–либо заметные выставки как старого искусства, так и современного, вне зависимости оттого, в какой стране родились представленные авторы и к какому направлению искусства они принадлежали. Сомов не предусматривал прижизненную публикацию своих дневников', поэтому мог позволить себе самые бескомпромиссные. хлёсткие характеристики по отношению и к личности художников, и к их произведениям.

Независимость Сомова К.А. от чужого мнения и его желание поместить свои личные записи во вневременной контекст не уберегли дневник от искажения при первой публикации его небольших фрагментов в 1979 г.4 В настоящий момент, в ходе многолетней работы, нам удалось расшифровать и прокомментировать дневники Сомова 1925–1934 гг. Их общий объём составил более четырёх миллионов печатных знаков. Столь обширный материал позволяет нам по–новому взглянуть на критические высказывания Сомова в адрес художников русского зарубежья. Впрочем, и на базе предыдущей публикации дневников этот вопрос не затрагивал ни один исследователь.[21, c.76]

Между тем критические высказывания Сомова очень важны ввиду того, что художник ни разу не высказался открыто об идейном содержании своего искусства. Он не писал теоретических статей, не подписывался под программами или манифестами, а мнения художественных критиков не принимал. Поэтому высказывания Сомова К.А. о других – единственная возможность установить, что именно думал о себе и своём творчестве он сам.

Рефлексия Сомова К.А. относительно собственного места на парижской художественной сцене, среди художников русского зарубежья – ключевой момент для понимания искусства Сомова, в том числе его эволюции в эмигрантский период.

Суждения Сомова К.А. могут быть предвзятыми, однако мы не пытаемся занять место третейского судьи в спорах девяностолетней давности. По существу, в критических высказываниях Сомова важно лишь то, с чем согласен сам художник, и то, что он отрицает, что именно он не признаёт и что, напротив, готов использовать в своей работе.

Художников, упоминаемых Сомовым в этой связи, можно разделить на три группы. Первую составляют русские художники Парижской школы. Вторая группа –художники «Мира искусства»: как те, которые стояли у истоков этого объединения, так и те, которые участвовали в его зарубежных групповых выставках 1920–1930–х гг. И, наконец, третья – это молодые художники, не нашедшие себя на художественной сцене эмигрантского Парижа и впоследствии примкнувшие к обществу «Икона». Из дневника следует то, что Сомов К.А. представляет модернизм как неизбежное, но переоценённое критиками и публикой явление.

Смысловое ядро критики Сомова К.А. здесь – не в неприятии «модернизма» как такового (Сомов и сам – модернист, во всяком случае потому что не вполне следует миметическому принципу), а в отсутствии фантазии у авторов, однообразии используемых ими приёмов.

По мнению Сомова К.А., художники работают в модернистском ключе либо исключительно ради денег и славы, либо в силу собственной лени, нежелания развиваться. Всё это Сомов находил совершенно неприемлемым, чем и обусловлены его резкие оценки. Пример тому – многочисленные высказывания, среди которых: «пошел на выставку Ларионова – отчет его деятельности за 30 лет – вот лентяй, дурак, нахал!», или «Шагал –раздражающий дурак» [12. с. 13.].

Много мягче Сомов относился к художникам–участникам объединения «Мир искусства», равно как и к тем, кто формально не состоял в обществе, но принимал участие в выставках объединения. С некоторыми из них Сомова связывала давняя дружба, как, например, с А. Н. Бенуа. Хотя Сомов не раз сетовал в дневнике на граничащее с хамством невнимание со стороны Бенуа, это не меняло его высокой оценки искусства последнего.

В работах В. И. Шухаева Сомов К.А. находил определённую скованность и безжизненность. Следует отметить, что этот отзыв о работах Шухаева – один из самых резких из всех высказываний об этом художнике.

Таким образом, Сомов К.А. находит техническое совершенство важным, но не самым главным в искусстве. В большей степени ею интересует идейное содержание работ. В этом отношении показательно содержащееся в дневнике высказывание о выставке 3. Е. Серебряковой: «Из банка я пошел на выставку 3. Серебряковой, ее работы сделаны пастелью прекрасно, за редкими исключениями».

Отметим, что Сомову К.А. понравилась именно эротическая пастель Серебряковой. Это созвучно его собственным размышлениям – правда, относящимся еще к 1914 г.: «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.

С начала 1930–х гг. вокруг Сомова начал образовываться небольшой круг молодых художников, искавших своё место на художественной сцене современной; Парижа. Это были, главным образом, Л. А. Успенский, его жена В. И. Буданова Успенская и Г. И. Круг. Все они учились в Русской академии живописи, организованной Т. Л. Сухотиной–Толстой. К преподаванию в этой академии были приглашай. К. А. Коровин. М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, Б. Д. Григорьев (было сделано предложение и Сомову, но он отказался), т. е. художники, которых нельзя отнеси к радикальным модернистам.

Академия просуществовала всего несколько месяца вследствие недостатка средств и учеников. Однако за это время между молодыми художниками и Сомовым успели сложиться отношения, продолжившиеся и пост закрытия академии, – отношения, схожие с взаимоотношениями учеников и учителя

Иными словами, во всём русском Париже – своего рода столице России! в изгнании – нашлось лишь несколько молодых людей, пожелавших не присоединиться к Парижской школе, а приобщиться к традиции, во многом восходящей к Императорской Академии художеств.

С другой стороны, во всех отношения примечательно то, что из всех живших в то время в Париже русских художники их согласился в той или иной форме учить только Сомов, никогда прежде не имевший учеников.

Он просматривал произведения и критиковал их: «После завтрака поехал по просьбе Успенского в его новую мастерскую смотреть его работы.

Сомов старался передать Будановой, Кругу и Успенскому своё понимание искусства и задач художника и зачастую находил в них заинтересованных учеников.

В частности, об этом свидетельствует такая запись в дневнике: «Приехали Успенский и Веля». Они рассказывали об уроках в академии Григорьева, он поучал их как надо стремиться к совершенству, как быть точным, работая с натуры, не увлекаться модой и штампами художников–модернистов» [12. c. 39].

Можно с уверенностью говорить о том. что между Сомовым и молодыми художниками сложились отношения наставника и учеников, которые, впрочем, по мнению Сомова, отягощала колоссальная разница в уровне культуры и объеме знаний: «Вечером с Успенскими разговоры о живописи: о Яковлеве, Шухаеве: «Я им рассказывал о живописи во Франции в конце XIX века –о Р. Besnard'e и его портрете с G. Rejane, J. Cazin'e и другом. Они оба, и Леонид Александрович, и Валерия Ивановна, ничего не знают, ни о чем не слыхали – да и не мудрено –у них ни ума. ни культуры. Рассказывал я еще им о дагерротипах и стереоскопах – не знают, не слыхали!» [13, c. 113].

Дневник Сомова К.А. говорит о том. что художник был весьма невысокого мнения о даровании своих учеников. Тем не менее они делали успехи под его руководством: «А Успенский преуспевает, пишет 2 этюда: один из них из окна маленькой комнаты, другой –корзину с яблоками. –очень недурно» и «Успенские стали гораздо лучше писать этюды, он –в особенности».

Здесь можно увидеть предпосылки для появления школы. Ученики самостоятельно выбрали учителя, и тот не отказался учить их. Активное творческое общение молодых художников со своим наставником продолжалось (у каждого из учеников по–разному) около четырех лет.

Здесь следует попытаться ответить на вопрос, отчего школа всё же не возникла. Мы полагаем, это произошло в силу того, что для создания школы часто необходим какой–либо концептуализирующий смысл – мастер в той или иной мере передаёт ученикам не только технику ремесла, но и определённый набор идей, которыми они могли бы руководствоваться при создании произведений, некую программу.

В этом смысле Сомову нечего было предложить молодым художникам, кроме отрицания радикального модернизма, к которому (к отрицанию радикального модернизма) они пришли и без Сомова.

Анализ критических высказываний Сомова показывает, что Сомов критиковал формальное искусство вовсе не за отход от миметического принципа. От всех своих современников – и модернистов, и мирискусников –он требовал то, что не всегда мог предоставить сам – содержательной наполненности произведений.

В своих дневниках 1925–1934 гг. Сомов К.А. не дал ни одной прямо высказанной характеристики собственного искусства. Резонно предположить, что сам он никакого общего идейного ядра в своём творчестве не видел.

Хотя эротика, тематика того, что «напоминает о любви и её наслаждениях», прослеживается в значительном числе произведений Сомова, она не может быть идейным ядром. Обнажённое тело не способно стать концептуальным стержнем искусства, как не может стать им. к примеру, курительная трубка.

Эту идейную ограниченность своею творчества Сомов не смог преодолеть. Его искусство замкнулось на объектном мире, на декоративной поверхности вещей и тел.

Решая пластические задачи в своей исключительной авторской манере. Сомов совершенствовал художественное мастерство, что позволило ему. в отличие от многих модернистов, до конца своих дней создавать исключительные по тонкости и изяществу произведения.[36, c.16]

## 3.4 [С.П. Дягилев как редактор, критик и публицист журнала «Мир искусства»](#_Toc68453700)

Сергей Дягилев – человек, сумевший выйти за рамки академического консерватизма сценического искусства, написав историю танца с нуля. Потомок дворянского рода, с детства одержимый искусством, денди в цилиндре, которого одни называли монстром, а другие сравнивали с королями, Дягилев С.П. был не только импресарио, благодаря которому мир познакомился с русским искусством во всем его великолепии, но и одним из самых заметных людей своей эпохи. Благодаря инновациям талантливого импресарио люди и по сей день могут не только видеть, но и чувствовать балет.

Будущий новатор мира искусства появился на свет в Новгородской губернии 19 марта 1872 года по старому стилю. Позже с семьей он переехал в Санкт–Петербурге, а затем в Пермь, где служил его отец.

Глава семейства Павел Павлович Дягилев был офицером в кавалергардском полке. Родной матери Сергей не знал, так как она по истечении нескольких месяцев после родов умерла. Воспитанием мальчика занималась новая супруга отца – Елена. Мачеха души не чаяла в пасынке и отдавала ему всю себя.

Первым шагом к мировой известности стал приезд семьи Дягилевых в Санкт–Петербург в 1890 году. Восемнадцатилетний Сергей оказывается в доме своей тети, Анны Павловны Философовой. Дама эта была широко известна в передовых кругах столицы как общественный деятель и ярая феминистка. Младший из ее четырех детей – Дмитрий, слывший интеллектуалом и сторонником неформальных взглядов, будучи сверстником Сергея, вводит его в круг своих университетских друзей и единомышленников и очень скоро завоевывает уважение и любовь кузена. Именно в таком окружении у Дягилева начинают формироваться собственные художественные пристрастия.

В том же году Сергей Дягилев с легкостью поступает в Санкт–Петербургский университет на правоведческий факультет. Но свои занятия музыкой он не оставляет. Молодой Дягилев начинает грезить карьерой оперного певца, в надежде прославиться и разбогатеть. Одновременно с учебой в университете он становится вольно–слушателем в классе пения петербургской консерватории. Ему дает уроки известный итальянский певец–баритон Антонио Короньи. Ведя вполне обычную студенческую жизнь, значительную часть времени он уделяет своим увлечениям. Дягилев С.П. пробует заняться сочинительством музыки и так увлекается, что убеждает и окружающих в своей решимости стать композитором. Родные начинают верить, что его тяга к миру искусства гораздо сильнее, чем им казалось, что Сережа рожден для музыки.

Несмотря на это, в 1896 году он все же заканчивает университет и получает диплом правоведа. Теперь он готов воплотить свою мечту. После представления на зрительский суд своих музыкальных произведений, его ждал не полный восторг, а сокрушительный провал. Это дало толчок к тому, что он полностью отказывается от карьеры композитора и решает посвятить себя искусству, но абсолютно с другой стороны.

В переломную эпоху конца XIX–начала XX века очень остро встал вопрос о художественной критике и нормах, которыми она должна руководствоваться. Дягилев С.П. не мог пройти мимо этой животрепещущей проблемы.

Он считал, что художественная критика не выполняет своего высокого предназначения. Беспомощность и неквалифицированность критиков и рецензентов особенно проявлялись, когда речь заходила о новых направлениях в искусстве.

Не без основания Дягилев С.П. констатировал: «...при всем стремлении вникнуть в запросы современного искусства очень мало кто до сих пор мог хоть сколько–нибудь в них разобраться, и даже самые доброжелательные критики постоянно приписывают «новаторам» много чуждого для них и идущего иногда прямо вразрез с их взглядами» [40,с.101].

Для преодоления хаоса и полнейшего произвола, царивших тогда в суждениях прессы, Дягилев С.П. призывал соотносить произведения современных художников с вечно прекрасными достижениями эпохи Возрождения. «Надо подняться на высоту Флоренции, чтобы затем судить все нынешнее искусство», – заявлял он. Дягилев подчеркивал большое значение художественной критики, утверждая, что она по своей природе «самостоятельное художественное творчество».

Эти статьи Дягилева С.П. не были случайными. Они являлись плодом долгих раздумий, так как сам он намеревался создать многотомный труд «История русской живописи в XVIII веке». Дягилев рано, подобно Бенуа и Грабарю, стал изучать архивные материалы. Однако, кроме вышедшей в 1902 году книги о Д. Г. Левицком – она не потеряла значения до наших дней – и статьи о портретисте Шибанове, Дягилев С.П. больше не занимался исследованиями в области искусства.

Основное внимание Дягилев – художественный критик уделял, однако, не прошлому, а современному искусству. Он говорил: «Меня больше интересует, что скажет мне мой внучек, чем что скажет дед, хотя тот и неизмеримо мудрее».

Вот эта нацеленность в будущее очень характерна для Дягилева, ею пронизаны его очерки и статьи о современных мастерах и событиях художественной жизни. Что в искусстве соответствует велениям времени, что тленно, а что перейдет потомкам или даже в вечность? – этот вопрос всегда его волновал.

Дягилев считал талант национальным достоянием. Он был наделен редкой способностью распознавать его в самом начале. Одним из первых он отметил и поддержал Л. Бакста, Александра Бенуа, Малютина, Малявина, Остроумову, Юона, Якунчикову и других.

Его перу принадлежат превосходные и глубоко содержательные характеристики многих здравствовавших тогда художников. Он считал своим нравственным долгом почтить память людей, обогативших русское искусство. Некрологи, посвященные им И. Левитану и М. В. Якунчиковой, написаны им с большой любовью и пониманием исторического места этих художников.

Дягилев С.П. был первым критиком, обратившим внимание на книжную иллюстрацию. В 1899 году в статье «Иллюстрации к Пушкину» он высказал ряд суждений о природе и особенностях этого трудного искусства, сохраняющих свое значение и поныне [14, c.76].

На страницах журнала «Мир искусства» Дягилев С.П. как автор затронул большой круг вопросов: цели и задачи искусства и критики, классика и современное искусство, иллюстрация и книжная графика, музейное дело, художественная культура других стран и, наконец, то, что мы понимаем теперь под словами «международное культурное сотрудничество».

Дягилев С.П. впервые сформулировал и поднял в истории отечественного искусства некоторые из этих тем, и позиция, которую он занял, заслуживает внимания, особенно его взгляды на проблему культурного обмена между странами.

Статьи Дягилева С.П. выдвигали целую программу конкретных действий с целью радикально изменить положение в искусстве того времени. С исключительной энергией и настойчивостью он стремился претворить ее в жизнь. Слово «надо», так часто встречающееся в выступлениях Дягилева, напоминало о долге людей искусства перед собой и обществом. Порой эти «надо» в понимании Дягилева С.П. принимают характер исторического предназначения молодого художественного поколения на рубеже XIX–XX веков.

Выступления Дягилева С.П. в «Мире искусства» вызывали живой интерес, как у единомышленников, так и у противников. Художник М. Ф. Ларионов утверждал, например, что Дягилев в тридцати строках заметки умел сказать «больше и интереснее, чем другие на многих страницах».

Авторитет Дягилева С.П. среди современников, любивших искусство и писавших о нем, был весьма высок. Примечательна записка известного художественного критика С. С. Голоушева к И. С. Остроухову от 16 февраля 1905 года, в которой говорилось: «Скажите Дягилеву, что он чрезвычайно одолжил бы меня, если бы разрешил зайти к нему и с ним поехать в Таврический посмотреть Сомова. Мне хочется слышать его объяснение Сомова».

Следует отдать должное и Дягилеву–редактору. Он смог привлечь к работе в журнале талантливых молодых художников и критиков своего времени. Он открыл для широкого читателя искусствоведческое дарование А. Н. Бенуа и весной 1899 года пригласил сотрудничать И. Э. Грабаря, тогда еще начинающего критика. Без повседневной и всесторонней помощи художников было бы невозможно издание журнала в течение пяти с лишним лет. Они не только работали над его оформлением, но были озабочены и содержанием заметок и статей.

В 1902 году Серов, например, просил поместить сообщение о работе Совета Третьяковской галереи. Под давлением Дягилева одни из художников впервые брались за перо, другие изыскивали средства для издания журнала среди своей клиентуры, а некоторые сами оказывали ему материальную поддержку [14, c.62].

Художники считали журнал своим детищем, и недаром М. В. Нестеров в ответ на ругань В. П. Буренина в адрес Дягилева заявил в 1898 году: «За Дягилева порукой те имена честных и даровитых людей, которые сознательно доверились ему, признавая в нем человека способного и с хорошим вкусом».

Высокую оценку этой деятельности Дягилева С.П. дал А. П. Чехов. «Мир искусства», в частности, – писал он Дягилеву в 1903 году, – должны редактировать только Вы один».

Однако Дягилев С.П. занимался не только журналом. Одновременно много времени и сил он отдавал устройству художественных выставок. Устраивая выставки, Дягилев не ограничивался заботами о составе участников и выбором экспонатов.

Он впервые стал рассматривать выставку как «художественное произведение», в котором «все части должны быть объединены каким–нибудь внутренним смыслом», как «некую поэму, ясную, характерную и главное – цельную. Ранее совсем неведомое искусство экспозиции Дягилев блестяще продемонстрировал на выставках, связанных с его именем [8, c.79].

Одной из ведущих тем в творческой, публицистической деятельности С. Дягилева стала популяризация искусства выдающихся русских художников XVIII в., имена которых были преданы забвению. О них в течение многих лет практически не вспоминали ни современные ему художественные критики, ни, тем более, любители живописи.

Редактор «Мира искусства» стремился исправить столь несправедливое отношение к творчеству выдающихся русских художников того времени посредством его популяризации. Как это часто бывало у С. Дягилева, появление в журнале той или иной иллюстрации, статьи или даже небольшой заметки побуждало его к поиску новых сведений, приводивших порой к научным и культурным открытиям.

Именно так произошло в отношении творчества ряда русских художников XVIII в. В 1900 г. С. П. Дягилев задумал издать книжную серию «Русская живопись в XVIII веке», первый том которой он решил посвятить описанию жизни и творчества Д. Г. Левицкого. Через год после появления на страницах журнала «Мир искусства» изображений «Смолянок», «Дягилев, – вспоминает А. Бенуа, – запуская другие всякие дела, занялся своей монографией, посвященной Левицкому, имея намерение в дальнейшем посвятить такие же исследования Рокотову, Боровиковскому, Щукину».

С. Дягилев исследовал фонды крупнейших отечественных художественных музеев, пытаясь найти также и в них произведения русских живописцев XVIII века. Результатом поисков С. Дягилева стала публикация им в «Мире искусства» статьи «О русских музеях (1901, № 10), завершившая тематический цикл журнала, включивший статьи историка античного искусства А. Фуртвенглера «О художественных хранилищах старого и нового времени» (1900, № 3–4) и французского эстетика Р. Де ла Сизерана «Темницы искусства» (1900, №№ 7–10, 13–14) [19,с,68].

Этот цикл статей, исследование в них постановки музейного дела в России позволили Дягилеву С.П. предложить хорошо продуманную программу действий, нацеленную на реорганизацию музейного дела в стране. Важность этого вопроса, требовавшего, по мнению автора, немедленного решения, побудила его выпустить статью «О русских музеях» отдельным оттиском. В этом издании С. Дягилев напоминает читателям: «в «Мире искусства» была как–то напечатана небольшая заметка, в которой говорилось, правда, довольно резко, что из нашего Русского Музея нужно убрать большую часть находящихся в нем произведений, для того, чтобы придать ему хоть сколько–нибудь художественный вид. Заметка эта многим не понравилась: ее сочли дерзкой и задорной».

Высказывая мысль о необходимости, хотя бы временно, отказаться от покупки картин, стоящих недешево, критик призывает музейных работников выполнять их прямые обязанности, «главная из которых, – считает он, – состоит в том, чтобы разобрать имеющийся у него [музея] скученный материал, выделить и сконцентрировать все важное, и начать восполнять пробелы, но не случайно, на периодических выставках, а сознательно и строго систематично». Напоминает автор статьи и о том, что «Русскому национальному Музею принадлежит в сущности не только то, чем он фактически владеет, но и то, чем он мог бы владеть, ибо только ему могут быть доступны несметные богатства, хранящиеся в многочисленных царских дворцах».

В промежутках между поездками по стране С. Дягилев работал в архивах и библиотеках, перерывая множество книг и подшивок старых газет и журналов, в которых искал хоть малейших указаний на то, где можно найти ценные экспонаты для выставки. Первым итогом этой работы стала подготовленная им к печати брошюра «Состоящая под Высочайшим Его Величества Государя Императора покровительством, Историко– художественная выставка русских портретов. 1905 г. Предполагаемый список экспонентов, составленный С. Дягилевым» (52 с.), послужившая основойдля создания в дальнейшем каталога экспозиции и выдержавшая три издания. Она содержит четыре раздела: в первом указаны экспонаты, взятые из дворцов и у частных лиц в Санкт–Петербурге (411 адресов), во втором – в Москве (123 адреса), в третьем – в провинции (139 адресов) и в четвертом – за границей (16 адресов). В последнем разделе названы страны, которые посетил С. П. Дягилев во время сбора экспонатов для выставки: Германия, Голландия, Италия, Австро–Венгрия, Франция, Англия, Швейцария.

Многолетняя плодотворная исследовательская, редакторская, критическая, художественная деятельность С.П. Дягилева, Л. Бакста, А.Н.Бенуа, К.А.Сомова оставила глубокий след в истории русского искусства и отечественной художественной критики. Они оказали большое влияние на развитие русского искусства, продвигая новое направления – модернизма. Обладая обширными знаниями в области художественной культуры, используя свои таланты С. Дягилев Л. Бакст, А.Н.Бенуа, К.А.Сомов сумели создать для широкого круга художников, критиков, литераторов творческое сообщество, деятельность которого отражалась в журнале «Мир искусства».

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Журнал «Мир искусства» был создан в 1898 году и просуществовал до 1904 года. Большую роль в создании и деятельности журнала играл его организатор и главный редактор Сергей Дягилев.

В разное время в работе журнала принимало участие большинство русских художников конца XIX – начала XX века. Всех их объединил протест против официального искусства, насаждаемого Академией, и натурализма художников–передвижников.

«Мир искусства» был первым журналом по вопросам искусства, характер и направление которого определяли сами художники.

Редакция информировала читателей, что журнал будет рассматривать произведения русских и иностранных мастеров «всех эпох истории искусств, насколько означенные произведения имеют интерес и значение для современного художественного сознания».

В отличие от аналогичных изданий, которые помещали в основном лишь сообщения о художественной жизни, журнал стал систематически печатать статьи о русских и европейских мастерах живописи.

Журнал производил интересные и подробные публикации о различных периодах отечественного искусства, отличался великолепным полиграфическим исполнением.

В ходе деятельности в журнале появился литературный отдел, в нем неоднократно публиковались статьи о великих представителях мировой культуры.

Художественные выставки, организуемые «Миром искусства», пользовались огромным успехом. Выставки «Мира искусства» основательно познакомили русское общество, как с произведениями зарубежных художников, так и известных отечественных мастеров; а также с произведениями начинающих российских художников, еще не добившихся признания.

Постепенно разногласия, царившие внутри группы мирискусников, а также финансовые трудности, привели к распаду и движения и журнала, который в конце 1904 года прекратил свое существование.

Творчество деятелей «Мира искусства» Л.Бакста, А. Бенуа, С.П.Дягилева, К.А Сомова отличилось большой многогранностью и богатством проявлений. Театр, книжная графика, станковая живопись, монументально–декоративные проекты, художественная критика – вот те области, в которых щедро проявили себя «мирискусники». Они в огромной степени способствовали поднятию общей художественной культуры во всех областях творчества. Подвели итоги и пересмотрели общепринятые взгляды как на историческую, так и на художественную эпоху в мире искусств.

Всё то, что создавалось и рождалось во время творческого объединения «Мир искусства», вошло в золотой фонд русского искусства и, несомненно является живым художественным наследием для современных русских художников, балетмейстеров, композиторов, сценографов, декораторов, оформителей и продюсеров.

Объединение «Мир искусства» представляло собой не случайное, а исторически обусловленное явление в отечественном искусстве, что подтверждается высказываниями различных известных людей того времени. Например, Н. К. Рерих заявлял, что именно «Мир искусства» «поднял знамя для новых завоеваний искусства». Кроме того, они все толковали о необходимости повышения культуры и вкуса среди художников и никогда не отрицали в картинах тематики и, следовательно, не лишали изобразительное искусство ему присущих свойств агитации и пропаганды».

Объединение оставило глубокий след в истории русского искусства прежде всего тем, что люди этого круга по–новому обратили внимание на проблемы художественной формы и изобразительного языка.

Вклад «Мира искусства» в историю русской культуры Серебряного века неоценим. Он объединил художественные силы России, которые стремились к борьбе за «чистое и свободное искусство». Журнал стал воплощением за обновление эстетики, новое искусство, новую культуру, нового человека.

В 20–е годы XX века почти все представители объединения вынуждены были стать политическими эмигрантами.

Как никто из русской эмиграции, они нашли свое место в европейской культуре, в Париже, где еще продолжала греметь их слава. Но мемуары их пронизывает ностальгия по родине, с которой были связаны лучшие годы жизни и творчества.

Художники объединения «Мир искусства» творили, не зная и не признавая границ. Журнал «Мир искусства» стал площадкой для популяризации нового искусства.

Будучи талантливыми детьми своего времени, они выполнили предназначенную им историческую роль и вошли в историю, оставив обширное наследство, которое и поныне охраняет неоспоримое художественное значение.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Асташкин, А.Г. Типологические и жанровые особенности элитарных журналов об искусстве начала XX в. (на материале журналов «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно» и др.) : автореферат дис. кандидата фил. Наук / А.Г. Асташкин. – Екатеренбург, 2013.–26 с.

2. А.Н. Бенуа и его адресаты. Переписка с М.В. Добужинским (1903 – 1957) / Сост. И.И. Выдрин. – СПб. : Сад искусств, 2003.–152 с.

3. А.Н. Бенуа и его адресаты. Переписка с С.П: Дягилевым (1893 – 1928) / Сост. И.И. Выдрин. – СПб. : Сад искусств, 2003. – 150с.

4. Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский: Переписка (1903–1957) Сост., подгот. текста и коммент. И.И. Выдрина. – Спб. : Сад искусств, 2003.– 301с.

5. Бенуа, A.Н. Письма. 1908 – 1917. Газета «Речь», Петербург / А.Н. Бенуа. – СПб. : Сад искусств, 2006, 159 с.

6. Бенуа, А.Н. Возникновение «Мира искусства» / А.Н. Бенуа . – М. : Яуза, ЭКСМО, 2004. – 327 с.

7. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке: В 2–х ч. Ч. II. – СПб. : Тип. Б. Евдокимова, 1901–1902. С. 224–225.

8. Бенуа, А.Н. Русское искусство XVIII – XX веков / А.Н. Бенуа. – М. : Яуза, 2005. – 132 с.

9. Березовая, Л.Г. Культура русской эмиграции (20 – 30–е гг.) / Л.Г. Березовая // Новый исторический вестник.– 2001. – № 5. – С. 120 – 173.

10. Большая Советская Энциклопедия / Гл. ред. О. Ю. Шмидт: В 65 т. Т. 23. – М. : Советская энциклопедия, 1931. С. 798–799.

11. Борисова, Е.А. Русский модерн / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М. : Советский художник, 1990. – 359 с.

12. Борисовская, Н.К. Бакст / Н.К. Борисовская. – М. : Искусство, 2017. – 113 c.

13. Волошин, М.А. Лики творчества / М.А. Волошин – Л. : Наука, 1989. – 848 с.

14. Гайденко, П.П. Трагедия эстетизма / П.П. Гойденко – М. : Искусство, 1970. – 247 с.

15. Герчук, Ю. Книги «балованного века» // Пинакотека. – 1998. – № 6 – 7. – С. 32 – 37

16. Голубев, П.С. К. А. Сомов как фигура умолчания в отечественном искусствознании // Культурная антропология. – 2018 .– №8 .– С.165–177

17. Голынец, C.B. Три «Мира искусства» / С.В.Голынец // Пинакотека. – 1998. – № 6–7. – С. 15–21

18. Голынец, С.В. Л. Бакст / С.В. Голынец – СПб.:Наука, 2014. – 123 с.

19. Гусарова, А.Л. Мир искусства / А.Л. Гусарова. – Л.: Наука, 1972. – 236 с.

20. Даниэль, С. «Мир искусства» в ретроспективе постмодернизма / С.Даниэль // Новый мир искусства. – 1999. – № 1 (6). – С. 6–8.

21. Деменева, А. А. Образ С. П. Дягилева в мемуарах XX века // Вестник Перм. ун–та: Росс. и заруб. филология.– 2010. – Вып. 5. – С. 159.

22. Дьяконицын, Л.Ф. Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX начала XX века / Л.Ф. Дьяконицын. – Пермь:Знамя, 1966. – 259 с.

23. Дягилев, С.П. Выставки // Мир искусства.1900–№ 5–6.

24. Иоффе, И.И. Культура и стиль.– М.:Издательство, 2010.–115 с.

25. Касорукова, М.И. Национальная идея и ее роль в развитии русской культуры за рубежами России (20 – 30–е г. г. XX века). – М. : Просвещение, 2004.– 216 c.

26. Каталог выставки картин «Мир искусства». 1915 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_008845237>. – Дата доступа: 15.04.2021.

27. Каталог. Міръ искусства: художественный иллюстрированный журналъ / Редакторъ и издатель: С. П. Дягилевъ. –С.–Петербургъ, 1899–1904.

28. Кириченко, Е.И. Модерн в советском искусствознании / Е.И. Кириченко // Творчество. – 1991. –№ 3– С. 80–84

29. Ковальченко, И.Д. Методы исторического исследования / И.Д. Ковальченко. –2–е изд., доп. – М.: Наука, 2003. –485 с.

30. Коллекция Государственного Русского музея [Электронный ресурс] / Виртуальный Русский музей. – Москва. – Режим доступа: https://rusmuseumvrm.ru/reference/classifier/author/bakst\_lev\_samoylovich/index.php. – Дата доступа: 20.04.2021.

31. Корецкая, И. В. «Мир искусства» / Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904: Буржуазно–либеральные и модернистские издания. – М.: Наука, 1982. С. 129–178.

32. Косорукова, М.И. Национальная идея и ее роль в развитии русской культуры за рубежами России (20 – 30–е гг. XX века). Автореферат дис. кандидата ист. наук / М.И. Косорукова. – М.:Просвещение, 2004.– 25с.;

33. Кривулин, В.Н. «Мир искусства» и русская пассеистическая революция / В.Н.Кривулин // Новый мир искусства. – 1998. – № 1. – С. 24–28.

34. Кротеня, Е.В. А.Н.Бенуа о причинах своей эмиграции // Общественные и гуманитарные науки. – 2001. – № 5. – С. 56–94.

35. Кулаков, В. Век «Миру искусства» / В. Кулаков // Наше наследие. – 1999. –№ 48. – С. 27 – 36

36. Кустодиев, Б.М. «Групповой портрет художников общества «Мир искусства». 1916–1920. Электронная коллекция Русского музея.

37. Лаврентьевна, Е.А. Взаимовлияние русской и немецкой культур на рубеже XIX–XX в. На примере особенностей графического языка журналов «Мир искусства» и «Simplicissimus» // Инновационная наука. – 2019. –№ 9, с. 116–122.

38. Лапшина, Н.Г. Мир искусства / Н.Г. Лапшина. – М.: Искусство, 2015. – 199 с.

39. Левитский В. Ранние годы графики «Мира искусства». Из воспоминаний очевидца / В. Левитский // Новый мир искусства. – 1998. – № 1.– № 2–7.

40. Лифарь, С. П. Дягилев и с Дягилевым / С.П. Лифарь. – М. : Искусство, 2016. – 217 с.

41. Лобанов, В.М. Художественная Москва начала века / В.М. Лобанов // Искусство. – 1964. – № 5. – с. 27–32.

42. «Мир искусства»: хронологическая роспись содержания. 1899–1904 / Сост. Ф. М. Лурье. – СПб.: Коло, 2012. –150с.

43. Мир искусства // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. –Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – Стб. 549 – 550 –1596 с.

44. Мир искусства: Том 1, 2. №№ 13–24. –1899.

45. Мозохина, Н.А. Издательский проект художников объединения «Мир искусства» // Вестник Челябинского университета. – 2009. – № 34. –с.163–167

46. Московский Курьер (1861 г.) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.

47. Московский курьер // Русская периодическая печать (1702–1894): Справочник / Под редакцией А. Г. Дементьева, А. В. Западова, М. С. Черепахова. –М.: Гос. изд–во политический литературы, 1959. –С. 416. –835 с.

48. Неклюдова, М.В. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX –начала XX вв. – М.: Искусство, 1991. – 210 с.

49. Новый энциклопедический словарь / Под ред. К. Арсеньева: В 29 т. Т. 17. СПб.; Пг.: Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, [1914]. Стб. 143–145. 101

50. Пайман, А.К. История русского символизма / А.К. Пайман– М. : Искусство, 1998. – 190 c.

51. Пархоменко, Т.А. Русская эмиграция и советская Россия: два пути развития отечественной культуры / Т.А.Пархоменко // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета.– 2008.– № 2. – с.66–74

52. Паршин, С.Л. Мир искусства / C.Л. Паршин. – М. : Искусство, 1993. – 183 с.

53. Петров, В. Н. Мир искусства/ В.Н. Петров – М. : Изобразительное Искусство, 1975. – 143 с.

54. Подкопаева, Ю.Н., Свешникова А.Н.К.А. Сомов и его литературное наследие // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников.– М.: Просвещение, 1979.–152с.

55. Прокофьева, А.А. Из переписки Л.С. Бакста с А.Н. Бенуа 1891–1897 годов (По материалам Отдела рукописей ГРМ) // Петербургский Рериховский сб.: Вып. IV. –2001. – С. 357–366.

56. Пружан, И. Н. Константин Сомов. – М.: Изобразительное искусство, 1972.– 98с.

57. Пружан, И.Н. Лев Самойлович Бакст. – СПб.: Искусство, 2015. – 187 с.

58. Русакова, А. «Мир искусства» в отечественной культуре конца XIX – начала XX века / А. Русакова // Пинакотека. – 1998. – № 6 – 7. – С. 8 – 14

59. Сарабьянов, К. Д. История русского искусства конца XIX начала XX вв.– М.: Изобразительное Искусство, 1993. – 320 с.

60. Северюхин, Д.Я. Русская художественная эмиграция. 1917 – 1939. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2003.–195с.

61. Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2–х томах.– М. : Изобразительное искусство, 1982. – 493 с.

62. Сидоров, А.А. Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории / А. А. Сидоров. – М.: Искусство, 1969.–249 с.

63. Соколова, Н. И. Мир искусства. – М.; Л.: Изогиз, 1934.– 217 с.

64. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 9–ти т. Т. 5. Кн. 2. Дневники. Записные книжки. Заметки./Сост., вступ.ст. И.Н. Соловьевой. – М.: Искусство, 1994. – 575 с.

65. Стрелков А.С. Мир искусства.–М.,Петроград:Гос.изд–во, 1923.–27 с.

66. Тенишева, М.К. Впечатления моей жизни / М.К. Тенишева. – Л. : Искусство, 1991.– 201 с.;

67. Теркель, Е. Семейный архив Л.П. Гриценко–Бакст // Вестник архивиста. – 2002. – № 1. – С. 159–194.

68. Федоров–Давыдов, A.A. Русский пейзаж XVIII начала XX веков. История. Проблемы. Художники. Исследования. Очерки. – М.: Искусство, 1986.–315 с.

69. Чернышова–Мельник, Наталия. Дягилев: Опередивший время.– М.: Молодая гвардия / серия «Жизнь замечательных людей», 2011.–437с.

70. Шенг Схейен Сергей Дягилев. Русские сезоны навсегда.– М.:КоЛибри, 2017. – 608с.

71. Щербатов, С.А. Художник в ушедшей России / С.А. Щербатов.– М.: Согласие, 2000.– 174 с.

72. Эрнст, С.Р. К.А.Сомов.– СПб.:Общ.Св.Евгении, 1918.– 114с.

73. Эткинд, М. А.Н.Бенуа и русская художественная культура конца XIX –начала XX вв.. – Л.: Художник, 1989. –250 с.

74. Якимович, А. Бенуа и Дягилев. Аполлон и Дионис «Мира искусства» // Пинакотека. – 1998. – № 6 – 7. – С. 92 – 96.

**Приложение А**

Портрет Сергея Павловича Дягилева с няней

*Л.С. Бакст*



# Приложение Б

Обложка журнала Мир искусства 1899 год,  
работа *М. В. Якунчиковой*



**Приложение В**

Коллективный фотопортрет мирискусников в 1914 году



# Приложение Г

Эскиз костюма Пери к балету Поля Дюка «Пери»

*Л.С. Бакст*



**Приложение Д**

Страницы журнала Мир искусства, выпуск №8 Спб. 15 октября 1902 г.

