

*Л.С. Бычкова*

### **Эстетика Александра Бенуа\***

Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) был одним из инициаторов и организаторов журнала «Мир искусства», выставок под этим девизом и самого содружества мирискусников, ядро которого составили друзья Бенуа почти с гимназических лет. При его активном участии формировалась и эстетика мирискусников. Бенуа, происходя из семьи, теснейшим образом связанной с искусством (отец архитектор, брат художник), рос в атмосфере художественного творчества, разговоров об искусстве, постоянных посещений всех мероприятий художественной культуры своего времени. Особенно любил живопись и театр. Живописью начал заниматься с детства самостоятельно. Тем более странно, что в его огромном литературном наследии (в том числе и в сотнях художественно-критических статей, и в книгах «Истории живописи», и в фундаментальном труде позднего периода «Мои воспоминания») мы находим не так уж много материалов, напрямую характеризующих его эстетические взгляды. Однако и по достаточно лаконичным эмоциональным оценкам тех или иных памятников искусства, творчества отдельных художников, природных ландшафтов, можно понять, что они были в русле того умеренного эстетизма, близкого к духу стиля модерн, который был присущ и всем представителям «Мира искусства»<sup>1</sup>.

---

\* Статья написана в рамках исследовательского гранта № 05-03-03137а, поддержанного РГНФ.

В противовес тенденциозности передвижников и холодной правильности рисунка и техники академистов Бенуа ценил в искусстве прежде всего *красоту*, выражающую своеобразное, только искусству присущее *содержание*. Уже при первом посещении Европы во время длительного свадебного путешествия (по художественным памятникам и музеям в основном) он отмечает красоту ряда шедевров мирового искусства и как бы совершенно не замечает другие, объективно не менее, а иногда и более значимые памятники. По этим заметкам мы можем судить о формировании его эстетического вкуса. В Германии его особое внимание привлек, кажется, только один, хотя действительно уникальный по красоте, знаменитый романский собор в Лимбурге. При этом Бенуа почти ничего не пишет о его архитектуре, но восхищен его вписанностью в городской и природный пейзаж. «Самый собор по своим размерам не может быть причислен к *грандиозным* сооружениям средневековья, но формы его таковы, что, стоя на своем диком скалистом подножии, он кажется исполином. День выдался пасмурный, но это только углубляло звучную гамму сероватых аспидных крыш и покрытой бурыми потеками скалы...» (I, 15)<sup>2</sup>. Здесь перед нами не художественный критик и исследователь, а чистый живописец, наслаждающийся красотой городского пейзажа с уникальным храмом в дождливый сумрачный день.

Особое внимание Бенуа уделяет в своих воспоминаниях Страсбургскому собору, однако и там он прежде всего отмечает его романтическую прелесть и очарование. «Ту силу впечатления, которую мы получили, когда в глубине узкой улицы, уставленной старинными домами, выросла перед нами эта буророзовая каменная громада, можно вполне охарактеризовать словами: *un coup de foudre*<sup>3</sup>. Мы обомлели и не верили глазам!» (21). Он поэтически сравнивает собор с грандиозным фонтаном, «струи которого, взлетев почти сплошной стеной, так и застыли в воздухе» (там же). Внешний вид Миланского собора показался Бенуа каким-то «мишурным», похожим на изощренное кондитерское изделие, зато интерьер порадовал глаз и душу эстетствующего художника: «Невольный трепет наполняет всякого, кто проникает в этот лес исполинских стволов, имеющих вместо капителей какие-то (нигде больше не встречающиеся)

короны-капеллы, в нишах которых расставлены целые полчища святых. Тонушие в полумраке перспективы, резкая яркость витражей, грандиозная роскошь хор, внушительные кариатиды, поддерживающие оба амвона, комбинация мрамора и бронзы, наконец, самая темнота, в которой точно в каком-то подводном царстве тонет это единственное в своем роде великолепие, — все это не может не трогать, не волновать и не потрясать» (30).

И на протяжении всего этого, как и многих других путешествий, когда речь заходит об искусстве (признаться, это случается не очень часто в его многословных воспоминаниях; бытовые описания там преобладают), приводится только эмоционально-эстетическая оценка, реакция на свершившийся акт эстетического восприятия. В галерее Бреры (Милан) он «наслаждается» красотой портретов и рисунков Леонардо и близких к нему ломбардцев (31); в Пизе — овладевшим им меланхолическим настроением на зеленом пустынном поле с главными памятниками (сейчас-то это асфальтированная площадь, кипящая толпами туристов); прелестью открывающегося с пизанской башни пейзажа с рыжими и золотистыми крышами домов, зеленой площадью и белеющими вдали мраморными горами; пленительной странностью и загадочностью пизанских памятников архитектуры и пустынных улиц; тысячами «всюду встречающихся красот в орнаментах, в архитектурных деталях, в скульптурах» (34—35). Во Флоренции его больше всего тронул и поразил грандиозный триптих нидерландца Гуго ван дер Гуса с «Рождеством Христа».

От Падуи у Бенуа осталось впечатление «чего-то сурового, жесткого, кованого из меди и бронзы; и это впечатление достигло особой остроты, как во фресках Мантеньи в Эремитани», так и в бронзовом алтаре Донателло (38). И, конечно, не остались без его внимания росписи Джотто, в которых он уловил «дух творческой свободы, личный подход к задаче, желание выразиться как можно нагляднее и патетичнее. В целом это какая-то мистерия, в которой трагедия Христа разыграна с небывалой до тех пор ясностью и убедительностью» (39). Из венецианских впечатлений заслужило чести увековечивания в воспоминаниях только вечернее зрелище площади Сан Марко с морем огней и гуляющими толпами.

От более поздних поездок в Италию у Бенуа сохранилась поэтически восторженная реакция на посещение собора Св. Петра в Риме, в котором он увидел образец «божественной архитектуры», «предельной художественной мощи». Дух барокко особенно порадовал его внутри грандиозного собора, и он показывает его принципиальное отличие от духа средневековой архитектуры. «Что спорить, в романских и готических соборах *лучше молиться*. Как-то помимо сознания, само собой, под действием их каменных масс, устремленных ввысь, устанавливается род общения с высшими силами. В Сан-Пьетро действительно молиться трудно (просто некуда приткнуться), зато душу наполняет радость, не похожая ни на какую иную земную радость. Это какой-то навеки утвержденный праздник, это каменный и все же трепещущий жизнью апофеоз... Он охватывает и убеждает» (386).

Понятно, что в Париже, ставшем ему с юности родным и близким, Бенуа, конечно, прежде всего досконально изучал живопись. Здесь уже проявлялся профессиональный интерес исследователя. Однако и сам город не остался без внимания Бенуа-художника и эстетического субъекта. Париж для него был прекрасен весь и в любое время года; «прекрасен и весь присущий ему особый характер, — вспоминал старый художник, — прекрасен светло-серый серебристый тон, прекрасны высокие черно-серые крыши, прекрасна та дискретная гамма, что получается от сочетания архитектурных масс с водами Сены и с часто заволоченным небом. Нравилась мне кривые, узкие улицы с их почерневшими, покосившимися и грязными домами, нравились мансардные крыши с несуразным над ними полчищем труб» и т.д. и т.п. (143). Близкое настроение в восприятии Парижа, Версаля, Петербурга мы нередко встречаем и во многих живописных и графических работах Бенуа — немного грустная, меланхолическая, утонченная красота пасмурного города, его парков, дворцов. Любил и знал он и ночной Париж Константина Коровина. Вспоминая об известном русском художнике, он сообщает, что тот во все свободное от работы над спектаклями время отдавался страсти передавать свои впечатления от парижской улицы, особенно от ее ночной жизни. «А разве это тоже не

чудесный “театр”, к которому мы слишком привыкли, так как видим его каждодневно, но который на самом деле составляет едва ли не самый чарующий спектакль нашего времени?» (II, 213).

Красота во всех ее проявлениях — главное, что влекло к себе с юности Бенуа, как и его друзей и коллег по «Миру искусства». И он нередко подчеркивает это и в своих текстах: «Во мне ... при постоянных посещениях музеев все более вырабатывалась моя какая-то природная способность открывать красоту и радоваться ей *всюду* и хотя бы в самых противоречивых явлениях» (I, 138). Это создало Бенуа, признается он сам, репутацию какого-то эклектика. «Однако мог ли я противиться развитию в себе этого заложенного во мне дара “восприятия красоты”, когда я ощущал трепет (если и очень различных оттенков, то все же одинаковой силы), как перед «Коронованием Марии» Беато Анжелико, так и перед «Отплытием на остров Цитеры» Ватто, как перед дивно разумными картинами Пуссена, так и перед гениальным оргиазмом Рубенса или перед шемящей поэзией Рембрандта!» (там же).

Особое художническое наслаждение доставляли Бенуа виды Версаля, куда он частенько ездил на этюды и создал серию, пожалуй, самых высокохудожественных своих работ. Сегодня, когда мы произносим имя «Бенуа», перед нашим внутренним взором в первую очередь всплывают именно эти его версальские работы, наполненные удивительно тонкой ностальгической романтикой. Весь дворцово-парковый комплекс Версаля представлялся Бенуа каким-то удивительным храмом под открытым небом, пронизанным тонким и пряным ароматом времен Людовика XIV. В процессе частых и долгих посещений Версаля он раскрылся русскому художнику как изысканная, непередаваемо очаровательная «святыня». «Когда в нелюдный день выходишь на дворцовую эспланаду и перед глазами во все стороны раскрываются безграничные пространства, и все, что обнимает глаз, является одним стройным целым, одной исполинской архитектурой, то невольно каждый раз захватывает дух и овладевает то чувство, которое, вероятно, владело греками в Олимпии или в Дельфах. Окружаешься, окутываешься “божественным”» (II, 94).

Духом этой созерцательной полуязыческой «божественности» веет ото всех версальских работ Бенуа<sup>4</sup>. Он хорошо почувствовал ее неуловимый, тонкий и пьянящий аромат. Божественность и царственность переплетены там неразрывно, — постоянно подчеркивает русский художник, ощутивший это слияние еще в родном Петербурге, но особенно в Петергофе, где он тоже любил работать с альбомом и красками. В Версале же он ощутил и нечто иное, более родственное его душе. «Версаль был предназначен для того, чтобы вещать о величии короля, но если вслушаться в его нашептывание, то легко различить нечто совершенно иное — символ веры о человеческом величии вообще, догму разлитой во всем мироздании красоты, догму осознанной человечеством красоты» (95). Особенно привлекателен для Бенуа Версаль осенью и зимой, когда он мог созерцать его таинственные красоты в полном одиночестве. Некоторое запустение Версаля в 1920-е гг. придавало ему особое очарование в глазах Бенуа: «То здесь, то там можно встретить поврежденную статую, поваленное бурей дерево, запущенный пруд. Эта своеобразная “игра” плесени, мха, опавших листьев создает незабываемое очарование, окутывает старый парк влекущей поэзией» (156). Именно в это время Бенуа много работал в Версале, воскрешая в памяти, «вспоминая» события давно минувших дней и перенося навеянные грезы в свои работы. С конца ноября до марта, вспоминал он, «Версаль прекрасен спокойной красотой; тут он классичен, тут он дает посвященным особый душевный мир, тут он тихий, несколько угрюмый и печальный, но истинный гигантский храм под открытым небом» (98).

Особым очарованием и таинственной жизнью наполняется зимой версальская парковая скульптура. Летом она похожа на обычные садовые украшения, которыми наполнены все дворцовые парки Европы. И только зимой эти «одаренные вечной жизнью существа» напоминают, что они в своем роде шедевры — за малым исключением, «здесь что ни изваяние, что ни отливки, то шедевр, то рожденное для данного места и все еще полное трепетной жизненности существо» (99). Он с упоением описывает многие скульптурные группы и на территории парка, и в фонтанах. «А какая фантаσμαгория начинается, когда на скромный

свинец этих статуй падают сквозь оголенные деревья боковые лучи заходящего солнца, зажигающие зеленые искры на трельяжах вокруг. Почти черной кажется отраженная лазурь неба в воде бассейна, а детишки над ней сияют золотом, кобальтом, баканом и зеленым бархатом все заволакивающих мхов» (100).

Во всем литературном наследии Бенуа не так уж много подобных поэтических описаний. Чаще он ограничивается более лаконичными и суховатыми оценками и характеристиками произведений искусства, памятников архитектуры. И только воспоминания о Версале сразу пробуждают в нем особый поэтический голос, который лучше любых теоретических суждений свидетельствует о его эстетическом вкусе и характере эстетических пристрастий. В мягкие зимние сумерки, вспоминает он, у мраморного и бронзового населения Версаля начинается особая жизнь. «Сады пустеют. Нигде ни души. Тишина стоит ненарушимая, но эта тишина постепенно как бы наполняется таинственным шептанием. Богини и боги, из которых одни мраморные на высоких пьедесталах, а другие — бронзовые, — возлежат по краям бассейнов, обмениваются между собой или с нами — смертными их поклонниками — приветливыми улыбками, а их благородные жесты, их чудесная красота форм манят к себе. И какие тогда появляются во всем оттенки. Какие красочные аккорды! Как чудесно, отливая золотом, чернеет на снегу патина бронзы, каким теплым становится тон мрамора! А какая совершенно удивительная красота получалась в иные зимние вечера, часов около четырех-пяти, когда солнце перед тем, чтоб совсем исчезнуть, зайдя за лес, пронизывало густую пелену туч и обдавало всю громаду дворца своими пронзительными лучами...» (I, 442).

Вот этот поэтически-эстетический опыт любования Версалем, его удивительной галантно-языческой красотой, символизирующей какие-то неопишуемые красоты уже ушедшей жизни, но вечно остающейся где-то в версальском пространстве искусства и природы, хорошо передает дух и тональность эстетического настроения, собственно дух самой эстетики мирискусников, во всяком случае их основного ядра, включавшего помимо Бенуа Сомова, Добужинского, Бакста, Нувеля. Этот дух хорошо ощущается и в оценках Бенуа современных ему художников, искусства рубежа XIX—XX вв.

Бенуа любил одного из наиболее ярких, выразительных, «живописных» художников «Мира искусства» К.Коровина, живопись которого существенно отличалась от творческих устремлений основной группы мирискусников, но способствовала формированию их понимания сущности живописного искусства. Коровин, Левитан и Серов открыли юным мирискусникам самую красочно-колористическую сущность живописи, за что они постоянно оставались благодарными своим старшим коллегам и высоко чтили их искусство. В те дни, вспоминает Бенуа, картины Коровина, Левитана, Серова помогали нам понять рутинность академизма, ограниченность передвижнической идейности, почувствовать «веления современности», толкали нас вперед. «Левитан главным образом действовал своей поэзией, “ароматом”, чем-то таким, что можно выразить и словами, иначе говоря, в его искусстве было нечто от литературы. В Серове и особенно в Коровине мы приветствовали самую *живопись*» (I, 90). В этих трех художниках будущие основатели «Мира искусства» ощутили становление чего-то принципиально нового в искусстве, уже вершившегося на Западе импрессионистами и постимпрессионистами, отчасти — символистами. У них мы стали замечать нечто, писал Бенуа, что можно было бы выразить довольно смутным понятием — *искание красоты* — «и сказывалось это как в тоне и фактуре, так и в самой поэтической затее. Это-то “искание красоты” и будило в нас, юношах, горячий энтузиазм. Этих художников мы сразу полюбили как наших, и они же оказались для нас дальнейшими “водителями”» (II, 208).

Названные художники, но особенно Коровин, подчеркивал Бенуа, работавшие в Москве, где процветал дух свободы от академической зашоренности, способствовали развитию настоящей «живописной культуры». «Перед картинами Коровина мы, юноши, стояли и испытывали впервые упоение от ж и в о п и с и , от чистой живописи» (209). Эта свободная живописность доставляла большое наслаждение Бенуа и его друзьям и в коровинских декорациях. Между тем живопись Коровина, которого Бенуа считал первым русским импрессионистом, мало кому нравилась в то время, она смущала, как пишет Бенуа, «калек вкуса», которые не чувствовали могучей красоты чистой живо-

писности; картины Коровина относили к грубой, неумелой, небрежно сделанной живописи. Петербургские мирискусники были одними из первых, кто оценил всю силу и глубину коровинского искусства, именно поэтому москвич Коровин стал «одним из основателей и столпов п е р в о г о «Мира искусства»» (213). Бенуа не без удовольствия замечает, что «гурманом в живописи называет Коровина Грабарь» (214, сноска). Именно такими эстетствующими «гурманами» были практически и все мирискусники.

Однако первые импульсы чистой живописности и художественности в искусстве Бенуа получил еще до знакомства с живописью Коровина. И дал их ему Илья Репин в 1878 г. своей картиной «Бурлаки». Появление картин Репина, писал Бенуа, в атмосфере сухого, рассудочного, чересчур трезвого творчества Перовых, Крамских, Шишкиных, Семирадских, Маковских действовало как «приток свежего воздуха. Оно напоминало о подлинной сути художества, о том самом, что “оправдывает” существование искусства, о том, для чего искусству “стоит существовать”» (188). «Бурлаки» своей свежестью и яркостью красок произвели на мальчика из строго «академической семьи» «прямо ошарашивающее впечатление». Здесь он впервые понял, что картина «может нравиться всем своим существом, как органически связанное целое, как вещь, имеющая свою внутреннюю подлинную жизнь» (188). Он в отличие от многих его современников ценил искусство Репина не за его сюжеты, реализм, идеи или технику, но за живописную красоту, которую мало кто, отмечает он, мог тогда оценить.

Между тем именно красота живописи становится для Бенуа и его коллег и друзей главным критерием оценки искусства. Высоко отзываясь об искусстве Дега, он разъясняет эстетический смысл живописности. У Дега над всякой (минимальной у него) литературной стороной «всегда господствует то, что принято называть ф о р м а л ь н о й стороной, что еще характеризуется словами “композиция”, “арабеска линий”, “комбинация красок”, “игра светотени”, но что в целом и составляет тот самый “чисто живописный” подход, который с середины XIX века стал как бы обязательным для передового искусства и что эмансипировал живопись от всякого “содержания”» (375).

Здесь под «содержанием» Бенуа имел в виду литературную, назидательно-идейную, тенденциозную сторону живописи и в противовес ему признавал в искусстве только чисто художественное содержание, не поддающееся выражению словами. На этом мы еще остановимся ниже. Бенуа ценил Дега за «самодовлеющее значение живописи», которое встречается достаточно редко в истории искусства; в его искусстве видел «самую квинтэссенцию живописи» (362).

Русский художник и критик неоднократно подчеркивает, что у Дега он не находит никакой литературности, только чисто живописную художественность, выражающую красоту с помощью цвета, формы, линий в их удивительном гармоническом соотношении. Он резко полемизирует с критиками Дега, которые усматривали в его изображениях женщин (и танцовщиц, и особенно обнаженной натуры) «культ уродства», «зловое отношение к женщине», втапывание в грязь идеала *das ewig Weibliche*. Бенуа частично признает, что иногда Дега возможно интересовало что-то «корявое, звериное, циничное. Он даже, может быть, находил род садического удовольствия подчеркивать уродство или животную распушенность в той или иной позе» чешущейся, моющей или вытирающей женщины. Однако под его кистью или карандашом «все эти уродства все же превращаются во что-то прекрасное», приобретают «максимальную пленительность отнюдь не похотливого характера, а пленительность простой красоты». Дега, как и Энгр и Рафаэль, обладал редчайшим даром «изображать прекрасно» все, что привлекало его художественно настроенный глаз. «Так можно ли говорить о культе уродства, когда видишь самую квинтэссенцию художественности?...» — риторически вопрошает Бенуа (365–366).

Несмотря на всю парадоксальность искусства Дега, Бенуа считал его аристократичным художником, отмеченным печатью «божественного», «истинным чудом милости божией» (370). Более того, как и в любом подлинном высоком искусстве, он находил в искусстве Дега особую духовность и мистичность, о которых сам художник, вероятно, и не подозревал. «Дега, при своем страстном обожании правды (голой, материальной правды), в общем как будто пытался игнорировать то начало, которое называется духовным (без которого, однако, просто нет

искусства), и тем не менее это начало одолевает все поставленные рассудком художника преграды и заполняет сплошь его творчество» (372). А ценно искусство Дега «квинтэссенцией художественности», живописной красотой, которые и являются, согласно Бенуа, выразителями духовного начала, чего-то непостижимого, таинственного, мистического. «Если искусство Дега продолжает волновать, то это потому, что и в нем, как во всяком истинном искусстве, заложено нечто таинственное и чудесное, что иным словом, нежели “мистика”, пожалуй, и не назовешь» (373).

Для прояснения эстетических взглядов Бенуа, который не отличался особой религиозностью или пристрастием к религиозной эстетике, особенно значимы вот эти, как бы между делом или в скобках проговариваемые замечания, что без духовного, таинственного, чудесного, мистического не бывает истинного искусства, что вся эта духовная, словесно не выражаемая подоснова и выражается в красоте, в частности в живописной красоте, произведения искусства. И без нее нет и не может быть настоящего искусства. Понятно, что речь у русского художника идет не об узко понимаемой религиозной духовности, а о духовности в широком, общечеловеческом смысле, которой в действительности и живет любое истинное искусство. И в этом именно смысле он говорит и о «вдохновении» художника, и о «фантастичности» искусства, но чаще всего о наиболее близком ему термине — «красоте».

Истинное творчество, убежден Бенуа, всегда связано с неким «горением», с выражением в творчестве «искры божией». Себя он считал даже в некотором смысле экспертом в этой области. «Я отличаю, где светится подлинная искра, а где ее отблеск или даже просто подделка под нее» (51). Он готов многое простить художнику, если у него есть эта искра, и испытывает настоящее благоговение перед теми, у кого она разгорается в целый костер, да еще и приобретает характер чего-то стройного, гармоничного, где воля сочетается со стихийным вдохновением. Такое случается только у гениев. И это искусство Бенуа, следуя известной концепции Ницше, почитает как аполлоническое, хотя знал и даже частично принимал он и иное искусство.

В качестве примера творчества, основанного только на стихии вдохновения, он указывает на творчество Марка Шагала. И в целом оно ему мало импонирует. Самое прелестное и привлекающее у Шагала, полагал наш мирискусник, это краски, сами колеры, их сочетание, фактура, т.е. манера класть краски. Но эти «красочные прелести» отнюдь не аполлонического происхождения. Нет в них ни стройной мелодичности, ни гармонии, ни какой-либо глубинной идеи. Все — вдохновенная стихийная импровизация. Бенуа признает и за таким искусством право на существование. «Тешимся же мы рисунками детей или любителей, наслаждаемся же мы часто беспомощными изделиями народного творчества — всем тем, в чем действует непосредственный инстинкт и в чем отсутствует регулирующее сознание. Мало того, этим наслаждаться даже полезно, это действует освежающе, это дает новые импульсы. Но аполлоническое начало начинается лишь с того момента, когда инстинкт уступает место воле, знанию, известной системе идей, и, наконец, воздействию целой традиционной культуры» (271).

Тем не менее вдохновение в творческом процессе, конечно, главное. Все меняется в мире искусства, но через все проходит одна живительная струя, которая придает произведению «характер *подлинности* — это *искренность*», которая свидетельствует о наличии некоего спонтанного внутреннего источника творчества. «Истинная радость получается от сознания, что творение — будь то пластические образы (в том числе и *спектакль*), будь то музыкальные звуки, будь то мысли и слова — соответствует какой-то внутренней подсказке или тому, что принято называть “вдохновением”». Только на его основе возникает подлинное искусство, рождается красота. Когда же место вдохновения занимают суетные желания удивить кого-то, следовать моде и т.п., «то искусство и красота исчезают, а на место их является унылая подделка, а то и попросту уродство» (I, 534).

Вдохновение и воля достигают наибольшей гармонии, полагал Бенуа, в искусстве, которое он больше всего любил и называл *реализмом*, главным элементом которого считал, между тем, «фантастику», или творческое вдохновенное воображение. «Мои любимые художники в прошлом и в настоящем — фантасты, — но только те фантасты среди них действительно мои

любимцы, которым удастся быть убедительными, а убедительность достигается посредством какого-то “стояния на земле и глубокого усвоения действительности”. Он убежден, что эти его симпатии гармонируют с «эволюцией» (он признает эволюционное развитие искусства) европейского искусства вообще, которая совершалась под знаком «усвоения действительности». И он выстраивает исторический ряд своих любимцев фантастов-реалистов в европейском искусстве: «Скульптура готики, Ван Дейк, Фуке, Боттичелли, Беллини, Рафаэль, Тициан, Брейгель, Рубенс, Рембрандт и еще сколько чудесных мастеров — это все великие знатоки жизни, это художники, творившие произведения ирреальные и фантастические по существу, однако убедительность коих покоится ни на чем ином, как на бесподобном знании видимости — на ”реализме“» (52).

Бенуа признает в той или иной мере и художников, игнорировавших в своем творчестве действительность, но свои симпатии отдает «реалистам» в указанном выше смысле. Более или менее понятно это достаточно глубокое и обоснованное эстетическое *credo* русского художника и критика, однако даже его собственное применение его на практике в бесчисленных статьях о выставках и отдельных художниках, а так же в многотомной «Истории живописи» вызывает постоянные вопросы, ибо оказывается сильно субъективизированным. В этом плане интересно привести его оценку творчества Николая Рериха, у которого он видит много талантливого, поэтического, радующего, «красивого», но в целом не относит его к ряду перечисленных выше реалистов-фантастов, хотя кто уж вроде бы больше, чем Рерих, исходя из описания самим Бенуа этого «реализма», имеет право занять в нем почетное место реалиста-фантаста.

Нет, Рериха Бенуа зачисляет по разряду «импровизаторов». Его картинам не хватает именно этого самого реализма, «усвоения действительности»; в них нельзя «войти» и «пожить». «В большинстве случаев это поверхностные схемы, это удачные выдумки, это “подобия откровений и видения”, но это не “органические образования, живущие собственной жизнью”, это не вечные и не великие создания человеческого духа». На картины Рериха приятно смотреть, любоваться ими, многие из них пленяют чудесным чувством природы, «но ни одна картина

Рериха не является “существом самодовлеющим” — той целостностью, которой являются иные фрески Рафаэля, иные картины Рембрандта или Сандро» (238).

Итак, к *реализму* Бенуа относит живопись, созданную по вдохновению, когда художник не механический копиист увиденного, но — «фантаст», т.е. наделен «искрой божией», внутренним творческим горением, или свободным творческим воображением, которое при этом прочно опирается на глубокий опыт «усвоения действительности», т.е. на некое знание визуально воспринимаемой действительности и умение ее близко к реальности изобразить живописными средствами, т.е. на аполлоническое упорядочивание стихийного начала. При этом он свободно и органично владеет всеми художественными средствами — именно так, что любое явление усвоенной действительности может превратить на полотне в прекрасную чистую живопись, чистое искусство без примеси какой-либо «тенденции», доставляющее созерцающему его наслаждение самой живописностью в указанном выше смысле. Конечный результат реалистического искусства — самодовлеющее органическое образование (картина), живущее своей собственной жизнью, которая открыта и для зрителя — он может туда войти и пожить там. К такому искусству стремилась европейская живопись на протяжении ее исторического развития, полагал Бенуа, достигая этого в шедеврах великих мастеров, и именно такое искусство он выше всего ценит и любит.

Подобное искусство, убежден русский художник и критик, само по себе обладает некой «спасительной» функцией для человечества. И для ее реализации не требуются никакие общественные конференции, пакты, лиги, апофеозы, которыми любил заниматься Рерих и которым не придавал никакого значения Бенуа. «Во мне, — признается он, — слишком громко говорит вера в спасительное дело искусства как такового — вера в то, что искусство совершает само по себе свою миссию, — и это тем сильнее, чем менее о нем заботятся, чем меньше в его иррациональную и стихийную природу вносят стараний и расчета суетного порядка» (238).

С этих эстетических позиций Бенуа и подходил к оценке всех явлений в истории искусства. На один и очень высокий уровень с Дега и всеми перечисленными выше «реалистами»

ставит он, например, Эдуарда Мане, подчеркивая, что он заслуживает быть причисленным к «великим» за то, что «явился со своим выражением и со своим утверждением многоликой красоты» (351). Сколько глупостей, сетует Бенуа, наговорили по поводу самых известных картин Мане «Завтрак на траве» и «Олимпия», а это просто «картины» с прекрасной живописью, в которой нет и тени какой-либо «литературщины». Она была «вызвана к жизни даром Мане выискивать в природе такое, что в его передаче становилось значительным и пленительным» (351). Бенуа признается, что никогда не любил «Завтрак на траве» за его нарочитость и многие несуразности, но ему нравится выискивать в ней проблески настоящей красоты, которые он видит и в «натюрморте из снятого платья, что лежит слева», и в передаче нагого тела, и в «упоительной музыке прозрачных и интенсивных колеров» лесного фона, и во многом другом.

К Клоду Моне он равнодушен, но все-таки любит его ранние работы как наиболее живописные и ненадуманые. Поздние считает просто катастрофой. А вот живописью Ренуара он наслаждается, любит его за ликование и радость, за «веселость» его работ. Искусство Ренуара — «это просто настезь открытые двери на жизнь, на вольный воздух». Глядя на него, мы «наслаждаемся, д о в о л ь с т в у е м с я тем, что наслаждаемся, и наше наслаждение происходит от того, что мы, через его искусство, видим, как мастер н а с л а ж д а е т с я своим творчеством» (386). И, конечно, главное в Ренуаре — он «певец женщины», не целомудренной Мадонны, но обычной, природной, «непревзойденной удачи природы». Знаменитая бутада Ренуара: «Если бы господь не создал женской груди (*les nichons*), я бы не занимался живописью», — полагает Бенуа, «выражает всего Ренуара». Ни Рубенс, ни Корреджо, убежден он, «не находили таких опаловых оттенков, такой ласковой лепки, коими Ренуар воспел прелесть женского тела» (387).

Бенуа восхищается реализмом и красотой искусства своей племянницы Зинаиды Серебряковой, ему нравятся отдельные работы Мориса Дени, Пьера Боннара, но особенно радует его Эдуар Вюйар, тонко чувствовавший цветовые отношения, в которых русский критик видит нечто большее, чем «прелестную игру». «Посредством их он умеет передать, так сказать, са-

мую «духовную эманацию» предметов. Он *настоящий* поэт» (I, 154). Бенуа наслаждается искусством Тулуза-Лотрека, но его душе «ничего не говорят» ни Сезанн, ни тем более Гоген. У Шагала какое-то демоническое искусство, оно действует как наркотик, чем-то пленяет, как и живопись Пикассо, отдельными вещами которого Бенуа даже любит и слышит «много музыки» (II, 484). Однако в целом и тот и другой чужды Бенуа, вызывают неприятие, больше отрицательные, чем положительные эмоции. И русский эстет рубежа XIX–XX столетий сознает, в чем здесь причина и в чем вообще смысл этого, отталкивающего его демонического искусства. Оба эти художника вполне выражают «мерзости переживаемой эпохи» (273). Искусство Пикассо, констатирует Бенуа, посетив его выставку в 1932 г., «изумительное свидетельство о состоянии культуры нашей эпохи»; выставка устроена прекрасно, «но тем страшнее становится на ней от нашего времени, и нравиться такая выставка не может» (344). Подобную оценку творчеству Пикассо как могучему выразителю кризиса культуры и даже разрушения материального мира несколько ранее давал и русский религиозный мыслитель Николай Бердяев. Тем более интересно слышать это из уст известного художественного критика и художника, человека жившего не в сфере религиозного сознания, но в пространстве эстетического опыта.

Сгущающуюся атмосферу духовного кризиса культуры ощущали многие представители Серебряного века, а сам Бенуа, если верить его воспоминаниям от 1954 г., чувствовал ее еще в самом конце XIX века. Изучив тогда росписи Виктора Васнецова во Владимирском соборе в Киеве, он был ими разочарован. Тонкий эстет и сторонник глубинного реализма в искусстве уловил в них духовную фальшь, но отнес ее совершенно справедливо не на счет Васнецова, к которому «исполнился известного почтения» за его титанический труд, а к самой духовно оскудевшей эпохе. «Не дано личным одиноким усилиям (при самой доброй воле) в условиях современной жизни преодолеть тот гнет духовного оскудения, которым уже давно болеет не только Россия, но и весь мир. Фальшь, присущая «стенописи» Владимирского собора, не личная ложь художника, а ложь, убийственная и кошмарная, всей нашей духовной культуры» (I, 273).

Однако подобные суждения обобщающе-философского характера редки у Бенуа. Он, как и все мирискусники, всю жизнь провел в мире искусства и по мере своих сил пытался не только давать конкретные суждения, но и осмысливать сущность самого феномена искусства. При этом он каждый раз, когда подобные размышления приходили ему в голову, вынужден констатировать, что смысл этот «остается недоступным какой-либо формулировке». Суть гения живописи, например, заключается в том, что ему дан дар «видеть и воспроизводить мир в красках и линиях, благодаря которому изображенное приобретает особую значительность и особенное очарование» (II, 350). Однако почему мы восторгаемся самодовольными физиономиями голландских бюргеров или складками черного сукна, если их изобразил Франс Хальс, наслаждаемся «серостью унылой комнаты» в «Менинах» Веласкеса, отчего нас умиляет какой-нибудь простенький пейзаж в фоне картин Тициана или нам представляются «божественными» «тупо» освещенная стена в итальянском этюде Коро или дрянная кофточка на одной из его натурщиц, — выразить словами это невозможно. Однако все это доставляет неопишемое удовольствие. «Во всем этом действует то, что не поддается анализу и что, подвергаясь ему становится окончательно непонятным... И не есть ли именно это самое искусство?» (там же).

Однако не следует, конечно, на основе этого или подобных заключений Бенуа записывать его в разряд эстетствующих формалистов и усматривать какие-то резкие колебания в его эстетических взглядах. Подобные эстетически акцентированные утверждения никак не противоречат его приводившемуся выше углубленному пониманию *реализма* в искусстве. Под всей постоянно выводимой им на первый план живописностью, т.е. художественностью, живописи он ощущает глубокое *художественное содержание*, которое обозначает термином «поэзия», т.е. *содержание*, выражаемое цветом, линией, формой, композицией. Он сам четко и ясно пишет об этом: «Для меня как-никак *главным* в искусстве всегда было (и до сих пор остается) то, что, за неимением другого слова, приходится назвать избитым словом “поэзия” или еще более предосудительным в наши дни словом — “содержание”. Я не менее другого падаю на кра-

соту красок, и меня может пленить в сильнейшей степени игра линий, сочетание колеров, блеск и виртуозность техники, но если эта красочность, эта игра форм и эта техника ничему более высокому или более глубокому (все слова, потерявшие прежнюю свою силу, но вот других пока не создано) не служат, то они не будят во мне тех чудесных ощущений, для которых по-моему и существует искусство. Здесь дело не в “сюжете”, который может оставаться и чуждым, непонятным, неугаданным, а здесь все дело в какой-то тайне, которая проникает до глубины нашего существа и возбуждает там ни с чем не сравнимые упования, надежды, мысли, эмоции и вообще то, что называется “движениями души”. В моем представлении и в моем непоколебимом убеждении *эта тайна и есть искусство*» (I, 337).

Именно этим пониманием искусства была одухотворена долгая и плодотворная жизнь и самого Александра Бенуа, и практически всех его друзей и коллег по «Миру искусства». Более того, оно было характерно и для многих других представителей Серебряного века русской культуры самых разных ориентаций от религиозных мыслителей, художников и писателей символистов до открывателя абстрактного искусства Василия Кандинского<sup>5</sup>. Понятно, что выражалось оно у всех по-разному, но смысл оставался одним и тем же: искусство своими художественными средствами выражает нечто существенное, значительное, духовно наполненное, таинственное, что не может быть выражено иными способами и что доставляет зрителю неопишемое наслаждение.

---

### Примечания

- <sup>1</sup> Подробнее об эстетических взглядах других представителей «Мира искусства» см.: *Бычкова Л.С.* Мирискусники в мире искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 122–143.
- <sup>2</sup> Работы А.Бенуа цитируются с указанием в скобках номера книги и стр. по следующим изданиям его текстов: I – *Бенуа А.* Мои воспоминания в пяти книгах. Книги четвертая и пятая. М.: Наука, 1990; II – Александр Бенуа размышляет... М.: Сов. художник, 1968.
- <sup>3</sup> Удар грома, потрясение (франц.).
- <sup>4</sup> Подробнее о художественном творчестве Бенуа см.: *Эткинд М.* Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. Л.–М., 1965.
- <sup>5</sup> Подробнее об их эстетических взглядах см. соответствующие главы в книге: *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. М.–СПб., 1999.