

Ирина Федорчук
Щецин

Царское Село в живописи художников-мирискусников

Тема воссоздания образа Царского Села в живописи художественного объединения «Мир искусства» пока не привлекала исследователей. Трудность её объясняется малодоступностью самих живописных работ этих художников, опубликованных в начале XX века в дорогостоящих и редких сегодня изданиях.

Атмосфера эпохи рубежа веков отличалась настойчивым стремлением определить свое отношение ко всему предшествующему опыту развития искусства¹. Схожие тенденции наблюдались в отношении к культурной традиции в литературе и живописи. Общеизвестно тесное мировоззренческое и творческое взаимодействие символистов, а затем русских поэтов-парнасцев и «Мира искусства». В работах художников объединения ощутимы в том числе и литературные источники и шло параллельное воссоздание двух дискурсов². Если иметь в виду живописную традицию, то от импрессионизма художники объединения были далеки; больше их интересовали символизм и раскованная экспрессия в скандинавской и германской школе. Отражение образа резиденции в живописи для мирискусников оказалось неразрывно связано с новой трактовкой исторической темы. Первым шагом в этом

¹ Г. Стернин, *Передвижничество и академизм в художественной жизни России на рубеже двух веков*, (в:) *Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века*, Москва 1984, с. 61.

² Б. Астафьев, *Русская живопись. Мысли и думы*, Ленинград–Москва 1966, с. 108.

направлении был отход от увлечения их предшественниками неоготикой, чуждой молодому поколению художников. Их интерес к декоративным стилям XVII–XVIII веков, поиски «большого стиля», «театральных эпох» привели к искусству барокко, а затем рококо, к стилизации художественных форм которых и обратились мирискусники, пытаясь запечатлеть характерные черты этих стилей. Источником вдохновения для них стали старинные гравюры Жана-Франсуа Лиотара, Николая-Анри Тардые и его сына Жака-Никола Тардые.

Воссоздавая свои опоэтизированные архитектурные пейзажи Царского Села, художники объединения стирали с облика места тот слой грязи и крови, ценой которого и была куплена его красота. Они не искали правды и прозы жизни, а творили свои исторические фантазии, полные эстетической игры и иронии. При этом их часто интересовал именно скрытый облик места, его «изнанка». Таким способом художники и стремились выявить собственную внутреннюю жизнь места в её историческом разрезе. Логическим продолжением такого подхода оказалось противопоставление опоэтизированной элегантности прошлого современной «пошлости жизни». Графические работы мирискусников противопоставляли сегодняшнему дню живописность старины, в которой видели источник подлинной красоты и поэзии. Это означало поворот к символически-обобщённым, приподнятым над бытовой конкретностью образам. Подобно другим творцам той эпохи, мирискусники абсолютизировали эстетическую функцию искусства, освобождаясь от страха перед «дворцами и розами», «гротом Венеры» – этими «островками прекрасного» в бурлящем море современности. Сквозь их эстетизм проступала ностальгически окрашенная поэтизация уходящей культуры и желание запечатлеть её хотя бы на холсте.

Новый способ характера видения мира, отказ от претенциозных салонных композиций, бытописания, жанризма, «русского стиля» требовал преобразования жанра. Понятие «архитектурный исторический пейзаж» не укладывалось в отведенные ему жесткие рамки жанра, создавало возможность соединения в одной композиции и пейзажа, и «исторического этюда». Поиски в этой области привели мирискусников к созданию исторического (ретроспективного) пейзажа-картины. Жанр этот опирался на европейские традиции двух основных направлений: ведуты (ит. *veduta*, букв. – «увиденная») – архитектурного пейзажа, документально точно передающего реальный городской ландшафт, и каприччо (ит. *capriccio*, букв. – «каприз», «прихоть») – сочинённого, поэтического, ностальгического пейзажа-фантазии. Соединение разных, по сути противоположных, подходов к воссозданию

ландшафта, как отражения определённой эпохи, привлекло мирискусников, стремившихся реформировать перспективный и панорамный жанр в русской живописи. Поиски новых путей воплощения исторической темы оказались связаны с принципом декоратизма, вневременной символикой и стилизацией, условностью, культом ювелирной стилистики, филигранностью. Большинство мирискусников были более графиками, чем колористами, отсюда пристрастие художников к силуэту, линии, выверенной технике.

Хотя сами члены объединения подчёркивали свой европеизм, с презрением относились к провинциализму, однако их искусство имело не только западноевропейские корни. Не менее важно было и отечественное влияние, которое часто остаётся в тени. В 1900 году мастер эпического и исторического пейзажа, академик, художник-ученый Аполлинарий Васнецов преподнёс Передвижной выставке три картины – «Улица в Китай-городе. Начало XVII века», «Москворецкий мост», «Рассвет у Воскресенских ворот. Конец XVII века»³. Исторические полотна, рисунки и акварели, в которых встал особый мир – старая Москва XVII столетия, запечатлённые точно и одновременно поэтично, были восприняты мирискусниками как новое слово в искусстве. Васнецов выступал основоположником особого жанра в русской живописи – жанра «живописной Москвы», исторического пейзажа. В воссоздании истории художник стремился к документальности: его работы были основаны на исторических документах и археологических изысканиях. При этом Васнецов избежал фактографичности, сумел передать новое тогда для зрителей величие древнерусской архитектуры, по-праздничному торжественной и величавой. Безусловно, на него оказал влияние «духовный пейзаж» русской литературы. Васнецов не был одинок, в то время воссозданием национального быта и жизни допетровской России занимались и другие художники. Красочно, историко-метафорически трактовал прошлое – Андрей Рябушкин, но как знаток старинной русской архитектуры Васнецов не знал себе равных. Бенуа писал:

³ В 1898 году А. Васнецов предпринимает поездку за границу. Он посещает Францию, Италию, Германию, где внимательно знакомится с жизнью и искусством этих стран, пишет много этюдов, особенно в Риме и его окрестностях. Почерпнув много ценного для себя как художника, он возвращается на Родину. Однако при всей, казалось бы, полноте и незабываемости заграничных впечатлений художник вовсе не собирался отходить от своего основного творческого направления, от национальной тематики.

Новое, свежее веяние пошло из Москвы. При всем моем пристрастии к историзму я должен признать, что ему бы не выбраться без этой помощи, поступившей из самого сердца России [...]. В Москве более вольной и самобытной [...] художественный мир был куда лучше информирован о том, что творилось на Западе⁴.

Несмотря на своё «демонстративное западничество», художники решили немедленно опубликовать репродукции вышеназванных картин в журнале «Мир искусства». *Мы теперь поняли*, отмечал Бенуа, *через Сурикова, братьев Васнецовых и Малютина, что такое Москва и наша древняя, истинная Россия, что такое искусство*⁵. Сближало московских художников с мирискусниками стремление по-новому проникать в прошлое, почувствовать и запечатлеть его. Однако их подход к историческому материалу был иной: путь постоянного стремления к большой достоверности, детализации и археологической точности таил для членов объединения опасность отхода от творческой непосредственности к сухой иллюстративности. Мирискусники стремились уйти от сухой «реконструкции» прошлого, стремясь к творческому, образно-непосредственному проникновению в особенности жизни того времени. В России существовало, таким образом, два параллельных течения обновления живописи, две традиции и две концепции – петербургская и московская, с различным пониманием национального содержания искусства и использования европейского опыта.

Если в русской истории больше всего привлекал художников XVII век, то интерес именно к XVIII столетию был в то время общеевропейским, хотя импульс исходил от французской культуры. На рубеже веков заново были открыты творения Антуана Ватто и Франсуа Буше, пышная красота дворцов и парков «золотого века» абсолютизма. Культура XVIII века воспринимается как образец, идеал. Апофеозом такого интереса стала Всемирная выставка 1900 года. Для правящих кругов Франции она стала одним из путей переброски моста к «старому режиму». Особым вниманием пользовалось представление на выставке оригинального проекта возрождения с помощью декораций стилизованного образа Версаля времен Людовиков XIV–XVI. Роли членов королевской семьи и свиты в соответствии с замыслом организаторов должны были исполнять актёры в костюмах и соответствующем гриме. Автором проекта был граф Робер де Монтескью-Фезенак, один из

⁴ А. Бенуа *размышляет...*, Москва 1968, с. 209.

⁵ А. Бенуа, *История русской живописи в XIX веке*, Санкт-Петербург 1902, с. 66.

последних французских дворян, кто умел устраивать подлинно «королевские» празднества. Возможно, что роль короля-солнце граф оставил именно для себя. Во всяком случае, сохранилась его фотография в тщательно подобранном костюме Людовика XIV на фоне мебели той эпохи из его собственной коллекции.

Рубеж столетий суммировал факты интенсивных художественных контактов и обменов между русскими и французскими художниками. Во время одной из своих поездок во Францию лидер «Мира искусства» познакомился с Монтескью, впоследствии ставшим пропагандистом Русских сезонов в Париже. Ещё до поездки во французскую столицу в 1896 году Бенуа заинтересовало и русское прошлое – классическая архитектура Петербурга. Художник *совершенно переселился в минувшее*:

Многое в прошлом представляется мне хорошо и давно знакомым, пожалуй, даже более знакомым, нежели настоящее. Нарисовать, не прибегая к документам, какого-нибудь современника Людовика XV мне легче, мне проще, нежели нарисовать, не прибегая к натуре, моего собственного современника. У меня и отношение к прошлому более нежное, более любовное, нежели к настоящему. Я лучше понимаю тогдашние мысли, тогдашние идеалы, мечты, страсти и самые даже гримасы и причуды, нежели я понимаю все это в «плане современности»⁶.

Первые работы Бенуа 1892–1895 годов представляют собой ряд изображений Царского Села, Павловска, Петергофа, уголков старого Петербурга. Столица и её пригороды привлекли художника особенно потому, что старый город, усадьбы исчезали с поразительной быстротой. В статье «Живописный Петербург» Бенуа писал, что кажется, нет на всем свете города, который пользовался бы меньшей симпатией жителей, нежели Петербург⁷. Размышления художника были опубликованы в первом номере журнала «Мир искусства» в 1902 году в сопровождении великолепных фотографий, гравюр Анны Остроумовой-Лебедевой, заказанных ей Дягилевым для этого издания, акварелей самого Бенуа, Евгения Лансере и Осипа Браза. Статья вызвала переворот в архитектурной эстетике⁸. Именно мирискусникам суждено было первым изменить восприятие основанного Петром города,

⁶ А. Бенуа, *Жизнь художника*. <http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/silverage/painter/benua/zhud128.html>.

⁷ А. Бенуа, *Живописный Петербург*, «Мир искусства» 1902, № 2, с. 15.

⁸ Е. Борисова, Т. Каждан, *Русская архитектура конца XIX – начала XX века*, Москва 1971, с. 171.

сделать его символом единения русской и западноевропейской культуры. Не только русская литература доказала Европе свою творческую силу, но и живопись поразила своим новаторством.

Во французской столице, готовившейся к визиту императора Николая II, Бенуа оказался свидетелем того, как организаторы приема пробовали преобразить народный энтузиазм, охвативший Париж, в грандиозный государственный праздник, увидел, что современная власть нуждается в публичной инсценировке своего величия, а для его демонстрации необходима сцена. Вопрос о том, что именно могло служить такой сценой (город или резиденция) и заинтересовал Бенуа. При этом такая «сцена» трактовалась как дело рук монарха и художника.

Мемуарные, исторические и литературные источники ввели Бенуа в атмосферу эпохи Людовика XIV, а знание истории искусства позволило проникнуть в суть её пластического языка. В течение трёх лет художник создаёт свой знаменитый акварельный «версальский цикл», отразивший одновременно величие и живописность, «блеск и меланхолию» места. Выразить душу места можно было, с точки зрения художника, именно в серии композиций⁹. В работах отразилась концепция художника: отображение места в соответствии с законами театральности. Резиденция – это «огромная сцена человеческой истории», дворцово-парковый ансамбль – живописный театр, аллеи парка – подмостки, пышные боскеты – декорации, дамы и кавалеры – актеры. Речь шла, разумеется, о «сочинённом» пейзаже, близком к традиции каприччо. Бенуа привлекла стилизация форм, в том числе и рокайльных приёмов. Уже в это время наметилась тенденция, нашедшая развитие в следующих «версальских циклах»: элегическое звучание темы. Старый парк у Бенуа, словно одно из многочисленных «кладбищ истории», где каждый памятник, каждое дерево, читается как эпитафия, как «надгробие», за которым молча стоят тени прошлого¹⁰. Художник как будто один скитается по этим, давно обезлюдевшим, заснувшим мертвым сном аллеям, вслушивается в отзвуки минувшего.

Бенуа отразил мироощущение человека не времён Людовика, а лишь дух старины. Прошлое становилось живой действительностью¹¹. Пейзажная графика французского классицизма подсказала ему

⁹ Позднее этот подход отразится и в трактовке царскосельской темы.

¹⁰ Л. Сидорчукова, *Западноевропейское искусство XVIII века и его осмысление Александром Бенуа*. http://anthropology.ru/ru/texts/sidorchukova/metatext_56.html.

¹¹ Б. Асафьев, *Русская живопись*, Ленинград, Москва 1966, с. 79–80.

приемы художественного решения темы. Именно от образцов архитектурно-пейзажной гравюры шли основные особенности его акварелей: их четкая планировка, преобладание простых, уравновешенных частей, строгость композиционных ритмов, подчеркнутое противопоставление двух групп: грандиозных статуй – непропорционально маленьким застывшим фигуркам короля и придворных, разыгрывающим несложные жанрово-исторические сценки. В акварелях Бенуа не было драматического сюжета и психологической глубины. Не люди и их борения интересовали художника, а общий драматизм эпохи, её нерв. Картины поразили современников пафосом чисто XX века. Деятельность Бенуа и других мирискусников по возвращению в категорию актуального наследия культуры Версаля эпохи расцвета, по мнению французских исследователей, сыграла важную роль для осознания самими французами значения этого историко-культурного феномена и способствовала его реальному возрождению как крупнейшего музея мира.

Вслед за первой версальской серией Бенуа создал иные графические «серии» пейзажей и интерьеров, запечатлев отечественные «Версали» – Царское Село, Петергоф, Ораниенбаум и Павловск. «Героем» художника стало само искусство прошлого: великолепные архитектурно-парковые ансамбли, то поражающие своей грандиозностью, то очаровывающие интимным изяществом, то кажущиеся отзвуком минувшего. Реальный пейзаж преобразовывался, превращаясь в уже знакомую нам театральную декорацию с кулисами, задником и сценической площадкой, на которой разыгрывается действие. Художник перестраивал композицию, изменял пропорции, усиливал декоративное звучание цвета. Уже в этих работах наметилась и общая черта стиля Бенуа и иных мирискусников: подчинение живописи ярко выраженному декоративно-графическому началу, тяготение к художественному синтезу рисунка и цвета, формы и пространства.

Программа объединения предполагала «вторжение» во все сферы культуры, включая не только изобразительное искусство, но и оформление книг. Обращение к теме «русского» XVIII столетия оказалось связано для художников «Мира искусства» с работой в области книжного дизайна. Первым их крупным совместным проектом стал третий том знаменитого издания Николая Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси». Именно в нём Бенуа вернулся к теме Царского Села, а иные мирискусники обратились к ней впервые. В 1901 году к оформлению третьего тома, издатель привлёк тогда ещё мало известных художников «Мира искусства»: Лансере,

Льва Бакста. Хотя их вклад составил лишь часть оформления тома, мирискустники сразу изменили вид этого уникального издания, придав ему новые качества. Художники создали многочисленные заставки, концовки, буквицы, необходимые для оформления роскошного издания. Благодаря возможности издания книги в лучшей русской типографии, стал иным принцип размещения иллюстраций: они помещались в томе на отдельных листах-вклейках, отличались высоким качеством исполнения. Художники изменили и подход к созданию иллюстраций на историческую тему. Книга, как и журнал-альбом, была поднята на высокий культурный уровень, стала восприниматься целостным художественным произведением, в котором взаимодействуют текст, графика, шрифт, конструкция¹². Новое понимание требований книжной графики, её специфики сочеталось у мирискустников со свободой художественного языка. Художники мыслили и подходили к теме именно как иллюстраторы. В статье «Задачи графики» 1910 года Бенуа сформулировал цели новой отрасли декоративно-прикладного искусства – иллюстрированной книги как синтетического явления. Книга, полагал автор статьи, – это единый художественный организм, где иллюстрация и элементы декоративного оформления служат общему делу, а в задачи художника входит достижение гармонии искусства оформления и текста¹³. Участие в проекте мирискустников позволило трактовать художественно оформленную книгу как социокультурный феномен. Том «Великокняжеской, царской и императорской охоты на Руси», посвящённый XVIII веку, вызвал интерес и русской публики к этой уникальной эпохе.

Художники использовали опыт своих предшественников, создавших ряд широкоохватных ведут, на которых запечатлели и перспективные виды Царского Села. Бенуа, по его собственному признанию, испытал прежде всего влияние русского художника XVIII столетия Михаила Махаева. На всю жизнь сохранились у лидера объединения впечатления с детских пор, когда он разглядывал гравюры, входившие в состав так называемого «Альбома Махаева»¹⁴ с видами Царского Села. На этих гравюрах были запечатлены Екатерининский дворец, парк с павильонами Эрмитаж и Монбизу. Бенуа вместе с Лансере исполнил две известные цветные иллюстрации: «Приезд Елизаветы

¹² Печаталось издание на прекрасной бумаге уже в весьма престижной типографии – *Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг* тиражом всего 500 экземпляров.

¹³ А. Бенуа, *Задачи графики*, «Искусство и печатное дело» 1910, № 2–3, с. 45.

¹⁴ А. Бенуа, *Мои воспоминания*, Москва 1990, т. 1, с. 25.

Петровны рано утром с тетеревиных токов в Монбижу Царского Села» и «Зимний поезд Екатерины II с Ея ближайшими сановниками на охоту». Обоих художников сближало то, что Бенуа назвал «скурильностью» – ироническое, снисходительное любование эпохой, «загадочная курьезность, странная фантастичность XVIII века», «пикантная загадочность»¹⁵. Дух эпохи выражался преимущественно с помощью «вещей», деталей. В фигурных историко-бытовых сценах (излюбленных художниками «процессиях», с их пышным церемониалом), оживали статуи, застыли в странных, угловато-нервных позах люди. Всё это предвосхитило образность «царскосельских» поэтических текстов Иннокентия Анненского и Анны Ахматовой.

Не только Лансере и Бакст были привлечены к работе над томом. Бенуа уговорил принять участие в проекте и уже известного художника Валентина Серова. В русле идеалов «Мира искусства», считая историческую живопись архиважной, художник так увлёкся темой, что продолжал разрабатывать её и после выхода в свет издания. Серов и в этой общей работе над томом оставался внутренне свободным от каких-либо априорных заключений. Для тома Серов выполнил три иллюстрации – три «охотнических гуаши», ставшие одними из лучших в книге. С обычной для него добросовестностью художник приступил к сбору материала. Выбор сюжетов вряд ли особенно затруднил Серова, хотя далеко не всё, что он задумал, оказалось воплощённым. С царскосельской тематикой оказалась связана лишь одна работа – «Выезд Екатерины II на соколиную охоту (Екатерина II в одноколке, сопровождаемая Мамоновым, Потемкиным и обер-егермейстером Нарышкиным, едущим впереди государыни)». Иллюстрация была задумана Серовым ещё в 1900 году, но тогда он сделал только карандашный набросок, завершил же её лишь два года спустя. На переднем плане – императрица, всё ещё величественная, но уже стареющая (серовская нотка человечности)¹⁶. Эффект восприятия основан на том, что Серов

¹⁵ А. Бенуа, *История русской живописи в XIX веке*. <http://artsurikov.ru/benua.php>. Бенуа заимствовал это слово, введённое им в научный оборот у Эрнста Гофмана, первоначально имея в виду пристальный интерес к второстепенным деталям, к тем, которые и придают неповторимый шарм эпохе, именуемой галантным веком. При этом художнику удалось не только передать прелестные настроения в пейзажах, в освещении, но и вложить поэзию в каждый башмак, в каждый локон парика, как писал в той же работе Бенуа.

¹⁶ Р. Власова, *Иллюстрации и художественное оформление очерков Н. И. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси»*. <http://www.roerich-museum.org/PRS/book4/31-Vlasova.pdf>.

почти вплотную горизонтально развернул и приблизил «сцену» к зрителю. В иной версии этой работы 1909 года («Выезд Екатерины II из Царскосельского дворца») те же приглушённые тона зимних сумерек, обусловленные переходной порой суток¹⁷.

Подтверждением того, что для каждого издания выбиралось своё решение, служит обширное исследование Бенуа 1910 года «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны», ставшее не менее известным, чем «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси». Книгой искусствовед и художник стремился *выразить свое увлечение XVIII веком, в частности эпохой императрицы Елисаветы Петровны, эпохой, не пользующейся вообще особым уважением историков*¹⁸. Исследование лидера «Мира искусства» оказалось вторым значительным шагом в освоении темы Царского Села и приобщении к ней читательской и зрительской аудитории. Как в своё время Бенуа был «упоён Версалем», так теперь он был увлечён эпохой Елизаветы и её любимой резиденцией. Благодаря тщательному изучению истории, из-под пера признанного арбитра художественного вкуса в «Мире искусства» вышел обстоятельно документированный, тщательно обдуманный историко-художественный труд, посвященный художественной жизни и быту России времён дочери Петра I. Творение Бенуа было роскошно издано и выпущено таким маленьким тиражом, что сразу стало библиографической редкостью. В книге заметно, что метод Бенуа несколько изменился. Если прежде для него ведущую роль играло само искусство прошлого – великолепные ансамбли, грандиозные или камерно-изящные, то к началу десятых годов, в своих работах художник стремится передать как можно больше сведений об эпохе, её стиле, формах архитектуры, специфике регулярного парка, церемониале русского двора. Иллюстрации становятся элементом текста, воссоздавая первоначальный период истории поместья. Царскому Селу Бенуа посвятил целый ряд работ, в том числе гравюру «Первоначальный Елисаветинский дворец в Царском Селе 1907 года»¹⁹. Художник воссоздал модель знаменитого Большого дворца, которая стала достоянием истории. Выполненный с предельной точностью образ, давал

¹⁷ Ещё один «царскосельский» акварельный этюд Серова с императрицей Александрой Фёдоровной, раздающей конвою рождественские подарки, считается утерянным.

¹⁸ Там же, с. 653–654.

¹⁹ Иллюстрация картины была опубликована в 1907 году в журнале «Старые годы» в июльском номере.

реальное пластическое и пространственное представление о предполагавшемся, но изменённом замысле архитекторов. Работу Бенуа можно опознать и по его «версализму», проявившемуся в классицистической строгости композиции и гармонии замысла. Одной из декоративных графических заставок в книге стала орнаментальная графическая композиция «Охотничий дом в Зверинце». В таких изящных композициях проявился талант Бенуа декоратора. Он не перегрузил страницу украшениями, стремясь к ясности и классицистической симметричности, отсылающей к заставкам в книгах XVIII века.

Бенуа предпочитал рассматривать свои любимые исторические времена под достаточно широким углом зрения. Сознывая, что дух времени лучше всего выражается в деталях, он, тем не менее, этим не ограничивается, его интересовали и символические обобщения, что нашло отражение в воссоздании царской процессии в вышеупомянутой картине «Выход императрицы Екатерины II в Царскосельском дворце»²⁰.

Ведущую роль в декоративном оформлении книги сыграл мастер книжной иллюстрации Лансере. Художнику удалось поставить и решить проблемы органического включения иллюстрации в единый книжный организм. Именно в этом издании впервые появилась самая известная царскосельская гуашь Лансере 1905 года «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе». Место лирики и «исторического сентиментализма» у автора картины заняла лирическая ирония, стилизация, скептицизм, иногда даже гротеск, создающие определённую двусмысленность восприятия происходящего. Работа отразила важнейшую установку мирискусников – жизнь как театр. Как и другие работы членов объединения, гуашь отличалась рациональной постановочной занимательностью. Театрализация приводила художника к уплотнению пространства, разворачивала действие параллельно плоскости полотна, выводила главное действующее лицо на «авансцену», фон трактовала как задник сцены, а рамку картины – как кулисы. Природа превращалась в уголок интерьера, в котором героини лишь статичные марионетки. Каждое явление реальности становилось символом ирреального, скрытого в другом измерении. Заставкой к книге послужила другая картина Лансере «Дорога к Царскому Селу во времена Анны Иоанновны», созданная в 1904 году. Основной приём, использованный в композиции картины – противопоставление динамичной пышной кавалькады и статичной группы бродячего, вооружённого

²⁰ Картина находится в Картинной галерее столицы Армении Ереване.

(хотя и с опущенными дулами) люда на первом плане. Пейзаж-задник картины – «каменные палаты» Екатерины I здесь кажется менее значительным, чем выразительные фигуры людей. Для этой же книги Лансере создаёт и акварель «Взятие Сарской мызы», в которой исторический жанр смыкался с батальным. Здесь нет апофеоза победителей, художника интересует история места, которое будет преобразовано человеком. Как в предыдущей работе Лансере интересовала природа сквозь призму истории, так здесь батальная сцена – лишь часть истории, интересная именно с этой точки зрения. Обе эти работы подтверждают способность их автора вжиться в эпоху. Метод Лансере называли «эпошностью», т.е. стремлением к исторической достоверности, передаче духа и стиля того или иного исторического периода. На ушедшие времена он глядел с подчас слегка наигранной ностальгией трезвого человека XX века. Среди «эпошников» первенство принадлежало, разумеется, художникам-историкам искусства – Бенуа и Лансере.

Подобным мироощущением проникнута и картина Серова «Выезд императрицы Екатерины II из Царскосельского дворца» 1906 года, созданная для книги Бенуа. Небольшая композиция так ярко передавала дух эпохи, казалась настолько жизненной, словно писалась с натуры. Как и в предыдущей работе, художник избрал горизонтальную композицию. Однако требовательному к себе Серову не понравились собственные работы, и он не отдал их заказчику.

К теме и образу Царского Села обращались и другие художники, связанные с «Миром искусства», к примеру, Мстислав Добужинский, самый молодой и самый урбанистичный из всех членов объединения. В своих графически завершённых, поражающих точностью строгой линии, выточенной техникой пера, пристрастием к силуэту работах («Царскосельские своды Висячего сада», «Царскосельские ворота Камероновой галереи») художник неотделим от эстетической программы объединения. Одной из основных особенностей городских пейзажей Добужинского была их пустыньность, безлюдность. Его интересовала отвлеченная красота парков, дворцов, где человек выглядел бы лишним, ненужным. В какой-то мере эта черта была характерна и для остальных мирискусников – Бенуа, Остроумовой-Лебедевой. Остроумова-Лебедева, возродившая жанр станковой видовой гравюры на дереве как самостоятельный вид творчества, совершенно по-новому подошла к теме Царского Села на цветной гравюре «Екатерина в Камероновой галерее с одним из своих фаворитов». Это – пейзаж настроения, отличавшийся сжатостью и резким лиризмом. В пределах одного изображения художница соединила объёмную и плоскостную

трактовку пространства. В композиции есть большая доля графической условности. Как и в графике иных мирискусников, рисунок здесь следовал заранее сочиненному узору, а цветовое пятно обводилось контуром, чтобы максимально подчеркнуть его «синтетический», декоративный характер. В этой гравюре художница довела до крайней степени графическую выразительность и убедительный лаконизм.

Мирискусники не искали трагически заостренных исторических сюжетов, героических характеров, они сумели передать дух времени, не прибегая к изображению значительных, полных драматизма исторических событий и переживаний героев. Художники объединения «Мир искусства» свободно трактовали и компоновали историко-художественный материал, стилизуя его. Поэтому город, резиденция, поместье – идеальный объект их исторических ретроспективных ностальгических пейзажей-картин, картин-фантазий. Почти каждый из художников объединения оставил свой след в развитии новой книжной графики и участвовал в той или иной мере в создании и разработке общей творческой системы иллюстрирования и книжного оформления; но, разумеется, доля участия не у всех была равной. Фиксируя эпоху, мирискусники не впадали в «музейную реставрацию» и подражательность. Их творения стали специфической «пропагандой» эстетической привлекательности русской старины, демонстрируя разный подход к жанру и теме. Серов стремился передать именно «дух эпохи». Работы Лансере создавались с натуры, это были вольные импровизации на тему достоверных подробностей. Его картины удивительно точны деталями, которые передают неповторимый шарм прошлого. Бенуа, создавая свои казалось бы несложные жанрово-исторические сцены, удалось проникнуть в самую суть прошлой эпохи. Таким образом, в пленэризме и пассивизме мирискусников можно проследить три разные тенденции изображения прошлого: историзм, стилизация, скурильность. Все эти три подхода, отчетливо проявившиеся в теоретическом и художественном наследии «Мира искусства», оказались жизнеспособными. Характерно, что подобные тенденции можно найти и в творчестве писателей этой эпохи, близких мирискусникам по времени, кругу общения, творческим контактам. И те и другие не стремились воссоздать подлинного облика Царского Села, а преобразовали и реконструировали его образ, создавая, прежде всего, определённую дистанцию между творцом и объектом изображения. Это и порождало так любимые ими иронию и отстранённость. При этом творения подлинно талантливых художников не могли не отразить и настоящее сквозь призму прошлого.

SUMMARY

Works of outstanding world painters are connected with formation of a new genre of historical landscape (scenery) painting in Russian painting. This genre was based on the European tradition of two fundamental but different directions: panorama of cities and landscape. This strange connection attracted the artists from all around the world who were looking for the new ways of presenting ideas in historical paintings. The impulse to their conversion to the historical subject-matter was their excitement over rococo and baroque epochs. For the artists of the 'Mir iskusstva' the conversion to *the Russian 18th century* turned out to be related with work on the third volume of edition of Nikolaj Kutiepow's *The hunting of grand dukes, tzars and emperors in Rus* and with the research of the leader of 'Mir iskusstva', Aleksandr Bienua, *Tzarskoie sielo during the reign of Elizawieta Pietrovna*. In these publications appear picturesque artist's works, which are connected with the subject matter of the tsar's country. They did not look for the historical topics which were full of tragic elements. Because of this the residence became an ideal object of their nostalgic retrospective historical pieces of art.

STRESZCZENIE

Twórczość światowej sławy malarzy wywarła wpływ na powstanie nowego gatunku pejzaży historycznych w malarstwie rosyjskim. Wymieniony gatunek opierał się na europejskiej tradycji dwóch fundamentalnych lecz całkowicie odmiennych kierunków: panoramy miejskiej i krajobrazu. To niezwykle połączenia przykuwało uwagę tych twórców, którzy poszukiwali nowych sposobów przekazywania swych myśli w malarstwie historycznym. Bodźcem do zwrócenia się ku tematyce historycznej było ich zauroczenie epoką rokoka i baroku. Dla artystów ugrupowania „Mir isskustwa” zwrot w kierunku rosyjskiego XIX wieku wiązał się z wydaniem trzeciego tomu dzieła Mikołaja Kutiepowa pt. „Polowanie wielkich książąt, carowie i władcy Rusi” oraz z opracowaniem naukowym lidera ugrupowania Aleksandra Bienua pt. „Carskie Sielo w okresie panowania Jelizawiety Pietrowny”. W wymienionych publikacjach pojawia się malowniczy obraz carskiej wsi. Ich autorzy nie szukali tematów historycznych, które obfitowałyby w elementy tragiczne. Właśnie dlatego rezydencja w Carskim Siolu stała się idealnym obiektem malarstwa historycznego, pełnego nostalgicznej retrospekcji.