

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций
Факультет журналистики

На правах рукописи

БРОВКИНА Анастасия Алексеевна

**Журналы «Мир искусства» и «Золотое руно» о выставочной
деятельности**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по направлению «Журналистика»
(научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор В. В. Перхин
Кафедра истории журналистики
Очная форма обучения

Вх. № _____ от _____
Секретарь ГАК _____

Санкт-Петербург
2016

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Художественная выставочная деятельность в оценке журнала «Мир искусства»	10
1.1. С.П. Дягилев-редактор о целях выставочной деятельности.....	10
1.2. А.Н. Бенуа о выставках русского искусства	23
1.3. И.Э. Грабарь о выставках	31
Глава 2. Журнал «Золотое руно» о выставках	39
2.1. Авторы журнала «Золотое руно» о целях выставочной деятельности	39
2.2. Представление новых имен в живописи (статьи о выставке в редакции «Золотого руна»)	45
2.3. К.А. Сюннерберг о петербургских выставках	49
2.4. А.А. Ростиславов о выставках русского искусства.....	55
Заключение	62
Список использованных источников и литературы	65

Введение

В современности, как и в начале прошлого века, выставки являются средством пропаганды нового искусства. Обращение к проблеме оценки выставочной деятельности в журналистике в условиях зарождения новых веяний в современном искусстве представляется **актуальным** как в настоящий момент, так и в будущем.

Объектом настоящего исследования являются публикации о выставочной деятельности в журналах «Мир искусства» и «Золотое руно». На рубеже XIX-XX веков эти журналы освещали выставочную деятельность и первыми начали заниматься устройством выставок от имени своих редакций. **Предмет** исследования – оценки выставочной деятельности в статьях журналов «Мир искусства» и «Золотое руно».

В 70-х годах XX века было опубликовано несколько трудов, посвященных истории журнала и творческого объединения «Мир искусства». Среди них монография Н.П. Лапшиной¹: она подробно описала этапы развития журнала, обозначила изменение эстетических предпочтений и вкусов редакции в отношении развивающегося нового искусства, а также исследовала историю творческого пути каждого из членов художественного кружка. При этом в ее работе не проведена параллель между выставками, организуемыми редакцией «Мира искусства», и их отражением на страницах журнала. В 1982 году вышел в свет двухтомник И.С. Зильберштейна и В.А. Самкова², который представляет собой собрание публицистики и писем С.П. Дягилева. В это же время выходит труд И.В. Корецкой³. Ее внимание сконцентрировано на литературной стороне работы издания. Выставочной деятельности самого журнала она дала лишь краткую оценку: «Именно эта

¹Лапшина Н.П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977.

²Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма. В 2 т. М., 1982.

³Корецкая И.В. «Мир искусства» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX-начала XX века. 1890-1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания / Отв. ред. Б.А. Бялик. М., 1982. С. 129-178.

творческая и культурно-просветительская деятельность участников объединения и журнала оказалась наиболее долговечной, и результаты ее вошли в художественное наследие»⁴. В начале двухтысячных С.Я. Махонина охарактеризовала направления работы редакции журнала и роль С.П. Дягилева как организатора проектов и активного деятеля искусства: «У Дягилева была своя специальность, это была именно его воля, его хотение. Лишь с того момента, когда этот удивительный человек начинал хотеть, всякое дело начинало становиться, делаться»⁵. Отражение взглядов Дягилева в статьях о выставочной деятельности осталось за рамками исследования С.Я. Махониной. В последующие годы ее учебное пособие несколько раз переиздавалась, однако в раздел, посвященный «Миру искусства», изменения не вносились. В 2002 году Н.А. Богомолов опубликовал статью, которая раскрывала только литературное содержание «Мира искусства»⁶, объем его текста – пара параграфов в учебном пособии – свидетельствует о том, что и литературная сторона работы освещена поверхностно.

К истории журнала «Золотое руно» в 1984 году обращался А.В. Лавров⁷. Он занимался исследованием внутренней организацией редакции, эволюции литературных взглядов ее сотрудников. Выставки он описывал только как часть работы издания и не затрагивал их освещение журналом. В 1998 году свой многостраничный труд о русском символизме, и о «Золотом руно» в частности, опубликовала Аврил Пайман⁸, английский ученый в области истории русской литературы. Она рассматривает журнал как часть истории развития символизма в литературе, описывает работу литературного отдела журнала и рассказывает об авторах, участвовавших в

⁴ Там же. С. 133.

⁵ Махонина С.Я. История русской журналистики начала XX века. Учебное пособие. Хрестоматия. М., 2009. С. 200.

⁶ Богомолов Н.А. Журналистика русского символизма. Учебное пособие. М., 2002.

⁷ Лавров А.В. «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания / Отв. ред. Б.А. Бялик. М., 1984. С. 137-173.

⁸ Пайман А. История русского символизма. М., 1998.

его работе. В таком же ключе в ее книге встречается и описание работы «Мира искусства». Интересно сравнение двух журналов: «В полиграфическом отношении журнал (“Золотое руно”) мог соперничать с “Миром искусства”, но ему не хватало той романтической увлеченности общим делом, которую Дягилев сумел зажечь в душах своих сотрудников»⁹. О выставочной деятельности двух журналов Аврил Пайман совсем не пишет.

Позднее вышли труды уже упомянутых Н.А. Богомолова и С.Я. Махониной – они занимались только литературной стороной работы журнала. О редакторской роли Н.П. Рябушинского у Богомолова ничего не сказано, кроме того, что журнал возник на его средства, то есть на средства «дилетантски занимавшимся искусством богача»¹⁰. С.Я. Махонина к этому добавляет еще и сведения о «диктаторской роли»¹¹ Рябушинского и о том, какие вследствие этого происходили конфликты в редакции. Изучая работы двух исследователей, невозможно осознать вклад редактора Рябушинского в развитие журнала, который под его руководством стал одним из успешных символистских изданий своего времени.

В 2007 году был опубликован труд И.М. Гофман¹², посвященный выставочной деятельности самого «Золотого руна», процессу организации салонов. В 2008 И.М. Гофман опубликовала монографическую статью «“Золотое руно” 1906 – 1909. У истоков русского авангарда» в журнале «Третьяковская галерея»; также ценным источником информации о журнале стала книга А.А. Стригалева «Журнал “Золотое Руно” в художественной жизни 1900-х годов».

Предыдущие исследователи всесторонне описали программы, эстетические принципы и ориентации журналов, состав редакций и их выставочную деятельность как культурное явление. **Целью** данной работы

⁹ Там же. С. 266.

¹⁰ Богомолов Н.А. Журналистика русского символизма. Учебное пособие. М., 2002. С. 35.

¹¹ Махонина С.Я. История русской журналистики начала XX века. Учебное пособие. Хрестоматия. М., 2009. С. 217.

¹² Гофман И.М. Золотое Руно: Журнал. Выставки. 1906-1909. М., 2007.

является выявление позиций журналов под руководством С.П. Дягилева и Н.П. Рябушинского в отношении задач выставочной деятельности.

Задачи работы:

- изучить материалы, опубликованные в двух журналах, посвященные оценкам выставок (как в России, так и отчасти за рубежом) с точки зрения целей выставочной деятельности;
- рассмотреть соответствующие публикации главных редакторов;
- описать и проанализировать материалы ведущих обозревателей и рецензентов выставок (Н.А. Бенуа, И.Э. Грабарь и др.), проследить их связь со взглядами главных редакторов;
- установить жанровые предпочтения журналов при освещении выставочной деятельности.

Для анализа были взяты статьи журналов о выставках за период с 1899 по 1909 год. Также были привлечены фрагменты личной переписки членов редакции «Мир искусства». В ходе работы был применен исторический метод. В частности мы опирались на идею академика Д.С. Лихачева о том, что интерпретация произведений искусства невозможна в отрыве от истории в самом широком смысле этого слова. Лихачев писал: «Любой факт и любое явление в творчестве автора восстанавливаются в его движении. История, воздействующая на произведение со стороны, извне, история как биография писателя или история как социально-политический и культурный процесс – вот та цель и то обоснование всех догадок и гипотез, до которых должен добраться исследователь»¹³. Также был использован метод контент-анализа.

Новизна нашей работы заключается в том, что мы, обратившись к анализу содержания статей о выставках, предприняли попытку описать, как взгляды и программные установки редакций влияли на оценку выставок и отражались на страницах журналов.

¹³ Лихачев Д.С. История – мать истины // Лихачев Д.С. О филологии. М., 1989. С. 36.

Понятие деятельности является предметом анализа многих гуманитарных наук, в связи с чем обнаруживается множество определений этого термина. Важным для настоящей работы представляется обозначить, в каком аспекте мы будем рассматривать понятие деятельность.

«Деятельность – специфическая человеческая форма активного отношения к окружающему миру (целесообразного изменения и преобразования этого мира) на основе развития различных форм культуры»¹⁴. Согласно определению, деятельность – это процесс, в структуре которого можно выделить субъект, объект, средства и – главное – цель. Являясь осознанной активностью человека, деятельность предусматривает целеполагание, то есть обозначение субъектом желаемого результата.

С точки зрения философии деятельность – это «реальная движущая сила как индивидуальной, так и общественной жизни и условие существования человека и общества»¹⁵. С развитием философской мысли появились многообразные классификации форм деятельности. Мы остановимся на ее разделении на репродуктивную и творческую. Первая подразумевает достижение известного результата с помощью традиционных средств, а творческая, напротив, связана с выработкой новых средств для достижения новых целей. Под выставочной деятельностью мы подразумеваем процесс организации выставочного пространства и отбора экспонатов для показа, направленный на пропаганду искусства. Такую деятельность мы, безусловно, характеризуем как творческую.

Еще один важный элемент деятельности – это мотив или стимул. Исследователь Г. С. Батищев в структуре деятельности выделяет наличие стимулов от среды¹⁶, то есть требований извне, которые вызывают реакцию субъекта, побуждают его к деятельности. Стимулом для развития выставочного движения стал возрастающий интерес публики к объектам

¹⁴ Горохов. В.Г. Деятельность // Новая российская энциклопедия. Т. 5. 2008. С. 194.

¹⁵ Огурцов А.П., Юдин Э.Г. Деятельность // Новая философская энциклопедия. Т. 1. 2009. С. 633.

¹⁶ Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества. СПб., 1997. С. 100.

обновляющегося искусства. В конце XIX века в Европе зарождались оригинальные эстетические концепции и формировались новые художественные стили. Вступавший в стадию упадка академизм начал уступать место импрессионизму. Затем появился постимпрессионизм, начали зарождаться символистские движения. Меняться стало и российское искусство. Современные веяния в живописи получили развитие в творчестве молодых художников. У русского зрителя появилась потребность в непосредственном ознакомлении с новыми художественными произведениями. Динамичное развитие искусства и общественный интерес к живописи вызывали к жизни художественные салоны, выставки и галереи. Академик Д.С. Лихачев писал об этом так: «Символизм и родившийся из него акмеизм, футуризм разных толков – все это нуждалось в публичности, и способы привлечения к себе внимания были весьма изощренными»¹⁷.

Петербургский журнал «Мир искусства» был первым дореволюционным изданием России, который организовывал выставки от своего имени. Его прямым последователем стал московский журнал «Золотое руно». На страницах изданий находили отражение не только редакционные выставки, но и салоны и галереи других русских и зарубежных объединений. Журналы стремились не просто сообщить читателю о состоявшихся выставках, а разъяснить их содержание, рассказать об особенностях каждой из них и дать оценку значимости выставки для развития искусства.

Первая глава настоящей работы посвящена журналу «Мир искусства». Изучение статей этого издания мы структурировали по трем направлениям: каждое из них характеризует оценку выставок критиками журнала А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарем и главным редактором С.П. Дягилевым. Эти персоналии выбраны не случайно: в журнале они выступали как постоянные

¹⁷Лихачев Д.С. О петербургской культуре начала XX века // Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. СПб., 2009. С. 413.

обозреватели выставочной деятельности. В нашей работе мы сфокусировались только на оценке критиками русских выставок.

Во второй главе, посвященной «Золотому руно», также освещены цели выставочной деятельности, которые были актуальны для авторов издания, проиллюстрировано, как «Золотое руно» открывало для русского читателя новые имена в живописи. Также два отдельных параграфа посвящены оценке выставок двумя постоянными критиками «Золотого руна» – К.А. Сюннербергом и А.А. Ростиславовым.

Глава 1. Художественная выставочная деятельность в оценке журнала «Мир искусства»

1.1. С.П. Дягилев-редактор о целях выставочной деятельности

С.П. Дягилев остро чувствовал современные тенденции в искусстве. В письме 1897 года, адресованном А.Н. Бенуа и другим художникам из его кружка, он писал: «Русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями. Явление это, так часто повторяющееся в истории искусства, вынуждает каждый раз прибегать к сплоченному и дружному протесту молодых сил против рутинных требований и взглядов старых отживающих авторитетов. Явление это наблюдается повсюду и выражается в таких блестящих и сильных протестах, каковы – Мюнхенский Secession, Парижский Camp de Mars, Лондонский New Gallery и проч. Везде талантливая молодежь сплотилась вместе и основала новое дело на новых основаниях с новыми программами и целями»¹⁸. Таким новым делом для русского искусства стал литературно-художественный журнал «Мир искусства».

С самого начала работы в журнале Дягилев поставил перед собой задачу организовывать художественные выставки от имени издания. Их первой целью он считал знакомство публики с новыми достижениями современных художников. Это отразилось и в работе журнала. С.Я. Махонина об этом пишет: «Он постоянно рассказывал в статьях и показывал в репродукциях произведения художников “нового стиля”»¹⁹. Сам же Дягилев в своей программной статье «Сложные вопросы», помещенной в

¹⁸ Бенуа А.Н., Дягилев С.П. Переписка (1893 – 1928). И.И. Выдрин. СПб., 2003. С. 29.

¹⁹ Махонина С.Я. История русской журналистики начала XX века. Учебное пособие. Хрестоматия. М., 2009. С. 202.

первой и второй книгах журнала, об этой цели выставок пишет так: «Мне кажется, что надо именно воспевать искусство, надо торжественно встречать всякое новое проявление таланта»²⁰.

В этой статье Дягилев также утверждает необходимость в обращении к образцам западного искусства, в диалоге и синтезе различных художественных культур. Только так возможно развитие русских художественных традиций и возведение русского искусства в разряд мирового достояния. Эта идея определила вектор развития журнала в первые годы его работы и характер организуемых выставок. На них Дягилев представлял не только достижения русских современных художников, но и представителей скандинавской живописи и европейского модерна. Западничество для Дягилева не было шагом в сторону утраты самобытности русского искусства. Это подтверждают его слова в той же статье. «Лишь тонкое знание и любовь к Европе» помогли Пушкину, Тургеневу, Толстому и Чайковскому «выразить и наши избы, и наших богатырей, и неподдельную меланхолию нашей песни»²¹.

В 1897 году Дягилев организовал Выставку английских и немецких акварелистов, следом за ней – Выставку скандинавских художников. В 1898 открылась Выставка русских и финляндских художников, которая предваряла выход первого номера журнала. Она уже демонстрировала начинавшие оформляться ценностные установки редакции «Мира искусства». С финнами у мирискусников сложилось по-настоящему тесное сотрудничество. Это можно объяснить двумя причинами. Во-первых, они были, безусловно, близки по духу творчества. Хотя в Финляндии на тот момент сложилось два самостоятельных течения в искусстве, в совокупности, по замечанию Дягилева, они сознавали свою общую силу. И сила эта заключалась «во врожденной любви к своему суровому народному

²⁰ Дягилев С. П. [Сложные вопросы.] Основы художественной оценки // Мир искусства. 1899. № 3-4. С. 55.

²¹ Там же. С. 59.

типу, в трогательном отношении к бескрайней финской природе и в восторженном культе финских сказаний»²². Именно такого проникновения в дух своего народа Дягилев ожидал и от современных русских художников, пусть и разных направлений. А во-вторых, и сами финны в русской публике видели благодарного зрителя, стремились экспонировать свои картины в Петербурге и Москве, чтобы, выражаясь современным языком, расширить рынок сбыта своих произведений²³. Последней выставкой, на которой экспонировали иностранцев, стала Международная выставка журнала «Мир искусства» (1899).

Еще одной важной целью выставок С.П. Дягилев считал воспитание эстетического вкуса публики в смысле понимания многообразия новых течений в искусстве. Об этом он писал: «Вы можете понять, кто вы, только тогда, когда увидите, каковы другие. Необходимо всосать в себя всю человеческую культуру, хотя бы только для того, чтобы отвергнуть ее потом»²⁴. Редактор считал, что только разные художественные течения в процессе сосуществования или борьбы рожают впоследствии богатство культуры. Об этом свидетельствуют его слова о предыдущих художественных эпохах: «Все группы и течения развились каждое само по себе и совершили полный эволюционный путь. Они достигли все своего апогея и дали нам Давида, Виктора Гюго, Флобера и многих других <...>»²⁵.

Таким образом, важнейшими целями выставок для Дягилева были знакомство зрителя с образцами работ современных мастеров, представление новых молодых художников и воспитание эстетического вкуса публики. Достижение этих целей было возможно, по его мнению, только через грамотное устройство выставочного пространства и обдуманый отбор

²² Дягилев С.П. Выставка в Гельсингфорсе // Мир искусства. 1899. № 1-2. С. 3.

²³ Амфилохиева Е.А. Мир искусства: К столетию выставки русских и финляндских художников. 1998. С. 217.

²⁴ Дягилев С.П. [Сложные вопросы.] Основы художественной оценки // Мир искусства. 1899. № 3-4. С. 59.

²⁵ Дягилев С.П. Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. № 1-2. С. 10.

экспонатов для показа. Одним из важных критериев оценки выставок для Дягилева была целостность любой выставки как самостоятельного художественного произведения. «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»²⁶ – убежден Дягилев. При оценке на страницах журнала петербургских и московских выставок Дягилев руководствовался своими взглядами на цели выставочного движения, а не личными предпочтениями в области искусства. Это позволило ему высказывать аргументированное мнение в отношении выставок абсолютно разных объединений, представлявших разные направления в искусстве.

Ученические выставки в Академии художеств – традиционное событие в Петербурге на рубеже XIX-XX веков – всегда вызывали противоречивые отзывы рецензентов. Впервые с оценкой ученического творчества Дягилев выступил в журнале по случаю выставки 1898 года (хотя статья о ней была опубликована в № 3-4 за 1899 год). Эта выставка произвела неудовлетворительное впечатление на рецензентов, которые выступили в газете «Новое время» и в «Петербургской газете». В последней написали: «в техническом отношении большинство выставленных картин безусловно слабы в исполнении»²⁷. И Дягилев в своей рецензии также дает отрицательную оценку. В академическом образовании он видит некоторый застой. Редактор допускает приверженность профессоров к великим образцам прошлого и неприязнь современного искусства с одним лишь условием: «Можно не любить современность и отвергать ее с точки зрения

²⁶ Дягилев С.П. Выставки // Мир искусства. 1900. № 5-6. С. 104.

²⁷ Цит. по: Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. 1982. С. 306.

великих древних образцов, но для этого надо знать и любить последние»²⁸ – так он пишет в упомянутой статье. Однако этого последнего на ученических выставках Дягилев не наблюдает.

Мы можем прийти к выводу, что для него сомнителен вклад ученических выставок в развитие искусства. Они не сообщают зрителю ничего принципиально нового и не дают второй жизни искусству прошлых эпох. «Ученические выставки производят впечатление тех темных дворов, в которые солнечный луч попадает раз в двадцать лет»²⁹.

Позднее его мнение только укрепилось. Ученическую выставку 1902 года Дягилев характеризовал как «наиболее бледную из всех бывших за последние годы»³⁰. Несмотря на концентрацию в Академии новых сил, молодые художники не хотят или не могут оставить свой след в новом искусстве. Они копируют своих учителей, а те в свою очередь воспитывают подражателей старому и отжившему. В этом отношении показательно высказывание Дягилева в одном из номеров журнала: «Слишком мало на этих выставках молодости, интереса к жизни и к культуре»³¹.

В феврале 1899 года в Петербурге состоялось открытие персональной выставки картин В.М. Васнецова. Выставка вызвала восторженные отзывы в прессе: ее освещали «Петербургская газета», «Новости и биржевая газета», газета «Новое время». Писали в основном «о значении Васнецова в истории русской культуры и о национальном характере его былинно-сказочных произведений»³². Оставить без внимания такое событие не мог и «Мир искусства». Более того, выставка Васнецова становится сквозной темой в № 7-8 журнала. В разделе «Заметки» Дягилев пишет о составе выставки. На ней были представлены народно-эпические произведения художника – в том числе «Богатыри» – «эти знаменитые произведения Васнецова, которые

²⁸ Дягилев. С.П. Ученическая выставка // Мир искусства. 1899. № 3-4. С. 21.

²⁹ Заметки // Мир искусства. 1902. № 11. С. 56.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. 1982. С. 307.

представляют одну из интереснейших сторон его творчества»³³. А в художественной хронике появляется объемная статья Дягилева о достоинствах выставки. Редактор пишет: «Выставка Васнецова в Академии художеств упрочила то уважение, которое каждый нес туда. Она апофеоз значения Васнецова. <...> Все 38 картин Васнецова иллюстрируют его убежденные мысли, он всегда остается самим собой»³⁴.

Мы видим, что выставка, по мнению Дягилева, демонстрирует главную заслугу творчества Васнецова – глубокую самобытность. Несмотря на то, что художник является знатоком западной живописи, он – в отличие от ряда других мастеров – не пытается подражать и копировать, а создает свою собственную манеру и технику. Васнецов не только почувствовал, но и смог передать зрителю через свои картины «прелесть своей девственной национальности»³⁵. Это было ново для художественной среды того времени, поэтому, Дягилев считал, выставка Васнецова имела большую ценность для русской культуры. На наш взгляд, двойное обращение к этой теме в одном номере подтверждает значимость выставки, которую главный редактор хотел подчеркнуть для читателя. К тому же для первых лет издания журнала «Мир искусства» характерна «пропаганда творчества Васнецова»³⁶ – об этом пишет С.Я. Махонина. Поэтому и тон публикаций о выставке отражает отношение редакции к творчеству художника. «Оба выступления журнала “Мир искусства” выдержаны в духе восхищения перед глубоко самобытным и выдающимся дарованием художника»³⁷.

В 1901 году в журнале наметилось разочарование в искусстве немецкого модерна: «Искусство “Сецессиона” стало самой ужасной рутинной нашего времени, оно дало трафареты, по которым теперь изготавливаются

³³ Заметки // Мир искусства. 1899. № 7-8. С. 82.

³⁴ Дягилев С.П. К выставке Васнецова // Мир искусства. 1899. № 7-8. С. 67.

³⁵ Там же. С. 66.

³⁶ Махонина С.Я. История русской журналистики начала XX века. Учебное пособие. Хрестоматия. М. 2009. С. 202.

³⁷ Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. 1982. С. 307.

ежегодно тысячи картин»³⁸ – пишет Дягилев. Эти строки позволяют нам сделать вывод, что Дягилев убежден, подражание модернистам русских художников приведет к клишированности в искусстве, к потере собственной уникальности, поэтому необходимо повернуться к национальной живописи, к русскому искусству прошлых эпох. С этого времени стали организовывать исторические выставки, экспонировать работы художников прошлых лет.

Значимым событием Петербургской художественной жизни в 1902 году была Выставка русских исторических портретов в залах Академии наук. Ее прообразом была крайне удачная выставка русских портретов XVIII столетия, прошедшая в 1870 году. Зная это, спустя 30 лет С.П. Дягилев много ожидал от выставки 1902 года, однако она более чем разочаровала его. В своей статье в одном из номеров журнала он называет выставку «ультра-дилетантским и неудачным предприятием <...>. В ней все сделано наспех и поэтому все несуразно»³⁹. Во-первых, 260 картин были собраны в теснейших комнатах Академии наук. Устроители выставки 1870 года нашли помещение достаточное для 879 портретов, организаторы-современники, думает Дягилев, просто не хотели постараться найти достойное место для экспозиции. «В зависимости от помещения сузилось и содержание выставки, вышла она маленькой, случайной и главное – бесцельной»⁴⁰.

Вопрос о цели исторической выставки Дягилевым был решен однозначно: «Главная ценность каждой исторической выставки русского искусства должна заключаться в том новом, что благодаря ей откроется или уяснится»⁴¹. То есть историческая выставка должна популяризировать историческое художественное наследие, показать публике его актуальность и значимость для современности, тем самым дать ему вторую жизнь. Прочитав обширную статью Дягилева, мы понимаем, что устроители выставки 1902 года этой цели не достигли.

³⁸ Дягилев С.П. Выставки «Мира искусства» // Мир искусства. 1901. № 2-3. С. 110.

³⁹ Дягилев С.П. Выставка русских исторических портретов // Мир искусства. 1902. С.34.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. С. 35.

На выставке исторических портретов 1902 года, безусловно, были выставлены хорошие вещи, даже половина всех портретов была «самого первого достоинства»⁴², однако, убежден редактор, это не стало ее преимуществом. «Десять человек соединили вместе то, что у них было хорошего, и вышла выставка. Разве в этом цель такого грандиозного предприятия, как историческая выставка русских портретов!»⁴³. Своей предшественнице выставка проигрывает и с точки зрения новизны. Дягилев перечисляет лишь несколько фамилий художников, которые были выставлены впервые, и подытоживает: «это в сущности и все, что действительно нового»⁴⁴.

С.П. Дягилев приходит к выводу, что каждый должен браться только за свое дело и что серьезных и крупных предприятий легкомысленно, с кондачка затевать не следует. Халатность в таком деле как историческая выставка просто невозможна и недопустима. «С этой точки зрения выставка принесла большой вред»⁴⁵ – констатирует Дягилев. Устроители выставки лишили возможности Историческое общество, Русский музей и другие серьезные организации качественно исполнить их замысел, потому что ни дворцы, ни частные собрания не могут ежегодно предоставлять для показа свои произведения. А для подобных выставок особую ценность имеет именно материал из частных коллекций, ведь все то, что доступно в музеях, можно посмотреть и без выставок. Большую надежду Дягилев возложил на составителей каталога этой выставки. Составление каталога не менее важное предприятие, чем организация выставки. Необходимо составить его грамотно, по примеру каталога выставки 1870 года, который стал ценным источником для тех, кто изучает портретную живопись XVIII столетия.

В 1902 году также проходила выставка товарищества московских художников и посмертная выставка Е.Д. Поленовой в Академии художеств.

⁴² Там же. С.34.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С.35.

⁴⁵ Там же.

«Выставки эти производят приятное впечатление. Они составлены с любовью к делу и в этом отношении несравненно интереснее того, что мы видели на выставке того же товарищества в прошлом году»⁴⁶ – пишет Дягилев в разделе «Заметки». Редактор считает, что на выставке товарищества очень удачно представлен новый художник В.Э. Мусатов. Для показа отобраны самые лучшие его картины, которые привлекают внимание к личности автора и не выдают изъянов в его творчестве.

Выставку картин Поленовой ранее уже организовывал журнал «Мир искусства», ее устройством занимался сам Дягилев, поэтому к новой выставке должен был отнестись с удвоенным вниманием. Е.Д. Поленова была членом абрамцевского кружка, одним из основоположников традиций нового стиля в русском прикладном творчестве. К ее фигуре и творчеству редакция относилась с уважением. Дягилев пишет, что работы этой художницы всегда приятно увидеть вновь, особенно, если «выставка устроена с большим вкусом, и если бы не вечные копии, смотрящие со стен Академии и мешающие художественной иллюзии, – можно было бы сказать, что впечатление от выставки остается вполне художественное»⁴⁷.

Мы можем отметить, что отсутствие целостности выставочного пространства, гармонии между экспонатами и оформлением залов выставки, всегда является, по мнению Дягилева, препятствием к восприятию объектов искусства, к формированию «образа» художника, чьи работы выставляют на обозрение. Для С.П. Дягилева это было решающим моментом при отрицательной или положительной оценке любой выставки.

В связи с нарушением целостности замысла и нелепым подбором предметов для показа, выставки академического искусства всегда встречали критику Дягилева. Об академической выставке 1903 года в «Мире искусства» он написал так: «<...> академическая разношерстная толпа устроила какую-то свалку всякой старой и новой дряни, даже не кричащей о своей

⁴⁶ Заметки // Мир искусства. 1902. № 12. С. 67.

⁴⁷ Там же. С. 68.

бездарности, а мирно и серо прозябающей в безобидных академических залах»⁴⁸. По мнению Дягилева, даже академическая выставка (несмотря на то, что он не был сторонником «отжившего» искусства) может быть устроена хорошо, если будет соблюден главный принцип единства и осмысленности. Академия не должна пытаться нахватать чужого, для нее несвойственного. «Чем больше системы и логики, тем больший смысл имеет выставка, и не надо этому мешать. Передвижная должна оставаться передвижной, пока вся затхлость ее не станет очевидной последнему посетителю; академическая – должна оправдывать свое название, пока жив последний академик. Все молодое и здесь и там – лишнее: оно нарушает систему, и потому ему здесь не место»⁴⁹ – об этом он писал еще в 1900 году. Академия же в погоне за новым утрачивает свое лицо и вместе с тем не может достойно представить это новое.

Важно отметить, что об академической выставке Дягилев пишет, когда объединение «Мир искусства», устроив свою последнюю выставку, перестало существовать. Кроме критики академической выставки «статья примечательна высокой оценкой достижений мирискусников, их вклада в развитие русского искусства»⁵⁰. Этот контраст обостряет значимость двух тем, затронутых в статье.

Всегда однозначным было мнение Дягилева о выставках «Союза русских художников». «Союз» образовался в 1903 году, в него вошли представители двух выставочных групп – «36 художников» и распавшегося «Мира искусства»⁵¹. Первое выступление этого общества состоялось в декабре 1903 года. Редактор отмечает наличие большого художественного вкуса у устроителей первой выставки, потому что «выставка, как и нужно

⁴⁸ Дягилев С.П. Выставки // Мир искусства. 1903. № 5. С. 46.

⁴⁹ Дягилев С.П. Выставки // Мир искусства. 1900. № 5-6. С. 105.

⁵⁰ Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. 1982. С. 367.

⁵¹ Там же. С. 378.

было ожидать, вышла свежее и производит благоприятное впечатление»⁵². На ней были выставлены знаменитые работы московских художников, все они создавали единый образ. Однако Дягилев не упускает возможности высказать свой «общий упрек». Так как выставка представляет работы художников одного сплоченного кружка – школы московских пейзажистов – она «производит несколько однотонное впечатление»⁵³. Дягилев считает, что ее украшением стали бы картины в совершенно иной манере, передающие иные впечатления зрителю. Редактор убежден, что разнообразие – существенное достоинство всякой выставки. Несмотря на высказанное замечание, Дягилев подытоживает: «Московская публика с первого же дня открытия отнеслась к предприятию “36” с единодушным одобрением и была права, ибо иначе и нельзя отнестись к ровному и спокойному подбору симпатичных и некрикливых работ наших истинно русских пейзажистов <...>. Я очень рад, что не обманулся в своих ожиданиях относительно впечатления, производимого этой приятной выставкой»⁵⁴.

В 1903 году произошло еще одно важное событие в истории выставочного движения. В помещении Общества поощрения художников в Петербурге открылась выставка 14 религиозных произведений В.М. Васнецова. Если в 1899 году выставка этого художника получила восторженный отзыв Дягилева, то через 4 года отношение редактора к живописцу совершенно меняется. Рецензия на выставку появляется в журнале только в 1904 году. Не без сожаления Дягилев пишет о «гибели еще одного художника»⁵⁵. «Я чтит Васнецова и теперь слишком уважаю значение его в русской живописи, чтобы вспоминать о тех убогих религиозных «верещагинских» композициях, которые выжала его усталая фантазия для

⁵² Дягилев С.П. Московские новости. Выставка «архитектурная» и «36-ти». // Мир искусства. 1903. № 1. С. 8.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 9.

⁵⁵ Дягилев С.П. Выставка «Союза русских художников» в Москве. // Мир искусства. 1904. № 1. С. 7.

новых храмов в Даршмадте и Петербурге. Его последняя выставка, повторяю, целая драма»⁵⁶. Дягилев думает, что, став профессором Академии художеств, Васнецов стал «модным» в самом пошлом смысле слова, перестал быть новым, свежим. «Интенсивность его творчества падает»⁵⁷ – пишет Дягилев, он остановился на своем творческом пути и топчется на месте, поэтому выставка 1903 года не может рассказать публике ничего нового ни о Васнецове, ни о русской живописи. Выставка даже не является напоминанием о былом величии этого живописца. На наш взгляд, Дягилева разочаровало именно однообразие сюжетов картин Васнецова, а не качество их исполнения. Дягилев был не одинок в своем разочаровании. Отрицательный отзыв о выставке появился и в газете «Русское слово»⁵⁸.

В 1904 году повторилась выставка «Союза русских художников». «На выставке много красивого, остается хорошее впечатление <...> после осеннего петербургского сезона у меня лично был такой художественный голод, что выставка союза мне показалась и приятной, и даже интересной»⁵⁹ – пишет о ней Дягилев. Он отмечает, что по составу она ничуть не хуже предыдущих. И хотя на выставке немного неожиданно нового, гораздо важнее для Дягилева общее впечатление, которое она производит. На ней представлено разнообразие художественных работ – в этом отношении она превосходит выставку 1903 года. Здесь и московские, и петербургские художники; их работы, выставленные вместе, создают контраст, тем самым подчеркивается индивидуальность каждого художника. Яркими акцентами выставки стали новые работы Ф.А. Малявина, который, по словам Дягилева, демонстрирует в своем творчестве шаг вперед: «в нем есть богатство пестрой осени, стихийная игра красками»⁶⁰; а также С.В. Малютина и К.А. Сомова, на

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. 1982. С. 379.

⁵⁹ Дягилев С.П. Выставка «Союза русских художников» в Москве // Мир искусства. 1904. № 1. С. 6.

⁶⁰ Там же. С. 8.

чьих лицах – убежден Дягилев – печать настоящего таланта. «Сомов со своими женскими фигурками, не то портретами, не то страничками из альбома, Малютин с фантастическими украшениями какого-то фантастического терема – два поэта, полных изобразительности, вкуса и своеобразия»⁶¹. Также запомнился Дягилеву новый московский пейзажист К.Ф. Юон. В его картинах проявляется любовь к поэзии городской будничной жизни – это выделяет его среди прочих художников. Произведения Юона привлекли внимание не одного Дягилева. Успех этого художника отметили и в газете «Курьер»⁶².

Выставка «Союза русских художников» в целом демонстрирует разнообразие техник, разность колористики, представляет новые работы молодых художников и картины уже признанных мастеров. Составленная с чувством вкуса она передает зрителю теплоту и сердечность русского искусства.

Под руководством редактора Дягилева журнал познакомил русскую публику «с огромным количеством новых для нее явлений искусства в России»⁶³. «Мир искусства» пропагандировал «все наиболее талантливое и значительное в русском искусстве, посвящал целые номера Виктору Васнецову и Репину, Е. Поленовой и Сомову, К. Коровину и Серову, Нестерову и Левитану, Остроумовой и Малютину, Врубелю и Якунчиковой»⁶⁴. С.П. Дягилев как художественный критик и обозреватель выставок во всех своих оценках опирался на главные принципы и цели выставочной деятельности, сформулированные им в самом начале работы в журнале «Мир искусства». Этими принципами были утверждение красоты в искусстве и своеобразия русской живописи при учете опыта Европы. Цели выставочной деятельности для Дягилева также оставались неизменными –

⁶¹ Там же.

⁶² Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. 1982. С. 380.

⁶³ Лапшина Н.П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977.

С. 82.

⁶⁴ Там же.

это демонстрация новых достижений современных художников, воспитание эстетического вкуса публики и актуализация в сознании зрителей культурного наследия прошлого. С этих позиций Дягилев системно оценивал выставки разных творческих объединений, представителей разных направлений в искусстве. Отвечая этим целям, каждая выставка должна была непременно обогатить русскую художественную культуру – и в этом Дягилев видел их принципиальную ценность.

1.2. А.Н. Бенуа о выставках русского искусства

Будучи лидером художественного объединения «Мир искусства», А.Н. Бенуа не проявлял заинтересованности в начинаниях Дягилева, напротив, даже сторонился участия в организации первых выставок⁶⁵, за что получал упреки в свой адрес. В письме от 2/14 июня 1898 года Дягилев писал: «надеюсь, что искренний и дружелюбный тон моей брани на тебя подействует, и ты бросишь держать себя, как чужой и посторонний<...>»⁶⁶.

На момент работы над первой книжкой журнала, Бенуа находился в Париже. До возвращения в Петербург весной 1899 года из Франции он высылал корреспонденции, которые впервые появились в журнале в 6 номере и составили постоянную рубрику «Беседы художника». С 1900 года на правах постоянного члена Бенуа входил в распорядительный комитет «Мира искусства» наряду с В.А. Серовым и С.П. Дягилевым. Этот распорядительный комитет играл роль своеобразного жюри, которое руководило отбором картин для выставок журнала. При оценке выставок в своих статьях Бенуа рассуждал не только как художник, критик, но и как организатор выставочной деятельности – это позволило ему так же, как и Дягилеву, руководствоваться осознанием целей любой выставки как культурного явления.

⁶⁵ Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928; Репринтное издание. М., 1998. С. 21.

⁶⁶ Бенуа А.Н., Дягилев С.П. Переписка (1893 – 1928). И.И. Выдрин. СПб., 2003. С. 41.

Несмотря на различия в художественных предпочтениях (которые мы условились оставить за рамками нашего исследования) между Бенуа и Дягилевым, они зачастую сходились во мнениях о выставках русского искусства. Например, Бенуа также сожалеет о молодых талантах «искалеченных»⁶⁷ в Академии. На ученической выставке 1899 года Бенуа не видит совершенно ничего нового. Среди живописных произведений – все штампы, повторы работ учителей. Выставка демонстрирует как «знаменитый художник [профессор Академии] учит их [учеников] только, как вековечно повторять его собственные избитые темы»⁶⁸. «Весьма неутешительно»⁶⁹, по мнению Бенуа, и то, что выставлено среди архитектурных и скульптурных произведений. Ученическая выставка для Бенуа – «важное в текущей жизни русского искусства событие»⁷⁰ – и тем прискорбнее для него то, что будущие силы демонстрируют застой во всех направлениях.

В 1900 году Бенуа посвящает статью персональной выставке картин В.В. Верещагина. Эта выставка произвела на Бенуа крайне негативное впечатление, однако «судить по этой выставке о Верещагине нельзя»⁷¹ – пишет критик. Выставка обнаруживает упадок таланта этого художника, поэтому было бы неправильно судить по ней о художественной личности Верещагина в целом. Причина такого впечатления, по мнению Бенуа, кроется в неграмотном подборе картин и их взаимном расположении в зале. Новинок на выставке было немного. Тем не менее, были вещи, заслуживающие внимания. Верещагина Бенуа называет «пророком антихудожественных тенденций»⁷². Его археологические работы критик высоко ценит, но называет их не относящимися к искусству. Главный фонд выставки составили иллюстрации 1813 года – они и представляли наибольший интерес. Но они

⁶⁷ Бенуа А.Н. Ученическая выставка в Академии художеств // Мир искусства. 1899. № 21-22. С. 67.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же. С. 68.

⁷⁰ Там же. С. 67.

⁷¹ Бенуа А.Н. Выставка Верещагина // Мир искусства. 1900. № 3-4. С. 68.

⁷² Там же. С. 67.

имели «вид такой случайный, второстепенный, так были заслонены всяким костюмным и оружейным хламом, уживались рядом с такой фальшью, с чем-то до того ординарным, что наслаждение доставляли весьма и весьма ограниченное»⁷³. Таким образом, устроители выставки не смогли преподнести публике достоинства работ Васнецова. Значительные вещи были оттенены второстепенными предметами вокруг. Малое количество новинок не смогло нивелировать этот недостаток. В этой статье максимально полно проявляется согласие Бенуа с идеей Дягилева о комплексном восприятии выставки: форма и содержание в равной степени важны для публики.

В 1901 году Бенуа пишет об академической выставке. «Прилично, но скучно»⁷⁴ – такова оценка критика. Выставка не поражает, не удивляет, не приводит в восторг, и тем труднее о ней говорить, когда «в сущности ничего о ней сказать нельзя»⁷⁵. Бенуа вслед за Дягилевым отмечает потерю смысла академической выставки. Больше она не оправдывает свое название. Раньше «все это было смешно, ненужно и даже просто дрянно, но по крайней мере с известной точки зрения осмысленно»⁷⁶. В настоящем же, когда Академия на свою выставку тащит все новое, что кажется ей привлекательным, остается неясным, «за что устроители и участники этих выставок стоят, что они любят, чего хотят»⁷⁷. Выставка становится безликой и бесцельной. Более того, пишет Бенуа, академическая выставка не демонстрирует ничего невиданного ранее, все картины уже где-то выставлялись, «и положительно не знаешь, как относиться к этому подогретому бульону»⁷⁸.

В период, когда для журнала характерно обращение к образцам национального искусства, Бенуа публикует «Письма с всемирной выставки»

⁷³ Там же. С. 68.

⁷⁴ Бенуа А.Н. Весенняя выставка в Академии // Мир искусства. 1901. № 3. С. 111.

⁷⁵ Там же. С. 110.

⁷⁶ Там же. С. 111.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

в Париже (1900-1901). Всего было опубликовано 4 статьи. Две из них освещали русское искусство на Всемирной выставке⁷⁹. Интересно в первую очередь вступление к освещению экспонатов выставки. «Искусство здесь сосредоточено даже в кабачках»⁸⁰ – пишет Бенуа. Здесь он очень подробно описывает архитектуру зданий выставки (критикует их неказистость, отсутствие общего стиля), ворота – главный вход на выставку, они произвели на него особенное впечатление. И всю атмосферу он характеризует так: «чудовищно-огромный базар, всемирное гулянье»⁸¹.

Приступая к описанию русского отдела на выставке, Бенуа задает себе вопрос, «не слишком ли [мы] опозорились?»⁸². И да, и нет – отвечает автор. Критик считает, что русское искусство уступает великолепию, с которым представлены Франция, Англия, Германия, Австрия, однако проводит резкую черту между Россией и «иссякшими или недоразвившимися»⁸³ Турцией, Сербией, Болгарией, Италией и др. Недовольство художника вызывает именно внутреннее устройство залов, где представлены русские; их неудачное декорирование, неразумное расположение в них экспонатов.

Самым интересным и самым художественным экспонатом Бенуа называет построенную по проекту К.А. Коровина «русскую деревню». «Она ровно ничего общего с русскими деревенскими постройками не имеет»⁸⁴, но это не умаляет ее художественной ценности, в ней есть индивидуальность и своеобразие. Его восхищают предметы декоративно-прикладного искусства, предметы русского быта: игрушки, коробки из бересты, вышивки, кружева. Все это было воплощением «русского стиля», который в те годы пропагандировал журнал. Своеобразный вариант модерна на русский лад. Состав выставки Бенуа удовлетворил, и хотя в художественном отделе

⁷⁹ Бенуа А.Н. Письма с Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 17-18. С. 105-110; № 19-20. С. 151- 161.

⁸⁰ Бенуа А.Н. Письма с Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 17-18. С. 105.

⁸¹ Там же.

⁸² Там же. С. 107.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же. С. 108.

преобладали передвижники и представители Академии, он был разнообразным, представлял зарубежной публике колорит нашей страны. Не без сожаления Бенуа отмечает, что некоторые вещи Коровина погибают от соседства с коврами, серебром и халатами других народов. «Никто не заметил этой прекрасной живописи, которая, будучи помещена более удачно, наверное, производила бы изумительный декоративный эффект»⁸⁵. Также из-за соседства «с невозможной рухлядью»⁸⁶ пропадают декоративные предметы Головина.

Первым во всем нашем художественном отделе Бенуа называет женский портрет Серова, необычайно живой, меткий и прекрасный. «Серов еще не достигал такой маэстрии, непринужденности в рисунке, такого блеска в живописи и такой гармонии в колорите»⁸⁷ – уверяет критик. Внимания в статье Бенуа удостоен и Малявин. «Скромностью и беспритязательностью не отличаются “Бабы” Малявина, и по истине нельзя найти во всем нашем отделе более “всемирно-выставочной” и “парижской” вещи, нежели эта эффектная картина»⁸⁸. Она исполнена свободно и просто, не имеет литературного подтекста, картина обладает только живописными достоинствами. Картина бессодержательна, но имеет «огорошивающий красочный эффект»⁸⁹ – за это ее полюбили французы.

Среди скульптурных произведений Бенуа отметил работы Трубецкого: «его великолепные статуи-портреты, изумительные по мощи осанки и меткой характеристике, несколько бюстов и тонких, непосредственных этюдииков с натуры»⁹⁰. Однако и он не произвел должного цельного впечатления, потому как помещен был очень невыгодно, во дворе на террасе при входе в русский отдел. Стоит отметить, что вопреки невыгодному представлению

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. С. 109.

⁸⁷ Бенуа А.Н. Письма с Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № № 19-20. С. 156.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же. С. 159.

достоинейших вещей русские мастера – Коровин, Серов, Малявин и Трубецкой – все равно были отмечены, они получили высшие награды на Всемирной выставке.

В 1902 году в журнале вышла большая статья Бенуа о кустарной выставке. Декоративно-прикладное творчество часто было объектом освещения в «Мире искусства». От выставки Бенуа многого ожидал, потому что в обществе о ней много говорили. «Должен сознаться, что я имел наивность хоть отчасти поверить этой молве, и потому моему разочарованию и удручению не было границ, когда я увидел, что в действительности, представляет собою выставка»⁹¹ – пишет критик. Устроители выставки проигнорировали лучшие образцы прикладного творчества, которые составляли главную приманку русского отдела на Всемирной выставке в Париже. «От всего этого на выставке какие-то совершенно ничтожные крохи»⁹² – восклицает Бенуа. Выставка не демонстрирует русскому зрителю достижения прикладного промысла, напротив, грубые и неказистые вещи, выбранные в экспозицию, свидетельствуют, если не об упадке искусства, то об остановке развития этой отрасли. Устроители выставки приняли решение выставлять «не русское, не свое»⁹³ – это может нанести вред развитию прикладного промысла России, это можно трактовать как призыв к копированию чужого. Бенуа пишет: «Куда ни взглянешь – упадок, тоска, безвкусица, самая жалкая, холопская погоня за Западом, или, пожалуй, еще более жалкая и пошлая попытка творить в народном духе»⁹⁴.

По мнению Бенуа, на выставке в самом выгодном свете показано все самое позорное и скверное, а самое лучшее оставлено без внимания. Устроителей выставки Бенуа упрекает в охлаждении к русской самобытности. «Наилучшим доказательством этого охлаждения служит вся декоративная отделка самой выставки. Мы ожидали чудес от этой отделки и

⁹¹ Бенуа А.Н. Кустарная выставка // Мир искусства. 1902. № 3. С. 47.

⁹² Там же. С. 49.

⁹³ Там же. С. 49.

⁹⁴ Там же. С. 48.

были более чем оскорблены, увидев эту позорную, грубую и дешевую Малафеевщину»⁹⁵ – высказывается критик. Даже замысел К.А. Коровина, который занимался оформлением одного из залов кустарной выставки, Бенуа назвал скудным и вялым. Хотя его работу на Всемирной выставке критик оценил высоко.

В 1904 году в статье «О наших выставках» А.Н. Бенуа пишет об общей проблеме, которая нависла над всеми выставками, кто бы их ни организовал. «На всех наших выставках лежит тоскливый отпечаток лени и разгильдяйства»⁹⁶ – заявляет Бенуа. Большое количество художественных выставок в Петербурге находится в обратной пропорции к их значению в искусстве. Выставки больше не различаются художественным направлением, вложенной в них идеей, характером выставляемых объектов или талантливостью авторов работ, они отличаются лишь тем, что угодно или не угодно выставлять устроителям выставок. Выставки потеряли цель и смысл настолько, что Бенуа предлагает организовать из всего этого общий официальный салон. «Да пусть на той же выставке найдут себе приют и инвалиды»⁹⁷. Выставки, по мнению критика, более не работают на достижение возложенных на них целей. Здесь же Бенуа объясняет и причину, по которой прекратились выставки «Мира искусства»: «элемент благоразумия задавил на них элемент своеволия и смелости, и дерзости»⁹⁸ – они утратили свою уникальность. Мы делаем вывод, что в статье Бенуа кроется призыв прекратить устройство выставок ради выставок. Это бессмысленно и совершенно никак не воспитывает зрителя, не знакомит его с чем-то новым.

Теперь обратимся к участию А.Н. Бенуа в организации выставок журнала «Мир искусства». Как уже было отмечено, он входил в распорядительный комитет «Мира искусства». Одна из причин для частых

⁹⁵ Там же. С. 50.

⁹⁶ Бенуа А.Н. О наших выставках // Мир искусства. 1904. № 2. С. 47.

⁹⁷ Там же. С. 49.

⁹⁸ Там же. С. 49

несогласий между Бенуа и главным редактором была дягилевская манера «вершителя судеб» русского искусства, как заметил Бенуа в личном письме Дягилеву. Художнику не нравилось, что Дягилев, опираясь только на свое мнение и личные представления об искусстве, занимался подбором «вещей» для выставок. Например, уже в преддверии первой выставки «Мира искусства» состоялся конфликт по поводу нежелания Дягилева брать на выставку работы скульптора А.Л. Обера. Дягилев объяснил это тем, что на выставке в принципе не хочет выставлять скульптуру. Бенуа упрекнул его в деспотизме и заключил: «нам вместе быть дольше невозможно»⁹⁹.

Изученные нами тексты не отражают всех взглядов Бенуа на организацию выставочной деятельности. На наш взгляд, имеет место также неприятие Бенуа тех эффектов, которые Дягилев использовал для привлечения публики на выставки. Главным образом, Бенуа не нравилось, что в выставках Дягилева слишком много лоска, нарочитой праздничности и фатовства, что, по его мнению, вредит искусству. «Поменьше шума и блеска, побольше сердца и теплоты – было бы полезнее, особенно у нас, где блеском можно ошарашить и погнать толпу, но работать и повести кучку избранных можно лишь путем толковых убеждений и нежностью»¹⁰⁰ – писал Бенуа.

В конечном счете, выставка – коммерческое предприятие, Дягилев, безусловно, стремился получить прибыль. Он хотел поразить и ошарашить публику, что, невозможно отрицать, у него всегда получалось. Бенуа, напротив, не был сторонником коммерциализации искусства всеми доступными средствами, зачастую вредящими самому искусству. Поэтому во взглядах на принципы организации выставок два деятеля сходились не всегда.

За время работы в редакции «Мира искусства» А.Н. Бенуа написал множество критических и искусствоведческих статей. Несмотря на существовавшие разногласия по некоторым вопросам с главным редактором

⁹⁹ Бенуа А.Н., Дягилев С.П. Переписка (1893 – 1928). И.И. Выдрин. СПб., 2003. С. 49.

¹⁰⁰ Там же. С. 49.

Дягилевым, оценка выставок Александром Бенуа не противоречила идейным установкам издания. Критик сходилась с Дягилевым во мнении о целях выставочной деятельности и о ценности каждой выставки для художественной культуры. Бенуа был солидарен с идеей главного редактора Дягилева о комплексном восприятии выставки: о единстве формы и содержания. Также схожесть взглядов проявлялась в поддержке молодых русских и зарубежных талантов, привнесших нечто новое в искусство, в одобрении разнообразия, которое должна демонстрировать любая выставка, а также в поиске красоты на каждой выставке и в осознании необходимости возродить и популяризировать русское художественное наследие.

1.3. И.Э. Грабарь о выставках

Еще одну точку зрения на выставочную деятельность в журнале представлял Игорь Эммануилович Грабарь. Он начал сотрудничать с журналом уже с № 3-4 за 1899 год. Его темой в «Мире искусства» были немецкие выставки. До 1902 года Грабарь жил в Мюнхене, оттуда он постоянно высылал корреспонденцию, также он писал обзоры выставок Берлина, Вены, Италии, иногда Парижа. Поэтому о русских выставках в журнале Грабарь писал только дважды.

В 1902 году Грабарь публикует обзор петербургских выставок: его внимание привлекают академическая и передвижническая выставки, а также выставка петербургских художников. Напомним, что в публикациях Дягилева и Бенуа академические выставки подвергались критике в связи с неправильным, по мнению авторов, формированием экспозиции, а точнее отсутствием на этих выставках общего смысла и заметной их цели. Грабарь, напротив, совсем не придает этому значения и в своих рассуждениях останавливается лишь на том новом, что ему удалось увидеть среди картин академиков. Это возможно объяснить тем, что Грабарь не принимал участия

в организации выставок и оценивает их с позиции зрителя-художника или зрителя-критика.

Проанализировав текст Грабаря, мы можем сделать вывод, что академическая выставка 1902 года представила ему некоторых художников в совершенно ином свете. Внимание Грабаря привлекли работы В.А. Котарбинского. Как пишет критик: «Почтенный художник показал, что надо иметь только талант, чтобы стать таким же мастером в новом искусстве, каким он был в старом»¹⁰¹. В его произведениях Грабарь замечает мистику, символизм – эти черты не характерны для традиционной академической живописи. Он также отмечает технику работы П.Д. Шмарова, его картина написана «так ново и оригинально, как этого не сделал бы Вениг и даже сам В.П. Верещагин»¹⁰². Критик перечисляет ряд картин в «старом вкусе»¹⁰³, которые бросаются в глаза. Он не описывает их достоинств и тем самым как бы приглашает читателя увидеть все своими глазами. В обзоре критика выставка не кажется читателю собранием картин отжившего искусства, наоборот, мы можем сделать вывод, что выставка демонстрирует, как представители академической живописи идут в ногу со временем. По словам Грабаря, на выставке есть еще немало вещей, которые носят характер нового направления.

Отметим, что статья Грабаря отличается отсутствием толкования творчества художников, представленных на выставках. На наш взгляд, это своеобразный публицистический ход. Статья открывается такими строками: «Жалуются еще, что на всех выставках вместе не отыщешь и десятка вещей, на которых можно было бы отдохнуть, которые доставили бы наслаждение. Я с этим не согласен. Мне кажется, мы просто не умеем искать. <...> Мне лично удалось найти немало истинных шедевров, которые доставили мне

¹⁰¹ Грабарь И.Э. Выставки // Мир искусства. 1902. № 2. С. 38.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же.

глубочайшее наслаждение»¹⁰⁴. Грабарь отмечает работы художника Г.Г. Мясоедова – картины «Армянка», «Татарка», «Сумерки». И других передвижников – А.А. Киселева, А.Н. Волкова, Н.К. Бодаревского, К.А. Савицкого и скульптора Л.В. Позена. На академической выставке критика пленили работы молодых художников А.А. Шурыгина, М.П. Крошечкина, М.И. Игнатьева. И именно перечисление этих найденных шедевров составляет замысел автора. Грабарь помогает зрителю-читателю в художественном поиске, указывает на достойные взгляда картины, буквально советует сходить на обсуждаемые выставки и увидеть самостоятельно работы мастеров.

Хотя тон отзыва Грабаря об академической выставке можно назвать положительным, мы встречаем такие строки: «Академическая выставка значительно хуже “петербургской”». Речь идет о весенней выставке петербургских художников в Москве. На этой выставке Грабарь отмечает немало «перворазрядных вещей»¹⁰⁵. В первую очередь критик говорит о «восхитительных пейзажах»¹⁰⁶ Кондратенко и упоминает «грандиозную поэму»¹⁰⁷ «Сократ и Алкивиад» В.В. Верещагина. «Далее идут Геллер, увековечивший Суворова, Бакалович, как всегда изящный и пленительный, и Степанов. Среди пейзажистов после Кондратенко следуют старые любимцы: Писемский, Шрейбер, – в нынешнем году особенно блестящий, – Вельц, Овсянников. Портретисты также себя показали: и Галкин, и Егорнов, и К. Маковский!»¹⁰⁸. Здесь автор статьи также не останавливается подробно на работах каждого живописца, но мы можем сделать вывод, что его восхищение вызывают либо сюжеты картин, либо творческая манера художника.

¹⁰⁴ Там же. С. 36.

¹⁰⁵ Там же. С. 38.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же.

Той же весной 1902 года в Петербурге открылась передвижная выставка. На ней было представлено столько достойных произведений, что критику исключительно сложно выделить кого-то одного. Несомненные достоинства Грабарь отмечает у художника Бронникова. «Тонкое, совершенно фарфоровое письмо, умение возвышаться над жизнью и передавать не то, что есть в действительности, а нечто лучшее, еще более красивое и приятное<...>»¹⁰⁹. Такие же достоинства Грабарь отмечает у Мясоедова. Большую ценность для наших музеев, по замечанию критика, представляют работы Киселева, Волкова, Бодаревского, Савицкого. Но лучшим на выставке Грабарь признает Позена. «Кто еще не наслаждался этой божественной скульптурой <...> тот пусть не теряет драгоценного времени и спешит на передвижную»¹¹⁰. Картина Владимира Маковского «40 лет на одном месте» говорит зрителю, как этот художник никогда не повторяется. Его работа «показывает нам этого мастера еще с одной новой, совершенно неизвестной стороны: какое бесконечное разнообразие!»¹¹¹.

Все эти художники, которых отметил критик, относятся к столпам передвижничества. Помимо них, быть может, даже большего восхищения Грабаря заслужили и молодые силы, примкнувшие к ветеранам. Среди них Игнатъев и его картина «Не выдержал». «Какой размах, что за письмо, сколько мысли!»¹¹² – пишет Грабарь. Передвижная выставка в целом, по мнению критика, так же хороша, как и выставка петербургских художников.

При этом в описании выставок (это касается не только анализируемых статей о русских выставках, но и обзоров зарубежных салонов) и при их оценке Грабарь совершенно не касается вопросов внутренней организации пространства, складывается впечатление, что для него дарование мастера превыше выгодного соседства экспонатов. Мы приходим к выводу о том, что Грабарь, вслед за коллегами Дягилевым и Бенуа, поддерживал на выставках

¹⁰⁹ Там же. С. 37.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Там же.

все новое, что давало русское искусство, одобрял разнообразие на выставках. Однако дело правильной организации выставок либо было второстепенным для Грабаря, либо вовсе не имело значения при оценке экспозиции. В любом случае его мнение на этот счет не отражено в обзорах.

В период ухода прочь от модерна и обращения журнала к «национальному стилю» Игорь Грабарь также не остается в стороне от размышлений о движении художественной мысли в сторону традиций русской старины. В связи с этим он высказывает в журнале свои мысли о русском декоративно-прикладном творчестве. Это стало актуально в 1902 году, когда состоялась кустарная выставка. Та самая выставка, которая получила отрицательную и очень эмоциональную оценку Бенуа. Статьи двух критиков об этой выставке помещены в одном номере в разделе хроники друг за другом. Первая – статья Бенуа – посвящена только кустарной выставке, вторая – статья Грабаря – прикладному искусству России в целом и выставке в том числе. Поэтому текст Грабаря интересен нам в сравнении с текстом Бенуа, который мы уже проанализировали в предыдущем параграфе.

Оба критика сходятся в одном – выставка демонстрирует упадок национального стиля в прикладном творчестве. Она наводит Грабаря на мысль о том, что современные русские художники тяготеют к сочинительству русского духа, этим и портят свое творчество. Грабарь считает, что любое искусство априори национально, не нужно ничего изобретать. «Никогда фламандцу не приходило в голову работать “во фламандском роде”»¹¹³. Каждый художник пишет то, что любит, и не слишком углубляется в метафизику национализма, убежден Грабарь, в результате его работа будет отражением не только национального духа его страны, но и внутреннего мира самого художника. Грабарь считает, что только В.М. Васнецов и В.И. Суриков смогли почувствовать когда-то утерянную Русь. Их творчество для критика является подлинно

¹¹³ Грабарь. И.Э. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве России // Мир искусства. 1902. № 3. С. 51.

национальным. После них многое в национальном духе сделали И.И. Левитан и члены абрамцевского кружка.

При желании привить работе надуманный стиль, результат получается сомнительный. В масштабах выставки он вытекает в такую оценку: «Может быть, я утратил способность чувствовать некоторые особенности интимной стороны того, что зовется “русским духом”, но я должен сознаться, что не все виденное меня пленило»¹¹⁴.

Предметы мебели, представленные на выставке, поддаются острой критике Грабаря. По его тексту создается впечатление, что устроители нарочно отобрали для показа самые явно не приспособленные к жизни вещи. «То они просто неудобны для пользования, то карикатурно изысканы, то до такой степени беспокойны в линиях, что приедаются до одурения в две-три недели»¹¹⁵. Эту же неприятную наружность мебели в своей статье отметил и Бенуа: «Неужели еще долго мы будем находиться в этом заблуждении и воображать, что мы тогда только чисто по-русски творим, когда оставляем наши создания в сыром, еле оболваненном виде?»¹¹⁶

Если цель выставки сделать искусство ближе к широкой публике, то эта выставка показывает, что публике предлагают вносить в жилые комнаты предметы обихода грубой наружности. Это, считает критик, неправильная тенденция для русского искусства. «Ошибочно думать, что мы ближе подойдем к духу народа, к старой Руси, если мебель будет несколько топорна, тяжела и в сущности адски неудобна»¹¹⁷.

Критик считает, что современные художники ориентируются на установленный для них пример или идеал, будь то образцы старого русского искусства или нового европейского. Они не перерабатывают его, чтобы получить принципиально новую форму, а с присущей русскому человеку

¹¹⁴ Там же. С. 52.

¹¹⁵ Там же. С. 52.

¹¹⁶ Бенуа А.Н. Письма с Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 17-18. С. 108.

¹¹⁷ Грабарь. И.Э. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве России // Мир искусства. 1902. № 3. С. 54.

щепетильностью в отношении своей старины и народного творчества начинают слепо подражать им. От этого наше прикладное искусство имеет «несколько грубоватый, иногда неприятно поражающий эстетическое чувство характер»¹¹⁸.

Среди хороших вещей на выставке Грабарь подмечает красивые вышивки Якунчиковой – в них он видит нечто теплое и сердечное сродни русскому духу, превосходного качества мебель и ковры в Финляндском отделе, а также образцы мебели, выполненные московскими кустарями. Они сделали изящные копии с новейших предметов западного прикладного искусства, которые не выглядят такими громоздкими и не приспособленными к жизни. Подобранные таким образом экспонаты рожают разнообразие на выставке. Предметы зарубежного прикладного творчества дают толчок для развития русской мысли в этом виде искусства. При условии осмысления и преобразования чужого опыта. Грабарь призывает мастеров именно позаимствовать все лучшее у зарубежных коллег, но воплотить это в уникальной форме, которая стала бы воплощением русского, родного.

Смысл прикладного искусства для Грабаря – это вхождение его в жизнь, незаметное проникновение в быт людей. Кустарная выставка, как видно в тексте статьи, должна демонстрировать именно то, что может и должно стать предметами повседневной жизни в каждом доме. Но на выставке 1902 года было представлено больше вещей, которые годятся только для выставочного пространства, но даже там они никаких чувств не волнуют, и их сложно назвать красивыми.

Подводя итог, отметим, что принципиальное отличие Грабаря-критика от Бенуа и Дягилева заключается во взгляде на выставки с позиции художника или вовсе отстраненного зрителя. Он не ставит себя на место устроителей выставки, как это всегда делают его коллеги, и не

¹¹⁸ Там же. С. 53.

высказывается, как бы он сам смог устроить выставку лучше и правильной. В вопросе правильной организации выставочного пространства Грабарь либо не сходитя во мнении с Дягилевым, не считает это обязательным или важным для восприятия, либо вовсе не придает этому значения. В любом случае свою позицию в журнале он не высказывает.

Если говорить о сходствах критики, то Грабарь поддерживает общую линию поиска красоты на выставках, открытия нового в искусстве, желания видеть разнообразие стилей, техник, красок – все это, Грабарь соглашался, способствует реализации целей выставочного движения, определенных Дягилевым. Стандарты оценки выставок, принятые в журнале, и реализованные в статьях, позволяют нам судить о «Мире искусства» как о коллективе, где люди с разными взглядами, предпочтениями, мнениями, осознанно работают на достижение общего результата, и при этом содержание обзоров каждого автора не теряет уникальности.

Глава 2. Журнал «Золотое руно» о выставках

2.1. Авторы журнала «Золотое руно» о целях выставочной деятельности

Хронологически журнал является прямым последователем «Мира искусства»: первый номер вышел в Москве в январе 1906 года¹¹⁹. «Золотое руно» стал первым символистским изданием, основанным не самими символистами: он возник на средства богача Н.П. Рябушинского, представителя известной семьи московских текстильных фабрикантов¹²⁰. Расцвет эпохи символизма в России пришелся на начало XX века¹²¹. Символизм стал масштабным культурным явлением: его мотивы появились в литературе, музыке, театре и изобразительном искусстве. «Золотое руно» сыграл весьма существенную роль в истории этого течения¹²².

Издание мыслилось и формировалось как продолжение петербургского «Мира искусства»¹²³. Главный редактор Н.П. Рябушинский взял курс, проводимый С.П. Дягилевым: борьба за новые течения в искусстве, свобода творчества и вместе с тем сохранение художественного наследия прошлого. Прямо перед выходом «Золотого руна» в Москве в 1905 году власти жестоко подавили вооруженное восстание, поэтому свои принципы новый журнал провозглашал в духе революционного времени – в форме манифеста. В нем говорилось: «В грозное время мы выступаем в путь. Кругом кипит бешеным водоворотом обновляющаяся жизнь <...> Мы сочувствуем всем, кто работает для обновления жизни, мы не отрицаем ни одной из задач современности, но мы твердо верим, что жить без Красоты нельзя, вместе с свободными

¹¹⁹ Стригалева А.А. Журнал «Золотое Руно» в художественной жизни 1900-х годов // Европейский символизм. СПб., 2006. С. 270 – 271.

¹²⁰ Махонина С.Я. История русской журналистики начала XX века. Учебное пособие. Хрестоматия. М. 2009. С. 217.

¹²¹ Пайман А. История русского символизма. М., 1998.

¹²² Богомолов Н.А. Журналистика русского символизма. Учебное пособие. М. 2002. С. 35.

¹²³ Гофман И.М. «Золотое Руно» 1906–1909. У истоков русского авангарда // Третьяковская галерея. 2008. № 1. С.53.

учреждениями, надо завоевать для наших потомков свободное, яркое, озаренное солнцем творчество <...> И во имя той же новой грядущей жизни мы, искатели золотого руна, разворачиваем наше знамя: Искусство — вечно <...>, Искусство — едино <...>, Искусство — символично <...>, Искусство — свободно <...>»¹²⁴. Свои эстетические устремления «Золотое руно», подобно «Миру искусства», наглядно демонстрировал не только на страницах журнала, но и посредством редакционных выставок.

Важным представляется обозначить цели выставочной деятельности, которые были актуальны для членов редакции «Золотого руна» и влияли на их оценку петербургских и московских выставок. Н.П. Рябушинский, будучи главным редактором, на страницах журнала выступал только как художник или поэт-символист. Поэтому невозможно судить об общей позиции журнала, напрямую высказанной главным редактором. Эту общую позицию мы обнаруживаем, проанализировав все выступления Рябушинского в журнале, а также тексты нескольких постоянных авторов.

В поле интересов журнала попадала в первую очередь символистская литература, но и в живописи предпочтение отдавалось художникам-приверженкам новых течений. Главная цель выставок журнала не сводилась к демонстрации новых произведений мастеров русского и французского символизма, как это может показаться на первый взгляд. Мы считаем, что журналу вообще чужда художественная партийность. Например, в первом номере журнала за 1907 год появляется «Отчет жюри по конкурсу “Золотого руна” на тему “Дьявол”», подписанный главным редактором Рябушинским. В этом тексте представлен состав жюри, оценивавший работы художественного отдела конкурса. Среди них сам Н.П. Рябушинский, П.В. Кузнецов, В.Д. Милиоти — представители русского символизма в искусстве, но также в жюри были приглашены и бывшие члены объединения «Мир искусства», представители реалистического метода —

¹²⁴ Цит. по: Гофман И.М. «Золотое Руно» 1906–1909. У истоков русского авангарда // Третьяковская галерея. 2008. № 1. С. 55.

М.В. Добужинский и В.А. Серов. Это говорит о том, что Рябушинский, устроитель конкурса – не замыкался только на символизме, к оценке новых творческих работ пытался подходить с разных позиций, для этого и пригласил в жюри художников другого творческого направления.

Позднее, в 1908 году в № 7-9 журнала, появляется единственная статья Рябушинского «Искусство, его друзья и враги». Она публикуется после открытия первой программной выставки журнала «Салон “Золотого руна”». Эта статья позволяет нам еще раз убедиться в отсутствии односторонности взглядов главного редактора, в ней Рябушинский говорит о цели предпринятой выставки журнала. «Редакция журнала “Золотое руно” решила отбросить всякую партийность <...>» – пишет Рябушинский. Проанализировав каталог выставки, мы делаем вывод, что салон действительно не был посвящен отдельной творческой школе, не ограничивался одним из возможных направлений, а объединял художников разных групп. Рябушинский цель выставок видел в сопоставлении этих групп – петербургско-московской, «Мир искусства» и группы «Голубой Розы» – для того, чтобы «ярче оттенить физиономию и установить ценность каждой, а привлечением французских экспонатов выяснить влияния и происхождение новых течений в русском искусстве»¹²⁵.

Эта цель экстраполируется и на другие выставки двух столиц. Выставленное разнообразие работ должно, создавая общий образ выставки, обнаруживать историю развития современного искусства, показывать связи между искусством разных школ ради образования публики и приведения ее к пониманию новых тенденций. Мы можем сделать вывод, что общей для Дягилева и Рябушинского была цель представить на выставках разнообразие экспонатов, познакомить публику с новыми произведениями современного искусства. Однако новой целью выставок, которую видел Рябушинский, было раскрытие перед зрителем преемственности между художественными

¹²⁵ Рябушинский Н.П. Искусство, его друзья и враги // Золотое руно. 1908. № 7-9. С. 123.

школами. Это, по мнению редактора «Золотого руна», поможет публике обрести ключ к пониманию символистского творчества. «У публики не было возможности проследить на лучших образцах зарождение и постепенное развитие школы символизма, собранной под единым сводом людьми искренно убежденными, широко и свободно понимающими искусство»¹²⁶ – этим Рябушинский объясняет неприятие и непонимание художественных произведений, выполненных в духе зарождающегося русского символизма. Этот пробел, он считает, необходимо заполнить посредством выставок.

В нескольких номерах журнала Николай Рябушинский поместил свои стихи, которые, на первый взгляд, не имеют отношения к предмету нашего анализа. Однако при внимательном прочтении можно отметить часто повторяющееся в его строфах слово красота. Например: «Из темных ложь на светлые арены // Глядишь в хрустальных одеяньях ты, // Храня в очах след будущей измены, // Дразня людей сияньем красоты...»¹²⁷. На наш взгляд, понятие о красоте является центральным для редакции «Золотого руна». Находить красоты возможно в любом виде искусства вне зависимости от его принадлежности к какой-либо школе. Тремя главными элементами в символистской живописи стали: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»¹²⁸. Мы убеждены, что посредством выставок Рябушинский хотел научить зрителя видеть не только предметное, но и потустороннее в живописи символизма.

Отношение к выставочной деятельности, к выставочному творчеству и понимание его целей как основы для оценок выставок мы можем обнаружить в статьях критиков, которые чаще всего выступали с обзорами в журнале – это К.А. Сюннерберг, Н.Я. Тароватый, А.А. Ростиславов. А.А. Ростиславов (1860-1920) – искусствовед, критик и художник¹²⁹ – в заметке «Выставочное творчество» сформулировал свое отношение к

¹²⁶ Там же. С. 122.

¹²⁷ Рябушинский Н.П. [Стихи] // Золотое руно. 1908. № 6. С. 17-18.

¹²⁸ Там же. С. 16.

¹²⁹ Венгеров С.А. Русская интеллигенция. В 2 т. Т. 2. СПб. 2010. С. 297.

современным выставкам и предложил свое видение правильной их организации. Ростиславов пишет: «Необходимы не только художественные произведения, а и художественное устройство. Сами выставки должны быть как бы цельными художественными произведениями, яркой, красивой и цельной картиной современного искусства»¹³⁰. В этих строках обнаруживаем сходство взглядов: критик вслед за Дягилевым говорит о необходимой форме каждой выставки, без которой невозможно добиваться поставленных целей. Образцовыми в этом отношении Ростиславов считает, безусловно, выставки «Мира искусства» и передвижные выставки в период их процветания. А в современности, критик предполагает: «Весьма возможно, мы переживаем одну из последних стадий, так сказать, выставочной эволюции»¹³¹. Возможно, дягилевская «реформа» организации выставочной деятельности стала вершинной для своего времени, его последователи не только не обогатили этот опыт, не привнесли нечто новое, но и не могли грамотно воплотить уже придуманное. Неумение правильно организовать выставку приводит к тому, что этот способ демонстрации искусства становится «менее всего идеальным»¹³². Выставляемые экспонаты не находят своего зрителя, выставка не только не выполняет своих функций, но и вредит искусству. В то время, когда выставки должны «выделять нерв современного искусства, характерно представлять того или иного художника и прежде всего освободиться от балласта»¹³³, творческих и организаторских способностей их устроителей явно не хватает для этого – они не могут создать для публики больше, чем «простое собрание картин, беспорядочно развешанных в аляповатых рамах»¹³⁴.

В этом последнем высказывании мы вновь обнаруживаем созвучие позиции журнала «Мир искусства». При отборе картин организаторы

¹³⁰ Ростиславов А.А. Выставочное творчество // Золотое руно. 1907. № 1. С. 76.

¹³¹ Там же.

¹³² Там же.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же.

выставки должны опираться на понимание смысла своего проекта, каждый экспонат должен занимать свою позицию, быть неотъемлемой частью выставки.

Представления критика, бывшего редактора журнала «Искусство», Н.Я. Тароватого (1876-1906)¹³⁵ о задачах выставочной деятельности мы угадываем уже через первые строки его обзора акварельной выставки в Москве 1906 года. «Она являет неизгладимый отпечаток случайности и пестроты <...> у выставки нет никакой определенной физиономии»¹³⁶. Очевидно, требование «физиономии» является общим для всех критиков журнала «Золотое руно» – в этом они солидарны с «Миром искусства». Образ выставки (тщательно продуманный организаторами) способствует лучшему пониманию идеи искусства, представленного на ней. Необразованная публика не может оценить по достоинству просто бездумное собрание пестрых вещей, более того – пестрота публику уже не прельщает, выставки начинают терять своих зрителей.

Уже Бенуа в 1904 году в журнале «Мир искусства» писал об упадке в деле организации художественных выставок. Для текстов «Золотого руна» характерно продолжение этой мысли. Отзывы о выставках содержат более описание недостатков, чем достоинств салонов. И сложным представляется вопрос о том, искусство ли определяет критику или наоборот. Тон критики может быть обусловлен еще и тем, что члены редакции «Золотое руно» не ставили перед собой задачу, как Дягилев, воспеть всякий новый талант и найти положительное в любом творчестве. В своих статьях они не сдерживали себя при описании изъянов в работе устроителей выставок.

Таким образом, проанализировав 15 обзоров критиков, которые наиболее часто выступали на страницах «Золотого руна», мы можем резюмировать, что для них, как и для мирискусников, цели выставок

¹³⁵ Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 267.

¹³⁶ Тароватый Н.Я. На акварельной выставке в Москве // Золотое руно. 1906. № 1. С. 123-124.

заклучались в знакомстве зрителя с достижениями разных современных художественных объединений, работами русских и зарубежных художников-символистов. Также немаловажным было воспитание эстетического вкуса зрителя в смысле понимания многообразия современных художественных течений в искусстве. Однако только для «Золотого руна» характерно требование представления на выставках преемственности между художественными школами для образования публики; для выявления истоков новых течений в русской живописи.

2.2. Представление новых имен в живописи (статьи о выставке в редакции «Золотого руна»)

На протяжении практически всего периода своего издания «Золотое руно» значительную часть объема отводило репродукциям и статьям о живописи, стараясь представить художника значительным количеством воспроизведений¹³⁷. В 1908 году был открыт первый «Салон “Золотого руна”», журнал на своих страницах организовал полное и всестороннее представление выставки. На ней было выставлено около 250 произведений живописи, скульптуры и графики русских и французских мастеров¹³⁸. Журнал «Золотое руно» открывал для русской публики новые имена, учил понимать живопись новых течений. Центральной фигурой номера (№ 7-9, 1908) стал постимпрессионист Винсант Ван Гог (1852-1890). В связи с выставкой его имя в журнале появилось впервые.

О художнике пишет Максимилиан Волошин в монографической статье «Устремления новой французской живописи». Подчеркнем, что отзывы о выставках в журнале появлялись не только в форме обзорных, но и монографических статей, в которых критики представляли творчество различных художников, их биографию, знакомили читателей с

¹³⁷ Богомолов Н.А. Журналистика русского символизма. Учебное пособие. М., 2002. С. 35.

¹³⁸ Гофман И.М. «Золотое Руно» 1906–1909. У истоков русского авангарда // Третьяковская галерея. 2008. № 1. С. 59.

особенностями художественной манеры живописцев. Работы Ван Гога публикуются в этом же номере в каталоге картин «Салона “Золотого руна”», в так называемых «приложениях» помещается автотипия картины «Ночное кафе», а также в литературном отделе печатают отрывки из переписки Ван Гога с его братом Тео. Можно отметить, что фигура художника занимает значительное место на страницах журнала. Ван Гог представлен в разных жанрах, является сквозной темой сентябрьского номера. Такое формирование выпуска, безусловно, можно назвать редакторской находкой.

Стоит отметить, что упомянутую статью для «Золотого руна» Волошин писал в Париже¹³⁹ по заказу «секретаря» издания Г. Э. Тастевена. В 1908 году Волошин попеременно жил то в России, то во Франции, оттуда он регулярно высылал корреспонденцию для русской прессы. О Ван Гоге Волошин писал не впервые. В 1904 и 1905 годах он уже публиковал статьи о Ван Гоге в газете Русь¹⁴⁰. Отрывки из них также вошли в публикацию в «Золотом руне».

В своем тексте Волошин повествует о трех китах новой французской живописи: Ван Гоге, Гогене и Сезанне. Они давно приковывали к себе его внимание, пишет Азадовский в комментарии к статье. Первому Волошин отводит роль мученика на одре искусства. По его мнению, Ван Гог находился в вечном поиске простейшей формы, которая была бы фундаментом для всех остальных форм, хотел упростить до идеала, передать сущность всех созданий во всех их видах. Он хотел не подражать природе, но свободно создавать сущее. При этом создавая произведения высочайшего искусства, отмечает Волошин, Ван Гог не замечал своего гения и считал свои усилия недостаточными. На наш взгляд, в строках Волошина есть нескрываемое восхищение художником. От этого он даже склонен мифологизировать (не подменить, а возвеличить) некоторые факты из биографии Ван Гога. Например, сцену смерти. Он описывает самоубийство как смерть от

¹³⁹ Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества, 1877-1916. СПб., 2002. С. 210.

¹⁴⁰ Азадовский К. М. [Примеч. к ст. Устремления новой французской живописи] // Волошин М. А. Лики творчества Л., 1988. С. 658.

бесплодных исканий в творчестве и, быть может, даже как продолжение творчества – возможно ли было иначе? – это был свободный выбор художника.

Также интересен и трагический – в описании Волошина – сюжет с созданием автопортрета Ван Гога, которому предшествовало отрезание уха бритвой. Для Волошина это также шаг в сторону поиска форм, жертва ради искусства. «В какую бы эпоху расцвета Ван Гог ни пришел на землю, он всегда остался бы тем же Ван Гогом, эпилептиком красок, тем же человеком с бледно-желтым бескровным лицом, с жалкими бесцветными глазами, в синей шапке с черным мехом и кровавой повязке вокруг головы, как на его известном автопортрете» – таким Волошин видит портрет. И здесь же он подчеркивает, Ван Гог – художник вне времени, уникальный, самобытный, не нуждающийся в клише.

Спустя почти полгода, следуя традиции русской журналистики, редакция приглашает к написанию статьи о французской живописи художника из Франции Мориса Дени. Морис Дени уже появлялся на страницах журнала: в художественном отделе размещались репродукции его картин. Однако как художественный критик в «Золотом руне» он выступал впервые. Статья Дени «От Гогена и Ван Гога к классицизму» появляется в 1909 году и помещается по частям в двух номерах (№ 5-6).

Уже с первых строк о Ван Гоге заметно, что восторженный тон Волошина не слышен в словах Мориса Дени. В повествовании четко обозначаются позиции «я» (Дени как художник) и «они» (Ван Гог и Гоген, о которых рассуждает автор), на наш взгляд, имеет место даже попытка соперничать с Ван Гогом. Для Дени Ван Гог не мученик, а варвар-бунтарь, сознающий как свою роль и значимость в искусстве, так и то, что его творчество открытая антитеза импрессионизму. Но, бесспорно, с Волошиным Дени перекликается в одном: Ван Гог – это лихорадочные искания и желание выразить ощущение мира, превознести собственную чувствительность.

Если для Волошина Ван Гог – герой вне времени, то Дени скорее определяет его как необходимое звено в цепочке художников, обогативших живопись. Как этап, без которого невозможно понимание творчества последующих творцов, например, Сезанна. Ван Гог у Дени лишен мифологического шарма. Он предстает перед читателем как художник, аккуратно исполняющий свое ремесло. При этом Дени ничуть не умаляет его гения и также уважает его талант.

Иначе Дени оценивает и автопортрет Ван Гога. Он пишет так: «Это этюд, но этюд обдуманый <...> глаза зеленые, борода и волосы рыжие на бледном лице, смело нарисованном»¹⁴¹. Дени, как и Волошин, отмечает эмоцию, пронизывающую портрет, но не говорит о стихийности творчества. Все в портрете на своем месте, обдуманно и не лишне. Для Дени это образец произведения «самого высокого стиля»¹⁴².

Несмотря на разный подход двух авторов к изложению и оценке творчества Ван Гога, они оба, по-своему, представляют читателю новый талант, формируют образ уникального художника своего времени. Публикуя разные статьи критиков, журнал в первую очередь представляет публике новые имена в искусстве. Рассмотренные тексты рождают многоголосье в журнале, но при этом обнаруживают общее во взглядах авторов и редакции на предмет. Привлечение к написанию статей художников с разными взглядами является характерной чертой работы «Золотого руна», это позволяло с разных сторон смотреть на творчество художников. Таким образом, редакция не просто знакомила читателей с образцами французской живописи, но и призывала к сотворчеству при рассмотрении произведений искусства – не настаивала на единственно возможном верном прочтении живописи. Такой подход к работе – несомненная заслуга редакции в лице секретаря Г.Э. Тастевена и главного редактора Н.П. Рябушинского.

¹⁴¹ Дени М. От Гогена и Ван Гога к классицизму // Золотое руно. 1909. № 5. С. 67.

¹⁴² Там же.

В разное время в журнале писали о многих французских художниках нового стиля. Русского зрителя знакомили с импрессионистами. Среди них – П.О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсаро; постимпрессионистами – П. Сезанн, П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек; символистами группы «Наби»: М. Дени, П. Боннар, Э. Вюйар, К. Руссель; также на страницах журнала встречались художники самых новейших, только-только еще утверждавших себя во Франции художественных течений, например, такого как фовизм – А. Матисс, А. Дерен, К. Ван Донген, А. Марке, Ж. Руо.

2.3. К.А. Сюннерберг о петербургских выставках

Константин Александрович Сюннерберг (псевд. Эрберг; 1871-1942) – поэт, художник и теоретик искусства – впервые выступил в журнале «Золотое руно» в третьем номере за 1906 год с обзором петербургских выставок. Он также печатал свои статьи в журналах «Вопросы жизни», «Искусство», «Перевал», а позднее и в «Аполлоне»¹⁴³. В «Золотом руно» он был постоянным обозревателем русских художественных выставок. Типичным моментом современной художественной жизни Петербурга критик называет изобилие картинных выставок, на которые публика ходит без разбору, «тупо глядит оловянными глазами на разные сюжеты и вяло изрекает свои суждения»¹⁴⁴, а газеты в свою очередь печатают отчеты о выставках и сообщения о поведении разрешивших эти выставки цензоров.

Его статья в третьем номере за 1906 год охватывает шесть петербургских выставок. Все они картинные, но «собственно-художественных из них только две: выставка “Мир искусства” и “Нового общества художников” в Академии наук»¹⁴⁵. Об остальных критик пишет так: «Это, впрочем, не значит, что на остальных четырех совсем нет ничего

¹⁴³ Венгеров С.А. Русская интеллигенция. В 2 т. Т. 2. СПб. 2010. С. 420.

¹⁴⁴ Сюннерберг К.А. Художественная жизнь Петербурга: выставки // Золотое руно. 1906. № 3. С. 98.

¹⁴⁵ Там же.

примечательного. Наоборот, и на Весенней и на Передвижной и даже на двух выставках, поместившихся в залах Пассажа, есть кое-что интересное; но все это тонет в таком хламе, в такой рутине и часто безграмотной безвкусице, что как-то язык не поворачивается назвать такие выставки художественными»¹⁴⁶.

Попробуем разобраться, что именно препятствует художественности каждой из четырех выставок. Главное, что отметил критик – это отсутствие на выставке новинок, на ней собрана в основном «до ужаса надоевшая передвижническая бутафория»¹⁴⁷ – картины, выставившиеся уже не раз и утратившие всякую привлекательность. Автор отмечает застой в передвижническом творчестве: «беспомощно сделанные»¹⁴⁸ полотна с избитыми «гражданскими сюжетами»¹⁴⁹. Передвижники забывают об искусстве – пишет Сюннерберг. Передвижные выставки воскреснут тогда, когда художники станут искать новые сюжеты для картин, способные языком живописи подвигнуть толпу к какому-либо движению души. Нынешняя выставка показывает лишь то, что «еще не пора перестать твердить скучные прописные истины»¹⁵⁰.

Важно отметить, что в статье критика есть яркий политический контекст. «Нынешний год повальных обысков и поголовных расстрелов мог бы дать передвижникам много подходящих сюжетов»¹⁵¹ (напомним, что за год до этого было жестоко подавлено московское вооруженное восстание), но лицо времени не отразилось в их работах. Сюннерберг ожидал, что если передвижники работают в гражданском русле, то выставка отразит настроение времени, однако она не показала, что художники держат руку на пульсе. В процитированных строках мы видим и неприкрытое отношение

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Там же. С. 99.

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Там же.

критика к революционной обстановке. Это ново для литературно-художественного журнала. «Мир искусства» был абсолютно отстранен от политики и провозглашал автономность искусства от гражданских волнений. В «Золотом руне» Сюннерберг не обошел стороной острую тему.

О выставках «Петербургского общества» и «Товарищества художников», помещенных в залах Пассажа, Сюннерберг отозвался исключительно как о коммерческих предприятиях. Он выразил свое отрицательное отношение к коммерциализации выставочной деятельности. В этом он проявляет солидарность с Бенуа. Это можно объяснить тем, что Сюннерберг-художник входил в творческое объединение «Мир искусства». Оба деятеля считают, что не выгода должна быть решающим фактором при отборе экспонатов. «Они не имеют ничего общего с искусством»¹⁵² – клеймит выставки автор, потому что «не искусство объединяет здесь художников, а выгода: картину, изготовленную для продажи, легче сбыть на выставке, чем в мастерской»¹⁵³. На наш взгляд, таким образом критик подчеркивает утрату культурного значения выставок, их ценности для общества и для искусства в целом. Сведение цели выставки к обогащению ее организаторов не отвечает требованию времени. Сюннерберг такой подход отвергает и попросту не хочет говорить «об этих лавочках»¹⁵⁴.

«Весенняя выставка в этом году очень плоха»¹⁵⁵ – Сюннерберг из 330 номеров салона готов выделить только десяток работ, на которых отдохнет глаз. Среди них столичные пейзажи и этюды Бродского, Колесникова, Куликова и Кайгородова. Они содержательные, и в них, считает критик, «много света»¹⁵⁶. Особенное отрицательное впечатление произвели на автора прикрепленные к картинам ярлыки о премиях и о приобретении картин Академией художеств. Организаторы, по-видимому, так хотели подчеркнуть

¹⁵² Там же. С. 100.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Там же.

ценность и значимость этих экспонатов, однако Сюннерберг считает, что это имеет обратный эффект. «Комиссия обессмертила себя покупкой для Академии такой, например, вещи, как “Римская ночь” Вещилова, где нет ни ночи, ни рисунка, ни колорита, где нет ровно ничего, кроме сплошной безвкусицы. Таких приобретений десятки не только на “Весенней” выставке, но и на “Пассажных”»¹⁵⁷.

Весенняя выставка 1907 года «производит более приятное впечатление»¹⁵⁸ на критика. В обзоре на эту выставку Сюннерберг говорит лишь «о тех вещах, которые придают выставке весеннюю свежесть и делают ее интересной»¹⁵⁹. Прежде всего это картины Бродского. В них «много художественного чутья»¹⁶⁰, и все в них говорит о том, как серьезно художник подходит к написанию природы. Работы Бродского критик характеризует очень поэтично: «рассказы на языке косной природы о природе прекрасной»¹⁶¹. О картине «Прогулка по взморью на парусе» Репина критик отзывается как о «лучшей картине громадной Весенней выставки». Художник С. Колесников привлек критика своим «собственным колоритом и своей физиономией»¹⁶². И если в 1906 году Сюннерберг критиковал покупки Академии, то ее выбор на этой выставке 1907 года он одобряет и считает правильным. Мы можем отметить, что эта выставка имела стройный вид: художники не диссонировали в общем пространстве, картины не перебивали одна другую, поэтому критик даже упомянул о возможности внутреннего творчества при восприятии всех экспонатов.

Интересна в описании Сюннерберга выставка «Союза русских художников» в Петербурге (1907). Напомним, журнал «Мир искусства» высоко ценил выставки этого объединения. В «Золотом руно»

¹⁵⁷ Там же. С. 100-101.

¹⁵⁸ Сюннерберг К.А. На весенней выставке // Золотое руно. 1907. № 3. С. 72.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Там же.

К.А. Сюннерберг о выставке пишет так: «Нельзя сказать, чтобы она была особенно интересной»¹⁶³. Скучать на выставке критика заставило отсутствие картин некоторых художников, которые представляют ядро объединения. Свои работы не представили бывшие мирискусники: Сомов, Лансере, Грабарь, Серов. Но не только отсутствие, но и наличие некоторых работ на этой выставке делало ее не такой цельной, какими бывали прежние выставки «Союза». «Я привык считать выставки “Мира искусства” и “Союза русских художников” передовыми, протестующими против старых, изжитых форм. Между тем вещи, выставленные, например, Д.Д. Бурлюком, С.А. Евсеевым, А.А. Зарецким, показывают, что эти художники говорят с чужих слов, уже готовыми фразами, пользуются формулами, которые ранее их были созданы и пережитыми другими»¹⁶⁴.

Таким образом, мы можем судить о том, что Сюннерберг на выставке «Союза» усмотрел повторение или даже копирование. «Союз» больше не поражает ничем новым. Это коснулось и одного из основателей «Союза» – художника Малявина. «Он не дал ничего нового: все перепевы прежних лет, – вариант одной из прошлогодних пляшущих баб»¹⁶⁵. Несмотря на все достоинства творчества Малявина, критик хочет видеть развитие его художественной мысли и новые грани творчества. Этого же критик ожидал от выставки в целом, однако ожидания его не оправдались. После прочтения обзора этой выставки, мы можем заключить, что и она становится «средним» явлением культурной жизни Петербурга. Новые и неожиданные открытия на выставках встречаются все реже.

Осенняя выставка 1907 года в Пассаже вновь стала поводом для того, чтобы Сюннерберг выразил свое отношение к попытке заработать на искусстве. На этой выставке новые символистские произведения поместились вместе с совсем старыми, русские художники перемешались с

¹⁶³ Сюннерберг К.А. Выставка Союза русских художников в Петербурге // Золотое руно. 1907. № 1. С. 75.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Там же.

французскими. Выставка была просто собранием множества пестрых вещей, которых не могла объединить ни одна идея. Критик писал: «Есть заурядное “Nu” Фубера и хороший пейзаж Лио, есть неприличные и по манере, и по рисунку, и по колориту картины Бланшона <...>. Все это лишний раз подтверждает, что “Осенняя” выставка – не идейное, но коммерческое предприятие»¹⁶⁶.

Последняя заметка Сюннерберга о выставках появляется в № 11-12 за 1907 год. Внимание критика заняла Отчетная выставка в Академии художеств. Свое отношение к таким выставкам критик обозначает с первых строк: «Скучная обязанность писать о ежегодных отчетных выставках а академии. Каждый раз более тысячи картин, этюдов и эскизов. И каждый раз все то же серое впечатление от них»¹⁶⁷. Критик называет академию канцелярией, которая приобщает к «трафарету – злейшему врагу вольного искусства»¹⁶⁸. Даже формирование впечатления от этих выставок происходит по некому трафарету, замечает Сюннерберг. Выставка показала, что у выходцев из Академии нет «ни живописи, ни умения пользоваться взятыми где-то мотивами»¹⁶⁹. Простота картин граничит с поверхностностью восприятия художником мира. Такое художество не может обогатить культуру. «Необозримое»¹⁷⁰ в прямом смысле количество картин, выставленных в салоне – скорее недостаток выставки. Но даже среди такого нагромождения работ, Сюннерберг выделил двух мастеров – И.И. Бродского и А.И. Савинова – они обещают «если не новое, то по крайней мере свежее»¹⁷¹. Критик надеется, что их не захватит искушение трафарета и в будущем они скажут свое слово в истории живописи.

¹⁶⁶ Сюннерберг К.А. Осенняя выставка // Золотое руно. 1907. № 10. С. 70.

¹⁶⁷ Сюннерберг К.А. Отчетная выставка в Академии художеств // Золотое руно. 1907. № 11-12. С. 104.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Там же.

Мы делаем вывод, что отношение Сюннерберга у Академической живописи, созвучно отношению к ней Дягилева и Бенуа. Искусство Академии клишировано, а следование клише делает невозможным эволюцию искусства. Таким образом, Академия – это тормоз на пути развития живописи.

Сходства взглядов Сюннерберга с взглядами авторов «Мира искусства» прослеживается во всем. Это и требование от выставок нового искусства, и желание видеть выставку целостным произведением искусства со своей идеей, смыслом и ясной целью. Также Сюннерберг, даже в большей степени, чем Бенуа, не приемлет процесс коммерциализации искусства. Желание заработать на выставках, по его мнению, только вредит искусству и публике, которая приходит на эти выставки.

2.4. А.А. Ростиславов о выставках русского искусства

А.А. Ростиславов – искусствовед, художник и художественный критик – вслед за Дягилевым и коллегами по редакции относился к выставкам как к комплексным произведениям искусства. Цельность и объединяющий смысл выступали первейшим критерием оценки выставок в его статьях. В заметке «Выставочное творчество», помещенной в первом номере журнала за 1907 год, Ростиславов прямо обозначил свою позицию. Даже выбранный заголовок заметки только подтверждает отношение критика к организации выставок как к процессу творческому. В этой же заметке автор отмечает, что в современности многочисленны примеры, когда выставки представляют собой необдуманное нагромождение художественных вещей.

Одним из примеров таких «случайных собраний картин»¹⁷², по мнению критика, стала выставка «Союза русских художников», открывшаяся в 1906 году. Важно отметить, что его заметка следует за текстом К.А. Сюннерберга о той же выставке. Они помещены в одном номере друг за другом, так

¹⁷² Ростиславов А.А. Выставочное творчество // Золотое руно. 1907. № 1. С. 76.

создано многоголосье мнений вокруг одного явления, этот прием мы уже отмечали, когда рассматривали статьи о Ван Гогe. Авторы в целом негативно оценили выставку, однако каждый по-своему аргументировал свою позицию, и каждый по-своему обозначил положительные стороны салона.

На выставке «Союза» Ростиславов не почувствовал «цельной общей художественности»¹⁷³. Хотя это было несвойственно для выставок этого объединения (особенно в первые годы его существования). Напомним, что в 1904 году С.П. Дягилев среди положительных черт выставки русских художников отмечал именно гармоничное устройство помещения и грамотный подбор экспонатов. Теперь же Ростиславов видит, что «каждый художник хлопотал только о своей отдельной выставке, и вот эти отдельные выставки механически склеены в одно целое»¹⁷⁴. Такое собрание картин не способствует формированию правильного впечатления об этом творческом сообществе. А ведь в «Союзе» объединился «цвет нашего художества, здесь почти все лучшие представители современной русской живописи»¹⁷⁵ – такую оценку дает Ростиславов этому содружеству художников. Вслед за Сюннербергом он отмечает отсутствие на выставке некоторых мастеров – Серова, Рериха, Грабаря, Лансере, Головина – а их работы украсили бы выставку. Также Ростиславов критикует порядок отбора картин. Он прослеживает здесь принцип членства, согласно которому члены «Союза» имеют право выставлять что угодно в любом количестве – именно такой подход и рождает нагромождение вещей и отсутствие общего смысла выставки. Ростиславов подытоживает такими словами: «<...> богатые личным творчеством художники лишены творчества в организации общего дела»¹⁷⁶.

Как и Сюннерберг, Ростиславов рецензировал ученическую выставку в Академии художеств, только ту, что прошла годом позже – в 1908 году. Свое

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Там же.

впечатление о ней он сформулировал очень поэтично: «Бывают франты, щеголяющие какой-нибудь одной частью костюма, которая для неопытного глаза маскирует убожество остальных. Таким франтом явилась в этом году Академия со своей отчетной ученической выставкой, щегольнув несколькими выступившими на конкурсе талантливymi учениками»¹⁷⁷. В его статье звучит голос полный разочарования академическим образованием и, по его мнению, выставка показывает, как ученики долгие годы «топчутся на одном месте и в конце концов выступают на конкурсе с никому не нужными картинами, написанными или в большинстве по давно уже устаревшим шаблонам и трафаретам, или с легкомысленно и поверхностно перенятыми новейшими приемами»¹⁷⁸. Мы видим, что такая позиция в начале XX века характерна для критиков изобразительного искусства. Ростиславов в этом солидарен и с Дягилевым, и с Бенуа, и с коллегами из «Золотого руна». В течение 10 лет, когда новые течения в искусстве сменяли друг друга, выставки академической молодежи демонстрировали инертность к этим процессам. Дягилев отмечал, что в них мало молодости. А Ростиславов пишет, что на этих выставках есть печать «преждевременной старости, ибо в них не чувствуется ни страстной любви, ни страстного штудирования природы, ни страстных исканий и дерзаний, обуславливаемых темпераментом молодости, а скорее холодная расчетливость на получение звания и, как предельной мечты, заграничной командировки»¹⁷⁹.

В этом году желанную командировку – уверяет критик – получит ученик В.Е. Маковского, автор шаблонной картины «Чужое». В ней применен «грубый, давно использованный эффект двойного освещения»¹⁸⁰. Что еще больше огорчает Ростиславова – этот эффект очень привлекает публику, она ведется на «шаблонный драматизм сюжета с плохо

¹⁷⁷ Ростиславов А.А. Об ученической выставке в Академии // Золотое руно. 1908. № 11-12. С. 87.

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Там же.

рисованными фигурами»¹⁸¹. На наш взгляд, это говорит о притуплении эстетического вкуса зрителя, неспособности оценивать произведения современного искусства с точки зрения новизны. Нелепость премирования автора «Чужих» может объясниться желанием поддержать «умирающее направление»¹⁸². Критик также отмечает и заслуженные награды – те самые выдающиеся части костюма, которыми стоит щегольнуть, – они достались И.И. Бродскому и А.И. Савинову. Работу последнего – картину «Купанье» – Ростиславов называет самой свежей и молодой из всей выставки. В ней художник отразил нечто «свое» в световых и цветовых решениях. У Бродского же критик отмечает «изящную сухость кисти, стремление к детальной, но художественно выисканной отчеканке»¹⁸³, а также силу и свежесть красок. Стоит убрать их работы с выставки, говорит автор статьи, и получится заурядный шаблонный отчет, каким Академия уже много лет «угощает»¹⁸⁴ публику.

Проанализировав обзоры выставочной деятельности, представленные в «Золотом руно», мы увидели общее в их содержании. Каждый обзор вне зависимости от автора отражает неумелую организацию выставок, о которых ведется повествование, и пугающее пассивное отношение публики к качеству выставочных предприятий. Создается впечатление, что расцвет выставочной деятельности пришелся на период существования журнала «Мир искусства» и работы С.П. Дягилева по организации салонов. После же не происходило ничего принципиально нового, и старое также было утрачено.

Публика в статьях все чаще предстает как немыслящая толпа, которая готова принять все – и красивое, и дурное – с одинаково беспристрастным видом. В этом отношении интересна статья А.А. Ростиславова «Не в коня корм». Она посвящена скандалу вокруг не открывшейся выставки старинных

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же. С. 88.

¹⁸⁴ Там же.

картин. Ее организацию автор называет «прекрасным делом»¹⁸⁵: картины знаменитых мастеров были собраны из недоступных частных коллекций. Организаторы несколько месяцев работали с большим трудом и любовью к делу, однако «благодаря опасности в пожарном отношении»¹⁸⁶, которую соответствующие ведомства вдруг диагностировали перед открытием, выставка не могла быть открыта.

И в этой ситуации автор больше всего сокрушается не из-за пропавших трудов, денег и самой возможности редкого и ценного художественного предприятия, а из-за того, что «друзья искусства, по-видимому, не употребляют необходимых усилий и влияния» для решения этой проблемы, и «публика, так охотно трепавшая языки по поводу скандала, равнодушно и апатично молчит, как будто по существу не она является тут лицом потерпевшим, лишившись редкой художественной пищи»¹⁸⁷. И это для критика самая печальная сторона проблемы.

На наш взгляд, современная критику публика предстает перед нами как неблагодарная и бессознательная толпа, которая не осознает значимости этой выставки и ценности серьезного культурного труда ее устроителей. Люди не только не способны понять ценность этой художественной пищи, но и ощутить в себе потребность в ней. У Ростиславова даже возникает вопрос, а стоит ли работать на художественно-культурном поприще для такой публики, «которая не может правильно разобраться даже в скандалах, шевелящих ее сонную апатию»¹⁸⁸.

Зритель при восприятии объектов искусства также участвует в творческом процессе: он находится в сотворчестве и с авторами картин, и с организаторами выставок. В этой системе ошибки случились на всех уровнях – к такому выводу мы приходим, ознакомившись с публикациями в журнале «Золотое руно». Его авторы поддерживают традиции оценки выставок,

¹⁸⁵ Ростиславов А.А. Не в коня корм // Золотое руно. 1908. № 11-12. С. 84.

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Там же. С. 85.

¹⁸⁸ Там же.

устоявшиеся в редакции «Мира искусства». Они так же хотят видеть на выставках образцы нового искусства, понимать, как обогащает современное искусство художественную культуру в целом, они поддерживают принципы организации выставочного пространства, выдвинутые Дягилевым. Они понимают, что выставки должны воспитывать и образовывать зрителя – развивать его художественный вкус. Однако салоны, которые они освещали, не отвечали этим вызовам времени и не достигали поставленных целей. Этим мы обуславливаем общий негативный тон текстов о выставках в Петербурге и Москве.

В журнале «Золотое руно» прослеживается и резкое сокращение количества обзоров выставок. Мы можем сделать вывод, что оценка выставок в журнале не является центральной темой, мы замечаем перевес литературной тематики. Статей о выставках напечатано вдвое меньше, чем в журнале «Мир искусства». Одной из причин этому мы можем назвать потерю уникальности каждой выставки. Они все стали походить друг на друга, и найти предмет освещения журналу стало труднее. Выставляемые работы повторялись от выставки к выставке, техника художников редко представляла собой прорыв в живописи, а устроители салонов могли представить только собрание пестрых вещей для продажи, а не осмысленное культурное пространство. Вместе со своим индивидуальным лицом выставки разных художественных объединений потеряли культурное значение, они стали все меньше вызывать общественный интерес, соответственно и количество публикаций о них сравнительно снизилось.

Примечателен и тот факт, что свои редакционные выставки, которых было три за время существования издания, «Золотое руно» сопровождал монографическими статьями о представителях французской живописи. Ни главный редактор, ни критики (как это было в «Мире искусства») не писали предварявшие выставки заметки и не писали обзоры своих салонов. Свое внимание они фокусировали на знакомстве публики с творчеством

французов – и в этом огромная заслуга редакции. «Золотое руно» внесло огромный вклад в развитие новых течений в живописи, способствовало развитию вкуса публики и ее знания новых имен талантливых живописцев и пониманию их новых произведений.

Заключение

В ходе настоящей работы мы изучили важнейшие материалы, опубликованные в журналах «Мир искусства» и «Золотое руно», посвященные оценкам выставок (как в России, так и отчасти за рубежом) с точки зрения целей выставочной деятельности. Мы дали описание и разбор материалов ведущих обозревателей и рецензентов выставок (Н. А. Бенуа, И. Э. Грабарь и др.), а также проследили их связь со взглядами главных редакторов, представленными в их публикациях на страницах двух журналов. В результате предпринятого исследования мы выявили позиции журналов под руководством С.П. Дягилева и Н.П. Рябушинского в отношении задач выставочной деятельности.

Общими для двух изданий задачами выставочной деятельности являются знакомство русского зрителя с новыми достижениями разных современных художественных объединений, работами русских и зарубежных художников, представляющих новые направления в искусстве. Также немаловажным было воспитание эстетического вкуса публики в смысле понимания многообразия современных художественных течений в искусстве. Еще одной общей задачей в понимании двух редакций была популяризация русского культурного наследия, его сохранение для будущих поколений. Однако только для «Золотого руна» характерно требование представления на выставках преемственности между художественными школами для образования публики; для выявления истоков новых течений в русской живописи.

Для реализации поставленных перед выставками задач обе редакции требовали от организаторов выставок грамотного устройства выставочного пространства. Форма выставки в их понимании была неотрывна от содержания и вместе с ним образовывала целостное произведение искусства. Критики А.Н. Бенуа и К.А. Сюннерберг на страницах журналов выражали свое отрицательное отношение к коммерциализации искусства. Они были

против ярких эффектов, привлекающих внимание необразованной публики, и считали, что просто собрание пестрых вещей, не объединенных общей мыслью, вредит искусству, не способствует правильному воздействию на зрителя.

В связи с пониманием целей выставочной деятельности журнал «Мир искусства» в лице ведущих критиков А.Н. Бенуа, И.Э. Грабаря и С.П. Дягилева поддерживал и положительно отзывался о выставках «Союза русских художников». В частности, популяризировал творчество В.М. Васнецова вплоть до 1904 года, когда отношение к этому художнику меняется в связи с тем, что его сюжеты начинают повторяться, а техника становится «модной» и неиндивидуальной. Журнал «Мир искусства» отрицательно высказывается о выставках передвижников и Академии художеств. Эти организации не соблюдали целостность своих экспозиций и выставляли все новое, что могли найти, тем самым стирали лицо своих салонов.

Для обоих журналов характерен поиск красоты в предметах искусства вне зависимости от стилевой принадлежности. Однако у «Золотого руна» этот поиск происходит в контексте революционного времени, что отражается на страницах журнала. Например, К.А. Сюннерберг требует от выставок передвижников злободневности и отклика на реалии времени. Такая позиция совсем не характерна для абсолютно отстраненного от политики «Мира искусства». Различия двух журналов проявляются и в выборе жанров для освещения выставочной деятельности. В «Мире искусства» это в основном обзорные рецензии, в «Золотом руне» чаще встречаются монографические статьи.

В «Золотом руне» мы наблюдаем уменьшение количества материалов о выставках, делаем вывод, что оценка выставочной деятельности не является центральной темой в журнале. Оценки выставок двух столиц чаще имеют негативный оттенок, это можно объяснить тем, что после дягилевской

реформы выставочной деятельности, в этой сфере не появилось ничего нового, и уже придуманное С.П. Дягилевым неумело применялось. От этого зритель стал меньше интересоваться выставками как культурным явлением.

Однако большой заслугой редакции журнала «Золотое руно» является знакомство зрителя с творчеством французских художников символистов и импрессионистов. Публикуя большие монографические статьи о разных мастерах живописи, они открывали для русского читателя новые имена и учили понимать творчество нового стиля.

Оба журнала сыграли значительную роль в истории развития русской живописи, в частности новых направлений в искусстве. Они не только способствовали художественному образованию читателей, но и привлекали внимание и интерес публики к культурной жизни двух столиц. Выставочная деятельность в их оценке становилась более понятной читателю, делала возможным формирование собственных взглядов и предпочтений. Искусство становилось ближе к аудитории, понятнее для широкого круга людей, далеких от искусства.

Список использованных источников и литературы**Источники**

1. Бенуа А.Н. Весенняя выставка в Академии художеств // Мир искусства. 1901. № 2-3. С. 110-111.
2. Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928; Репринтное издание. М., 1998.
3. Бенуа А.Н. Выставка Верещагина // Мир искусства. 1900. № 3-4. С. 67-70.
4. Бенуа А.Н., Дягилев С.П. Переписка (1893 – 1928). И.И. Выдрин. СПб., 2003.
5. Бенуа А.Н. Кустарная выставка // Мир искусства. 1902. № 3. С. 47-50.
6. Бенуа А.Н. О наших выставках // Мир искусства. 1904. № 2. С. 47-50.
7. Бенуа А.Н. Письма с Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 17-18. С. 105-110.
8. Бенуа А.Н. Письма с Всемирной выставки. III // Мир искусства. 1900. № 19-20. С. 151-161.
9. Бенуа А.Н. Ученическая выставка в Академии художеств // Мир искусства. 1899. № 21-22. С. 67-71.
10. Волошин М.А. Устремления новой французской живописи // Золотое руно. 1908. № 7-9. С. V-XII.
11. [Грабарь И.Э.] Выставки // Мир искусства. 1902. № 2. С. 36-38.
12. Грабарь. И.Э. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве России // Мир искусства. 1902. № 3. С. 51-56.
13. Дени М. От Гогена и Ван Гога к классицизму // Золотое руно 1909. № 5. С. 63-69; 1909. № 6. С. 63-69.
14. Дягилев С.П. Выставка в Гельсингфорсе // Мир искусства. 1899. № 1. С. 3-4.

15. Дягилев С.П. Выставка русских исторических портретов // Мир искусства. 1902. № 2. С. 34-37.
16. Дягилев С.П. Выставка «Союза русских художников» в Москве // Мир искусства. 1904. № 1. С. 6-8.
17. Дягилев С.П. Выставки // Мир искусства. 1900. № 5-6. С. 103-105.
18. Дягилев С. П. Выставки // Мир искусства. 1903. № 5. С. 45-47.
19. [Дягилев С.П.] Выставки: I. Бельгийская выставка в Петербурге. – II. Ученическая выставка / Подп.: С.Д. // Мир искусства. 1899. № 3-4. С. 19-21.
20. Дягилев С.П. Выставки «Мира искусства» // Мир искусства. 1901. № 2-3. С. 110.
21. Дягилев С. П. К выставке В. М. Васнецова // Мир искусства. 1899. № 7-8. С. 66-67.
22. [Дягилев С.П.] Московские новости. Выставки «архитектурная» и «36-ти» // Мир искусства. 1903. № 1. С. 8-10.
23. Дягилев С.П. Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. № 1-2, 3-4. С. 1-16, С. 37-61.
24. Заметки // Мир искусства. 1899. № 7-8. С. 82.
25. Заметки // Мир искусства. 1902. № 11. С. 56.
26. Заметки // Мир искусства. 1902. № 12. С. 67.
27. Ростиславов А.А. [II заметка «Выставочное творчество»] // Золотое руно. 1907. № 1. С. 76.
28. Ростиславов А.А. Не в коня корм или Скандал, выставка и публика // Золотое руно. 1908. № 11-12. С. 84-85.
29. Ростиславов А.А. Об ученической выставке в Академии // Золотое руно. 1908. № 11-12. С. 87-88.
30. Рябушинский Н.П. Искусство, его друзья и враги // Золотое руно. 1908. № 7-9. С. 120-123.
31. Рябушинский Н.П. [Стихи] // Золотое руно. 1908. № 6. С. 17-18.

32. Сюннерберг К. А. [I заметка «Выставка «Союза русских художников» в Петербурге»] // Золотое руно. 1907. № 1. С. IV.
33. Сюннерберг К.А. На весенней выставке // Золотое руно. 1907. № 3. С. 72.
34. Сюннерберг К. А. Осенняя выставка // Золотое руно. 1907. № 10. С. 70.
35. Сюннерберг К.А. Отечественная выставка в Академии художеств // Золотое руно. 1907. № 11-12. С. 104-105.
36. Сюннерберг К.А. Художественная жизнь Петербурга: выставки // Золотое руно. 1906. № 3. С. 98-103.
37. Тароватый Н.Я. На акварельной выставке в Москве // Золотое руно. 1906. № 1. С. 123-124.

Исследования

38. Азадовский К.М. Примеч. к ст. Устремления новой французской живописи // Волошин М. А. Лики творчества Л., 1988.
39. Амфилохиева Е.А. Мир искусства: К столетию выставки русских и финляндских художников. СПб., 1998.
40. Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества. СПб., 1997.
41. Богомолов Н.А. Журналистика русского символизма. Учебное пособие. М., 2002.
42. Венгеров С.А. Русская интеллигенция. В 2 т. Т. 2. СПб., 2010.
43. Горохов. В.Г. Деятельность // Новая российская энциклопедия. Т. 5. 2008.
44. Гофман И.М. «Золотое Руно» 1906–1909. У истоков русского авангарда // Третьяковская галерея. 2008. № 1.
45. Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма. В 2 т. М., 1982.
46. Корецкая И.В. «Мир искусства» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX-начала XX века. 1890-1904. Буржуазно-

- либеральные и модернистские издания / Отв. ред. Б.А. Бялик. М., 1982. С. 129-178.
47. Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества, 1877-1916. СПб., 2002.
 48. Лавров А.В. «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания / Отв. ред. Б.А. Бялик. М., 1984.
 49. Лапшина Н.П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977.
 50. Лихачев Д.С. История – мать истины // Лихачев Д.С. О филологии. М., 1989.
 51. Лихачев Д.С. О петербургской культуре начала XX века // Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. СПб., 2009.
 52. Махонина С.Я. История русской журналистики начала XX века. Учебное пособие. Хрестоматия. М., 2009.
 53. Огурцов А.П., Юдин Э.Г. Деятельность // Новая философская энциклопедия. Т. 1. 2009.
 54. Пайман А. История русского символизма. М., 1998.
 55. Стригалева А.А. Журнал «Золотое Руно» в художественной жизни 1900-х годов // Европейский символизм / Отв. ред. И.Е. Светлов. СПб., 2006.