

Г. Ю. Стернин

**Художественная
жизнь России на рубеже
XIX—XX веков**

Институт
истории искусств
Министерства
культуры СССР



Издательство
«Искусство»
Москва
1970

*Памяти
Алексея
Александровича
Федорова-Давыдова*

Предлагаемая книга — первая часть задуманного исследования, посвященного русской художественной жизни конца XIX — начала XX века. В ней рассматриваются факты и события, происходившие в последнее десятилетие прошлого века, причем главное внимание обращено на вторую половину 1890-х годов. Иногда, ради цельности общей картины, в книгу включались факты культурной хроники России, относящиеся уже к первым годам нашего столетия.

С самого же начала мы считаем необходимым указать на существующее для нас различие между изучением художественной жизни, с одной стороны, и истории искусства — с другой. Такое различие обусловлено прежде всего содержанием исследуемого предмета, которое, в свою очередь, определяет и особый аналитический аспект. Позволим себе высказать на эту тему ряд соображений.

С чисто эмпирической точки зрения очертить круг явлений, составляющих художественную жизнь, не представляет особого труда, тем более что здесь есть возможность опереться на определенную традицию¹. Это, в первую очередь, само искусство и его взаимоотношения со

зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, общественные притязания различных художественных организаций и группировок и их действительная роль в культурном быте, художественная критика, ее воздействие на творческую практику, равно как и обратное влияние, которое испытывает критическая пресса, отражая тенденции развития искусства, и т. д. Даже с этой, внешней стороны изучаемая эпоха, до крайности усложнившая многие, в том числе и художественные, формы общественной жизни, ставит перед своим историографом весьма существенные и трудные проблемы, нередко выходящие за пределы научных интересов традиционных историко-художественных исследований. Ясно обозначившаяся к концу прошлого века быстрая демократизация культурного быта значительно усилила роль собственно социального фактора как одного из регуляторов художественного процесса. Окрасившая собой искания всей русской общественной мысли второй половины XIX века проблема народа и интеллигенции захватывает теперь сферу и практической художественной жизни, и прямо и опосредованно влияя на поведение различных художественных кругов. Правда, в наиболее красноречивых в данном смысле документах эпохи эти влияния выступают одновременно и в форме эстетических постулатов и в виде определенных этических рекомендаций, предлагаемых писателям и художникам. В качестве примера достаточно назвать здесь известный трактат Л. Н. Толстого «Что такое искусство?», появившийся в конце 90-х годов и вызвавший необычайно много толков. Но можно найти и множество таких примеров, когда вопрос об искусстве и зрителе ставился в то время в чисто практическом плане, минуя, во всяком случае, по видимости, общеидеологические и эстетические проблемы, и эти случаи, а их, повторяем, было немало, имеют также большое значение для понимания ведущих закономерностей художественного развития.

Исследователь истории искусства, когда он подходит к анализу художественных произведений, с самого же начала пользуется известными допущениями, основываясь на ряде закономерностей, установленных историческим материализмом и касающихся диалектических взаимосвязей между материальной и духовной сторонами жизни общества. Изучая, например, социальную значимость того или иного искусства, он с полным основанием обычно отвлекается от тех реальных жизненных обстоятельств, в

которых это искусство находится в действительности, ибо, с его точки зрения, в самом факте существования художественных произведений содержатся все необходимые предпосылки для их воздействия на умственную жизнь эпохи, в том числе и на дальнейшее развитие искусства. И в самом деле, если рассматривать, скажем, художественное развитие России конца XIX — начала XX века в широкой исторической перспективе, можно полностью пренебречь тем обстоятельством, что в течение очень долгого времени работы Врубеля были доступны физически каким-нибудь сотням людей, а картины Семирадского видели и обсуждали десятки и сотни тысяч зрителей. В конечном счете решающим оказывался масштаб самого искусства, и поэтому социально-практическая (в широком, эстетическом смысле этого понятия) значимость врубелевского творчества, а в итоге и его историческая роль в эволюции русской духовной жизни были, разумеется, неизмеримо выше. Но имел ли отмеченный социологический факт лишь только побочное значение для исследуемой эпохи русского искусства, если рассматривать не только ее художественные результаты, но и ту цену, которая была за них заплачена, и не вносила ли эта, подчас очень дорогая, цена заметные коррективы в сами достигнутые результаты?

Здесь мы подходим к наиболее существенной стороне предлагаемого в этой книге аспекта изучения русской художественной культуры на рубеже двух веков. Коснемся ее пока лишь в виде самой общей постановки вопроса.

Изучая социальный и идейный генезис тех или иных явлений культуры, историк искусства часто интересуется тем, чтобы выявить общность, если не аналогию, между одновременно существовавшими различными формами духовной деятельности, заранее и вполне обоснованно будучи убежденным в том, что такая общность, обусловленная специальным бытием эпохи, неизбежно должна существовать. От глубины мысли исследователя, от широты его научного кругозора зависит в этом случае лишь объем изучаемого материала — включаются ли в рассмотрение общефилософские воззрения современников, их понятия об историческом детерминизме человеческих поступков и свободе личности, их этические идеалы и т. д., или же делаются попытки (в известных случаях вполне оправданные) установить непосредственную связь между социаль-

но-политическими взглядами эпохи и ее искусством. Такая постановка исследовательской задачи, если, конечно, оставить в стороне вульгарно-социологические схемы, позволяет уяснить объективные, социально-исторические основания изучаемого искусства.

Но во всяком художественном процессе есть и очень существенная субъективная сторона, внешне выражающаяся в многообразных повседневных явлениях, и составляющих в совокупности художественную жизнь эпохи. Историк изобразительного творчества хорошо известно, что и выставочная деятельность, и художественная критика, и всякие другие формы взаимоотношения искусства с обществом могут отвечать естественному ходу вещей, а могут и противодействовать ему, но в любом случае они выступают в сознании современников как самостоятельный и, более того, единственно реальный фактор возможного воздействия на художественный процесс. За внешними событиями культурной хроники всегда нетрудно видеть правдивые или ложные представления художников о самих себе, о смысле и цели своего творчества и, что не менее важно, о смысле и цели творчества своих предшественников. Рассмотреть русскую художественную жизнь рубежа двух веков, двух эпох не только в ее самодовлеющей значимости, но и как очень важный социологический фактор развития русского изобразительного искусства той поры — такова главная задача данной работы.

Попытаемся несколько конкретизировать сказанное выше.

Как показывает история искусства XIX века, творческие поиски любой переломной эпохи часто объективируются в сознании современников в виде борьбы нового со старым в области именно реального бытования художника и искусства в обществе. Самое существенное заключается здесь в том, что, формируя или деформируя, а чаще всего и то и другое вместе, позитивную эстетическую программу, этот внутренний и внешний спор современников с прошлым представляется им самим важной объективной стороной художественного новаторства. Не были исключением в данном смысле и рассматриваемые годы. Хорошо известны, например, запальчивые статьи и декларации членов «Мира искусства» с резкими нападками на русскую демократическую эстетику второй половины XIX века, как известна и не лишенная некоторого самолюбования оценка «мирпескушникамп» своей соб-

ственной роли воителей и оппонентов в сфере художественной жизни.

Разумеется, мы не можем и не должны рассматривать эту полемическую позицию вне ожесточенной идейной борьбы, происходившей в России в конце прошлого столетия. Однако, как показала не столь уж давняя практика нашего искусствознания, попытки подвести «теоретическую базу» под «мирискусническое» творчество, усматривая в боевых высказываниях членов кружка лишь отражение основных идейно-общественных столкновений эпохи и совершенно отвлекаясь от конкретной художественной ситуации в России тех лет, грозят получением весьма упрощенных и схематичных научных результатов. Изучить русскую художественную жизнь рубежа двух веков — значит, с этой точки зрения, иметь возможность установить реальный социологический и эстетический смысл «мирискуснического» оппозиционерства как в критической деятельности, так и в творческой практике.

Но дело не только в этом. Напомним, что, исследуя причины индивидуализма в искусстве, русская марксистская художественная мысль, совершавшая как раз в изучаемое время свои первые шаги, пристально рассматривала вопрос о взаимоотношениях художника и общества. Когда, например, Г. В. Плеханов в своих известных работах анализировал проблему «искусства для искусства», он связывал возникновение этого лозунга не только с кризисом исторически изживших себя нравственных и политических идеалов буржуазии, но и с резким конфликтом между художником и непосредственно окружавшей его буржуазной действительностью, ее пошлыми эстетическими вкусами и потребностями. Несколько позже на эту же сторону дела обращал внимание и А. В. Луначарский, характеризуя модернистические явления в европейском искусстве начала XX века².

Чрезвычайно показательная для своего времени, такая постановка вопроса, по существу говоря, генетически связывала искусство рассматриваемых лет с романтической традицией всего прошлого столетия — как бы ни менялось эстетическое содержание романтизма XIX века, ему всегда был свойствен пафос самоутверждения личности художника, его субъективного мира. Применительно к нашей теме мы могли бы отметить в этой традиции и более частный аспект: в сюжетной коллизии гоголевского «Портрета» уже ясно обозначилось многое из того, что станови-

лось предметом непрерывных размышлений участников и свидетелей русской художественной жизни 1890-х годов, а в судьбе Чарткова предвиделись многие житейские и творческие драмы конца века.

Главное, что отличало изучаемое время от предыдущего, заключалось с интересующей нас точки зрения в том, что резко возросшая публичность художественной жизни во много крат усилила представление современников о складывающемся культурном быте как о самостоятельной общественной силе, регулирующей и свободу творчества художника, и его нравственные позиции, и его эстетические взгляды. Очень часто в те годы писалось о власти отчужденной от самих художников выставочной стихии и, в особенности, о гнете враждебной искусству салонно-рыночной деятельности.

В этом смысле изучение русской художественной жизни помогает исследованию и общих теоретических проблем изобразительного искусства рубежа двух веков и в первую очередь некоторых специфических черт русского романтизма тех лет, хотя, конечно, такое изучение не может заменить собой специальный анализ общественно-философских, мировоззренческих основ художественной культуры этой поры.

Художественная жизнь России конца XIX — начала XX века со всеми своими социологическими проблемами воспроизводила себя в современном искусстве и в гораздо более непосредственном виде. Широко распространившийся в то время «новый стиль», или просто «модерн», представляется нам с этой точки зрения именно таким зеркалом культурного быта эпохи, вовсе не показывающим существа всех происходивших тогда идейно-художественных процессов, но зато очень точно фиксирующим столкновение самых различных вкусов, духовных и материальных потребностей, борьбу за право быть законодателем в области общественной моды³.

Рекомендовавший себя одним из вариантов романтической художественной системы и в этом смысле заявлявший о своей причастности к давнему и чрезвычайно обострившемуся в конце столетия конфликту между возвышенными идеалами и презренной буржуазной прозой, модерн был сильно озабочен поисками компромисса между искусством и жизнью с неизбежным в данном случае упором на «вкус эпохи», на утилитарно-прикладные, декоративные функции творчества. В подобном компромис-

се нельзя не видеть отклика на совершенно объективные потребности времени: растущая демократизация художественной жизни все более настойчиво выявляла стремление сделать быт искусством, а искусство — бытом. В изучаемое время можно часто наблюдать, как стилистические искания крупнейших мастеров очень скоро становились достоянием массовой художественной продукции, которая и выражала в первую очередь притязания модерна стать универсальным стилем. Социологический аспект таких претензий обнаруживался совершенно отчетливо. Черты даже самого отдаленного сходства между, скажем, работой третьестепенного мастера рекламной графики и врубелевским полотном были способны создать иллюзию всеобщности художественных интересов и вкусов, иллюзию, столь желанную в эпоху частых трагических разладов между творцом искусства и его потребителем.

Те же поиски компромисса, но уже в сфере пластического языка, характеризовали и стилистику модерна, все время пытавшегося сочетать такие полюсы изобразительной системы, как декоративизм и натуралистический иллюзионизм. Эта преднамеренность стилистических качеств модерна делала его легко поддающимся рациональному конструированию в массовой ремесленной практике, несмотря на весь «алогизм» его пластических форм.

Сказанное, конечно, не означает, что «новый стиль» был безразличен к идейной стороне искусства. Наоборот, разными способами свою самостоятельную «духовность» стараются демонстрировать в модерне и театральная афиша, и пепельница, и типографский шрифт, и балконный кронштейн, не говоря уже о разных формах собственно изобразительного искусства. В этом стремлении «нового стиля» выявлять в пространственных искусствах некий автономный «второй план» заключалась его близость с ранним европейским экспрессионизмом и основа его союза с литературным символизмом, как бы дававшего модерну идеологическое обоснование и приобщавшего его кажущиеся универсальными свойства к сфере духовных исканий эпохи.

Получив необычайное распространение в предметах утилитарного назначения, образно-пластическая система модерна уже тем самым, через вкусы массового потребителя, оказывала воздействие на «большое искусство». **Не поступаясь никакими своими художественными при-**

цами, поздний академизм первым постарался приспособиться к этим новым потребностям, заодно принеся с собой весь свой набор мещанских банальных истин и не менее тривиальных пластических решений. Сменив остроту «пикантных» сюжетов на пошлость мнимого глубокомыслия, а чаще всего стараясь сочетать и то и другое, салонный академизм рубежа двух веков воплощал собой самые слабые, буржуазно-ограниченные притязания русского модерна.

Но были и другие пути влияния «нового стиля» на искусство, в том числе и на творчество крупнейших русских художников того времени. Об этих иных путях будет еще идти речь в последующих главах. Пока лишь скажем, что в глазах многих больших мастеров изучаемой эпохи главная притягательная сила модерна заключалась в его уже отмечавшейся нами видимой синтетичности, его кажущейся универсальной способности «оформить» новые духовные искания. Ни один из этих мастеров никогда не делал модерн ни своей эстетической платформой, ни своим художественным знаменем. Он возникал как бы самопроизвольно, неся с собой обычно груз вкусовых предрасудков своего времени.

Перечисление общих принципиальных вопросов, возникающих при детальном изучении русской художественной жизни рубежных лет, можно было бы продолжить. В последующем изложении материала некоторые из них будут рассмотрены более обстоятельно и конкретно. Однако мы с самого начала не склонны были видеть в попытках их решения единственное назначение предпринятой работы. Выявить наиболее значительные события хроники культурного быта, не подавляя теоретическими построениями живой и прихотливой логики фактов, представлялось нам важной и самостоятельной исследовательской задачей. Будущий историк художественной жизни будет волен истолковывать многое из того, что пока удаётся лишь обозначить. В этом смысле предлагаемая книга — первый этап работы, и если избранный в ней исследовательский аспект хотя бы в какой-то мере окажется перспективным, мы будем считать свою цель достигнутой.

*

Выше уже говорилось о хронологических рамках изучаемого здесь материала. Интерес к выяснению предпосылок, обстоятельств и отчасти последствий того решитель-

ного перелома, который на исходе прошлого века совершился в русской культуре, естественно, обратил наше главное внимание на середину 90-х годов — время, когда, по известной ленинской периодизации, в России начался новый, пролетарский этап освободительного движения. Во множестве фактов культурной жизни конца XIX — начала XX века можно в той или иной форме видеть отклики на исторические события, приведшие страну к первой русской революции. Многозначительность подобных фактов заключалась иногда в них самих, иногда же в тех художественных процессах, которые они отражали или стимулировали. Изучение художественного быта эпохи еще раз убеждает в том, и это обстоятельство стоит решительно подчеркнуть, что тема «искусство и революция 1905 года» слишком глубока и серьезна, чтобы она могла быть решена чисто иллюстративным образом. Влияние, которое оказывало в ту пору социально-политическое развитие России на представления художников о своей миссии, о физической и духовной свободе личности, о жизненных проблемах, встававших перед людьми, что влияние бывает выявлять подчас не менее важно, чем найти еще одно свидетельство прямого участия искусства в революционной борьбе. Методология ленинских статей о Льве Толстом может служить здесь для исследователя хорошим примером.

Как и любая другая хронологическая грань в истории художественной культуры, избранный нами временной рубеж — середина 90-х годов — не может, конечно, абсолютизироваться. Хорошо известно, что многие процессы, определившие собой облик русского искусства на рубеже двух веков, восходят еще к 80-м годам. Что касается именно русской художественной жизни, то она делает заметной вехой своей истории самое начало 90-х годов. Сошлемся на несколько примеров.

В 1891 году происходит первая крупная рознь среди членов Товарищества передвижных художественных выставок, хотя особенно и не сказавшаяся на творческих делах, но значительно подорвавшая в глазах молодежи авторитет этого крупнейшего и когда-то очень монолитного объединения. В это же самое время руководство Петербургской Академии художеств, стараясь приспособиться к меняющимся условиям жизни, задумывает осуществленную через два года реформу своего учебного заведения. С 1890 года члены будущего «Мира искусства» начинают

биографию своего кружка, тогда еще сторонящегося общественной жизни. На рубеже 1890 и 1891 годов возникает мощное по силе своего самоутверждения Петербургское общество художников, которое вплоть до Октябрьской революции с поразительной энергией пропагандировало и насаждало позднеакадемическое салонное искусство. В 1892 году П. М. Третьяков дарит свою коллекцию Москве, делая важным фактором русского культурного обихода историю передвижничества предшествующих двух десятилетий. С 1893 года фактически начинается новая деятельность новое объединение — Московское товарищество художников.

С другой стороны, ряд важных событий русской художественной жизни, происходивших в самом конце этого десятилетия, намечает некий внутренний рубеж в истории культурного быта России на самой грани двух столетий. Обратимся опять же к фактам.

В петербургском и московском выставочных сезонах 1898/99 года кульминирует бурная организационная деятельность различных художественных обществ и объединений. Вплоть до 1905 года культурная хроника России не знает столь насыщенного экспозициями осенне-зимнего периода.

В этом же сезоне «Мир искусства» впервые предстает перед публикой как полностью сформировавшееся общество. Устроенная уже от имени всей группировки «Международная выставка картин» и совпавшее по времени появление первых номеров журнала, с названием которого кружок и вошел в историю искусства, — все эти факты говорили о начале нового периода в жизни объединения.

В те же самые последние годы прошлого столетия начали отчетливо сказываться результаты весьма компромиссной реформы Академии художеств, и возникшие тогда «Весенние выставки», говорившие о желании академической молодежи искать новые пути в искусстве, стали вызывать подозрение у благонамеренной критики. Из парижских и мюнхенских художественных студий возвращается другая часть молодых художников, прошедших за границей довольно рядовую школьную выучку, но зато много узнавших о современном западноевропейском искусстве. В это же самое время складывается очень своеобразный облик крупнейшего объединения Москвы — уже упоминавшегося Московского товарищества художников.

Решающим оказалось здесь участие на выставках Товарищества Врубеля и Борисова-Мусатова.

Таким образом, даже внешние обстоятельства русской художественной жизни позволяют предположить, что 90-е годы — это ясно очерченный этап в развитии русского искусства, имеющий в себе самом свои «концы» и «начала», этап, когда в культурном быту подготавливалось многое из того, что позже проявилось в творческой практике.

Пристально всмотреться в последнее десятилетие XIX века заставляют и явления другого характера. В 90-е годы в общественной жизни страны важнейшую роль приобретает интенсивная идеологическая работа, главная цель которой — осмыслить пути и судьбы России. Вспомним основной исторический результат этой деятельности — идейную победу марксизма над системой взглядов позднего либерального народничества.

По своему реальному социальному смыслу и эмоциональной окраске общественная мысль тех лет составляла чрезвычайно сложную картину. На одном полюсе находилась марксистская теория, на другом — философский идеализм разных видов и оттенков. Сам марксизм предпочитал эмоциональному переживанию эпохи ее научное объяснение, но его исторический оптимизм занял важное место в той разнообразной гамме мыслей и чувств, с которыми люди 90-х годов воспринимали и свое время и будущее России.

В сознание современников эпоха входила с самыми разными эпитетами, становясь, в зависимости от позиций ее наблюдателя, то «мрачной», то «болезненной», то «грозовой». Пророческими казались тогда и желтый цвет заката и утренние зори. Мысль явно тяготела к категории времени, пытаясь в созерцании прошлого или же в прозрении в будущее найти решение современных конфликтов. Основывалось ли это стремление на точном знании или интуиции, на подлинном историзме или же чистой метафизике, оно часто притязало на то, чтобы втеснить в свою сферу и нравственные и эстетические представления общества. Эти обстоятельства определили собой мировоззренческую основу романтизма тех лет, многосоставность его художественных представлений и идей, хотя, разумеется, романтизмом вовсе не исчерпывалось содержание творческих поисков русского изобразительного искусства рубежной поры.

Для нашей темы в первую очередь важен сам факт существования напряженных умственных исканий в России, погруженной в тень победоносцевских «совиных крыл» и вместе с тем стоявшей уже почти на пороге революционных битв. Повышенный, обостренный «идеологизм», несущий в себе научно осознанный исторический опыт или же, наоборот, мистифицированное представление о мире (от ницшеанских идей до обновленного религиозного «мессианизма»), этот «идеологизм» был одним из важных отличительных свойств русской художественной культуры 90-х годов. Недаром самое яркое явление в русском искусстве тех лет — творчество Врубеля — олицетворяло собой, кроме всего прочего, именно эти стороны художественного сознания эпохи, ставшие и источником силы великого художника и причиной его трагедии. Целостность огромного поэтического мира, созданного Врубелем, могла существовать лишь вне реального отсчета времени, вне конкретных человеческих судеб, этому времени подчиняющихся.

Отмеченные особенности русской культуры конца XIX века действовали на изобразительное творчество не только изнутри, но и через культурный быт, определяя его многие специфические, характерные как раз для 90-х годов черты. Прежде всего обращает на себя внимание усиленная «кружковая» жизнь русских художников той поры.

Эти занятия «кружков» и «собраний» могли носить официальный характер и регламентироваться каким-нибудь уставом, но могли также быть частными дружескими беседами. В официальных и неофициальных кружках нередко принимали участие деятели смежных видов искусства. Как мы увидим в последующих главах, в ряде случаев, например, философские идеи и образные представления символизма проникали в пластические искусства именно под воздействием непосредственного общения художников с ведущими представителями литературного символистского лагеря. В том же смысле характерен для 90-х годов долгий подготовительный «кружковый» период «мирискуснического» сообщества, период, кстати сказать, самой большой духовной близости друг к другу членов будущего «Мира искусства».

Можно констатировать также влияние умственной атмосферы 90-х годов и на общее восприятие искусства людьми той поры, на способ его истолкования художни-

ком и зрителем. Как и следовало ожидать, почин здесь был положен самыми «идеологическими» видами творчества — литературой и литературной критикой. Любопытная деталь: современники порою склонны были возводить начало нового этапа русской культуры к известной речи Достоевского, произнесенной им в 1880 году на открытии памятника Пушкину⁴, то есть к событию, связанному не столько с литературной деятельностью самого писателя (напомним, что популярнейшие впоследствии идеи Достоевского были высказаны им в его романах значительно раньше), сколько с попытками новой, философско-правственной интерпретации пушкинских творений. Особенно настойчиво пересмотром прежних взглядов на русскую культуру, а вместе с этим изменением самого отношения к восприятию искусства занялись некоторые из старшего поколения русских символистов в начале изучаемого десятилетия.

В качестве примера достаточно указать здесь на программную статью Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», статью, которой наше литературоведение часто начинает историю русского декаданса⁵. Выдвигавшийся в ней принцип субъективно-художественной оценки явления искусства, помимо всего прочего, как бы множил лики художественного произведения, превращая процесс его восприятия в своего рода погоню за синей птицей — труднодостижимой и чаще всего мистической идеей.

В области изобразительного творчества дело обстояло существенно по-иному. В 90-е годы здесь в большей мере давал себя знать потребительский подход к искусству, поддерживавшийся и поощрявшийся массовыми салонно-академическими поделками и быстрым превращением изделий декоративно-прикладного мастерства в заурядную промышленную продукцию. Существовавшие рядом попытки вовлечь искусство в круг либерально-буржуазных идей лишь придавали этому потребительству несколько иной вид, радуя душу невзыскательного зрителя той легкостью, с которой он мог воспринимать и усваивать нехитрые моральные сентенции. Конечно, и в литературе той поры создавалось много легковесного «чтива», рассчитанного на очень схожую психологию читательского восприятия — о причинах такой общности нам придется в дальнейшем еще не раз говорить. Но была и немаловажная разница. В отличие от того, что наблюдалось в русской

словесности 90-х годов, в изобразительном творчестве усиленная «идеологизация» искусства порою шла не вне чисто потребительских форм его бытования, а внутри них. Чтобы убедиться в этом, достаточно вновь вспомнить о модерне. Такое положение еще больше осложняло идейную борьбу между различными направлениями, воздвигало много новых препятствий, которые необходимо было преодолеть и которые преодолеvalo передовое русское искусство.

*

В предлагаемой работе мы отнюдь не задавались целью написать исчерпывающую хронику культурного быта 90-х годов сезон за сезоном, день за днем — частично эту задачу должна решить прилагаемая к работе краткая летопись художественной жизни. Книга состоит из ряда очерков, которые, по замыслу автора, должны осветить русскую художественную жизнь тех лет с самых разных и характерных сторон. Автор с неизменной благодарностью думает о тех, кто своими знаниями, опытом и добрыми чувствами способствовал появлению этой работы.

В мае 1896 года в Нижнем Новгороде открылась Всероссийская промышленная и художественная выставка. По расчетам царского правительства, она была призвана в первую очередь показать достижения русского капитализма, как раз в эти годы развивавшегося небывалыми темпами, и за успехами промышленного производства скрыть общую политическую и хозяйственную отсталость помещичье-буржуазного социального уклада страны. Демонстрация экспонатов выставки сопровождалась обширной программой театрально-зрелищных и музыкальных мероприятий. Это был единственный в своем роде случай, когда в непосредственном соседстве можно было видеть народные балаганы и спектакли труппы Малого театра, выступления русских «воплениц» и концерты оперной и симфонической классики, первые опыты «синематографа» и гастрольные заезжих «этуалей» кабаре. Также поблизости экспонировались народное кустарное творчество и профессиональное изобразительное искусство.

Значительные живописные произведения можно было видеть в павильоне Крайнего Севера, оформленном известными «северными» панно Константина Коровина¹, и в

одном специальном помещении, где находились врубелевские панно. Собственно же художественный отдел Нижегородской выставки был довольно слаб; и это почти единодушно отмечалось современной критикой. Некоторые крупнейшие мастера на ней отсутствовали вовсе, другие были представлены случайными произведениями. Залы выставочного здания были завешаны и заставлены работами третьестепенных живописцев и скульпторов, легко прошедшими академические жюри (организацией художественного отдела выставки и отбором экспонатов ведала, по распоряжению властей, Академия художеств).

Нижегородская выставка, таким образом, не стала важным событием художественной жизни России, и на пей можно было в нашей работе подробно не останавливаться, если бы не существовал ряд обстоятельств, сделавших эту выставку своеобразным показателем трудного и противоречивого развития русского изобразительного искусства в ту эпоху.

Примечательная особенность этой выставки заключалась не только в том, что она состоялась в самом начале изучаемых нами лет, но и была первой «межгрупповой» экспозицией этого периода. В эпоху, когда крайне интенсивно шел процесс образования отдельных художественных группировок, стремившихся обособиться на самостоятельной эстетической платформе, выставка подобного рода не могла не отразить, хотя бы и в весьма относительной степени, общую ситуацию в искусстве и вместе с нею расстановку художественных сил в острейшей идеологической борьбе.

В этом смысле присутствие в художественном отделе большого числа незначительных, слабых произведений уже само по себе является таким фактом, который требует серьезного внимания.

Обратимся к самой выставке и некоторым событиям художественной жизни, с нею связанным.

Каталогу художественного отдела была предпослана статья Н. П. Собко «Краткий обзор движения русского искусства». Она сообщала любопытные факты русской художественной жизни за годы, отделявшие Нижегородскую выставку от предыдущей Всероссийской выставки 1882 года, и позволяла лучше понять многое из того, с чем сталкивался зритель в Нижнем Новгороде². Оповестив о возникновении в этот период множества самостоятельных художественных объединений, автор далее при-

водил интересные цифры, характеризующие место того или иного направления в культурном быте.

Так, по подсчетам Н. П. Собко, на выставках передвижников с 1884 по 1894 год было представлено свыше двух тысяч двухсот произведений. За этот же период на выставках Академии художеств было показано работ почти в два раза больше — свыше четырех тысяч. К этой последней цифре следует добавить число экспонатов, демонстрировавшихся на выставках Петербургского общества художников, организации, которая объединяла наиболее типичных представителей академического салона. А на выставках этого общества всего лишь за четыре года (1893—1896) экспонировалось свыше восьмисот произведений.

Конечно, количество выставленных работ само по себе отнюдь не может дать полного представления о месте и значении тех или иных творческих принципов в реальном процессе художественного развития, равно как и не может исчерпывающе охарактеризовать эстетические интересы общества. Однако оно по крайней мере выявляет притязание определенных художественных кругов отвечать запросам своего времени и тем самым выступать от имени общества.

В этом смысле приведенные цифры свидетельствуют в первую очередь о возраставшей общественной активности позднеакадемического салонного искусства. Они говорят о том, что уже во второй половине 80-х годов, то есть в пору, когда искусство передвижников еще одерживало крупнейшие творческие победы, глубоко отражая коренные проблемы русской пореформенной жизни, эпигонский академизм упорно завоевывал экспозиционные залы, всячески пытаясь привлечь к себе внимание широкого зрителя.

К середине 90-х годов академизм стал еще более агрессивен, и это в полной мере сказалось на составе художественного отдела Нижегородской выставки. Так, передвижники были на ней представлены двумястами тридцатью картинами (значительная их часть экспонировалась непосредственно перед этим на XXIV выставке Товарищества), а экспоненты академических выставок и Петербургского общества художников — тремястами двадцатью пятью. В результате на Нижегородской выставке, как уже говорилось, преобладали поверхностные полотна, далекие от подлинного реализма, завлекающие

мелодраматическим сюжетом или же банальной красотью пейзажных «видов»³.

Но Всероссийская выставка 1896 года и практическая деятельность ее организаторов обнаружили еще одну сторону тех глубоких противоречий, которыми была отмечена художественная жизнь России в изучаемый период. Речь идет об известной истории с двумя огромными панно Врубеля — «Мпкула Селяниновпч» и «Принцесса Греза», — специально написанными для этой выставки. На этот раз дело обернулось настоящим скандалом, приобретшим шумную общественную огласку. Работы эти были уже помещены на отведенное для них место в выставочном павильоне, но затем в связи с категорическим требованием академического жюри были сняты со стены и выдворены из художественного отдела. (Впоследствии они экспонировались на выставке в помещении, специально выстроеном для них С. И. Мамонтовым.)

Тяжба по поводу этих панно, в которой приняли участие влиятельнейшие царские сановники, с необычайной наглядностью отразила казенно-бюрократические нравы царской России. Но хотя главным побудителем ожесточенной борьбы вокруг указанных произведений оказались не эстетические соображения, а чиновничья амбиция (в частности, вопрос о том, быть или не быть врубелевским панно на выставке, стал делом личного престижа великого князя Владимира Александровича, с одной стороны, и тогдашнего министра финансов С. Ю. Витте — с другой), события эти имели прямое касательство к вопросам искусства, и потому на них остро реагировали художественные круги. Врубелевские работы и вызванные ими происшествия усиленно обсуждаются газетами, о них много и очень разноречиво говорят в своей личной переписке крупнейшие деятели русской культуры той поры⁴.

В ходе этой полемики выяснилось, что перед русским искусством на рубеже двух веков встала новая сложная проблема. Резкая критика названных панно и в демократической и в академической среде (при всем том, что каждая из них не принимала Врубеля по своим, отличным друг от друга причинам) выявляла в русской художественной культуре еще один, новый, фронт в художественной борьбе. Иными словами, с появлением врубелевских полотен к прежней непримиримой вражде между демократическим реализмом и поздним эпигонским академизмом прибавился еще один острейший конфликт.

Как известно, среди журналистов и критиков, писавших о Всероссийской выставке 1896 года, был молодой Горький. Его посвященные выставке очерки регулярно печатались летом 1896 года в «Нижегородском листке» и «Одесских новостях». Значительное место в этих очерках отводилось изобразительному искусству и в особенности характеристике все тех же врубелевских произведений. Не ограничиваясь однажды данной им оценкой, А. М. Горький вновь и вновь возвращался к работам Врубеля, вступал в полемику с теми, кто оспаривал его точку зрения.

Суждения Горького о художнике были предельно ясны и категоричны. Молодой писатель считал, что Врубель испортил «красивый сюжет Ростана, и не менее удачно он испортил былинку о Микуле»⁵. Резко осуждая пластическое решение врубелевских полотен, их колорит, характеристику персонажей, Горький рассматривал эти работы как прямое выражение в искусстве «модной болезни» — декаданса⁶.

При справедливости некоторых критических замечаний по поводу этих действительно не самых лучших врубелевских созданий Горький сильно преувеличивал их недостатки. Тем более он был совершенно не прав, распространяя свои суждения на характеристику художника в целом. Впоследствии Горький изменил свое отношение к творчеству Врубеля, и потому главный интерес для нас сейчас представляют не те конкретные художественные оценки молодого писателя, о которых только что шла речь, а некоторые его принципиальные положения, касающиеся реального места искусства в общественной жизни тех лет.

Объясняя причины своего отрицательного отношения к представленным на выставке врубелевским панно, Горький констатировал один весьма существенный факт: работы Врубеля могли быть понятны лишь очень узкому кругу людей. Между тем, подчеркивал писатель, «искусство нужно публике, а не художникам, и нужно давать публике такие картины, которые она понимала бы»⁷. Эта последняя мысль проходила через все горьковские «выставочные» очерки и определяла исходную критическую позицию их автора. В своем социологическом смысле проблема эта была вовсе не нова; новое заключалось в том, что она становилась одним из главных критериев качественной оценки искусства.

Необходимость создания произведений, понятных и доступных широкому зрителю, представлялась Горькому тем более насущной, что в искусстве он видел в первую очередь одно из важных средств общения между людьми. «Роль искусства, — писал он, — педагогическая, цель его — установить возможно более полную общность ощущений и чувств»⁸. Небезынтересно отметить в связи с этим, что в вышедшем через полтора года, а начатом значительно раньше своем трактате Лев Толстой, исходя из своего собственного понимания сущности и значения художественного творчества, будет усиленно настаивать на той же стороне дела и будет всячески подчеркивать подобную же роль искусства⁹.

Наблюдая за тем, как в длительной истории развития общества все более углублялась пропасть между искусством и демократическим зрителем, как творчество даже крупнейших мастеров оказывалось недоступным народу, Лев Толстой приходил к выводу о ненужности всего профессионального искусства, или, как он его называл, «искусства высших классов». Горький в своих очерках о Нижегородской выставке так далеко не шел. Он с гораздо большей определенностью отмечал ту двухстороннюю зависимость, которая существовала во взаимоотношениях между искусством и зрителем. Правда, в недоступности, непонятности врубелевских панно он винил лишь самого художника. Но одновременно писатель неоднократно указывал на отсталость вкуса множества посетителей выставки. Так, в одном из очерков он прямо писал о «консерватизме эстетического вкуса массы»¹⁰. Говоря в другом месте о стремлении народа «украсить как-нибудь и чем-нибудь свою скучную, серую, трудную жизнь», Горький отмечал с сожалением, что эта потребность в красоте по необходимости часто удовлетворялась обертками мыла Брокер, бойко продававшимися в деревне сельскими перекупщиками, и что поэтому средствами эстетического воспитания народа оказывались модные рекламы парфюмерных магазинов¹¹.

Интересное свидетельство очевидца позволяет нам, не покидая Нижегородской выставки, получить более конкретное представление о восприятии изобразительного искусства одним из тех «массовых» ее посетителей, эстетический вкус которых оказался мало подготовленным для восприятия подлинных произведений живописи. Речь идет о воспоминаниях Ф. И. Шаляпина, в которых он

рассказывает о том, как, будучи еще совсем молодым, впервые столкнулся на этой выставке с произведениями профессионального изобразительного творчества. Осматривая картины, Шаляпин никак не мог согласиться с мнением сопровождавшего его по выставке С. И. Мамонтова, считавшего, что врубелевская «Принцесса Греза» представляет большой художественный интерес. «Чего тут хорошего? — размышлял начинающий артист. — Наляпано, намазано, неприятно смотреть. То ли дело пейзажик, который мне утром понравился в главном зале выставки. Яблоки, как живые, — укусить хочется; яблоня такая красивая — вся в цвету. На скамейке барышня сидит с кавалером, и кавалер так чудесно одет (какие брюки, непременно куплю себе такие)»¹².

Говоря несколько ниже о том огромном влиянии, которое впоследствии оказала на развитие его таланта русская живопись, великий русский артист свидетельствовал: «В Москве мне предстояло... решить спор между аппетитной яблоней в цвету, нравившейся мне, и неудобоваримой «Принцессой Грезой», нравившейся С. И. Мамонтову. ...Я думаю, что с моим наивным и примитивным вкусом в живописи, который в Нижнем Новгороде так забавлял во мне Мамонтова, я не сумел бы создать те сценические образы, которые дали мне славу. Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть правду и поэзию подлинной живописи»¹³. Далее Ф. И. Шаляпин называл художников, чьи произведения научили его понимать настоящую красоту и поэзию. Это были Серов, Левитан, братья Васнецовы, К. Коровин, Поленов, Остроухов, Нестеров, Врубель...

*

«История литературы, — писал в 1895 году известный русский деятель книги Н. А. Рубакин, — не есть только история писателей и их произведений, несущих в общество те или иные идеи, но и история читателей этих произведений»¹⁴. Подобная мысль, а ее, конечно, есть все основания отнести и к истории искусства, могла появиться именно в то время, когда сам ход исторического развития общества резко менял не только содержание, но и формы художественно-культурного процесса¹⁵. Таким временем для России и был рубеж XIX и XX веков.

Быстрое приобщение к сознательной социальной жизни широких народных масс являлось, как на это указывал В. И. Ленин, важнейшей стороной исторического развития России в канун первой русской революции. Форсированный рост капитализма в стране безжалостно разрушал последние остатки патриархальной замкнутости крестьянства и вместе с нею народнические иллюзии об особых исторических судьбах русской деревни, о неизбежности ее экономических, социальных и духовных устоев. Относящееся как раз к этому времени быстрое распространение марксистских идей в России потрясло до основания всю систему народнической идеологии. В самых различных сферах духовной жизни все явственнее вырисовывались те действительные задачи, которые определялись не идеалистическими теориями, а реальными потребностями социального развития страны.

Хотели того или нет художественные деятели, а это зависело от их идейной и социальной позиции, они должны были считаться прежде всего с расширением общественной сферы искусства и литературы. «Купцы бросали торговать овсом и начинали более выгодную торговлю — демократической дешевой брошюрой, — писал про революционные годы В. И. Ленин. — Демократическая книжка стала базарным продуктом»¹⁶.

В эти годы ведется большая работа по учету интересов и потребностей быстро растущих читательских масс. Развивается издательская деятельность, призванная удовлетворить значительно увеличившийся спрос на литературу самого различного характера. Возникают «народные театры» со своим репертуаром, своими методами обслуживания зрителей.

Сама постановка вопроса об искусстве и зрителе, подобная той, какую мы видели у Горького и Толстого, в очень большой мере также определялась быстрым ростом социальной активности народа. Недаром Толстой подчеркивал, что необходимость в новом подходе к пониманию смысла и значения искусства появилась именно в это время, когда в противоположность всем предшествующим эпохам «во всех людях есть хотя бы смутное сознание о равноправности всех людей»¹⁷.

Не меняя коренным образом сложившихся форм художественной жизни, русская действительность вместе с тем выявляла в ней весьма существенные новые тенденции.

Как известно, одна из самых характерных особенностей борьбы за идейное демократическое искусство, ведшейся русскими художниками во второй половине XIX века, заключалась в том, что борьба эта неизменно сопровождалась требованиями широкой публичности изобразительного творчества. Именно эти цели преследовали передвижники, которые и своим творчеством и организационно-практическими делами не только вели непримиримую войну с косностью и анахронизмом идейно-эстетических принципов академизма, но и всячески стремились преодолеть кастовую замкнутость, чрезвычайную узость той общественной среды, в которой существовало и к которой апеллировало искусство правоверных академиков. Вплоть до середины 90-х годов передвижники были, по существу говоря, единственным художественным коллективом, которому на деле удавалось значительно расширить круг выставочной публики. Если по количеству представленных на выставках произведений в предшествующий период начинало преобладать, как мы видели, искусство академического толка, то по числу посетителей беспорное первенство было за выставками передвижников.

В рассматриваемое время прежде всего резко возрастает общее число выставочной публики. Так, Н. К. Рерих писал по этому поводу в конце 90-х годов: «Давно ли было время, когда две-три картинных выставки были не только обыденны, достаточны, чего доброго, пожалуй, обременительны, а теперь, не угодно ли, за прошедший сезон 1897/98 г. выставок было 16, да плюс открытие нового художественного музея, и везде есть публика и в достаточном количестве; цифры платных посетителей вместо бывших 6—10 тысяч достигают до 30 тысяч, не считая бесплатных и учащихся; никто не скушает, читая обширные газетные фельетоны о выставках. Это заметный шаг вперед! Приятный сюрприз и художникам и всей интеллигенции»¹⁸.

Цифры, сообщаемые Рерихом, нуждаются в серьезных коррективах, ибо они совершенно не учитывают зрителей, посещавших передвижные выставки в провинциальных городах¹⁹. Однако общая закономерность уловлена верно.

Растущее значение изобразительного искусства в повседневном культурном обиходе²⁰ быстро отразилось на русской прессе рубежа двух веков, оказало большое влияние на журнальное дело и издательскую политику. Проблемы развития живописи, скульптуры, декоративно-при-

кладного творчества трактуются в это время и столичными и провинциальными газетами. Ни одна сколько-нибудь приметная художественная выставка не проходит без того, чтобы стать достоянием всякого рода толков и суждений газетных репортеров и записных критиков. Порою очередной вернисаж становится настоящей злобой дня, отодвигая на второй план другие события общественной жизни. В этой газетной «летописи» художественного быта России тех лет было, разумеется, много безграмотного, пошлого и вообще такого, что не имело никакого отношения к серьезной художественной критике. Более того, при заметной общей профессионализации критической деятельности можно без труда обнаружить снижение ее среднего уровня по сравнению с предшествующими десятилетиями.

О тех же процессах свидетельствуют и русские журналы конца XIX — начала XX века. На смену «Вестнику изящных искусств» с его ученой солидностью, с его ярко выраженной исследовательской и научно-публикационной направленностью приходят два новых специальных периодических издания — «Искусство и художественная промышленность» и «Мир искусства». Оба журнала эти, о них нам придется в дальнейшем неоднократно говорить, при всем весьма существенном различии их идейных позиций были очень схожи друг с другом в том, что ориентировались прежде всего на современную художественную жизнь, оказывались неотъемлемой ее частью, жили борьбой и спорами, которые велись в русском искусстве тех лет.

Изменения, происходившие в художественном быте России, быть может, еще выразительнее характеризуют поведение такого самого распространенного и широко читаемого массового русского журнала тех лет, как «Нива». Нужно помнить, что многие работы русских, да и не только русских, художников были обязаны своей хрестоматийной популярностью именно этому журналу, обильно сопровождавшему репродукциями литературный материал. Вот почему «Нива» не только умело учитывала художественные вкусы той среды, в которой она оказывалась главным домашним чтением, но и в значительной мере формировала их. Чтобы представить себе размер этого влияния, достаточно учесть, что в 1891 году тираж «Нивы» достигал 115 тысяч, а к 1900-му — он равнялся уже 235 тысячам экземпляров.

Круг художественных явлений, особенно настойчиво популяризовавшихся «Нивой» в изучаемую эпоху, определяется без особого труда. Русский и западноевропейский академизм, поздний сентиментально-идиллический бытовой жанр русских и зарубежных художников — вот что чаще всего публикуется в это время на страницах журнала. Подобный же характер носили и рисунки, специально создававшиеся для воспроизведения в «Ниве». При журнале продолжали печататься в качестве премии подписчикам олеографии, затем окантовывавшиеся в золоченые рамки и попадавшие на стены комнат городского и сельского мещанства. Все это, конечно, теперешним историком искусства никак не может быть сочтено заслугой издания.

С другой стороны, очень показательны, что издатель «Нивы», расчетливый и хорошо чувствующавший читательские потребности А. Ф. Маркс, приблизительно в середине 90-х годов, стремясь улучшить и усилить художественный отдел журнала, впервые приглашает туда на постоянную работу человека, профессионально владеющего художественными знаниями, — тогда еще совсем молодого художника и критика И. Э. Грабаря (в его обязанности входило сочинение статей о картинах, юбилейных очерков о художниках, выставочных обзоров, а также участие в подборе репродуцировавшихся произведений). Разумеется, критик вынужден был считаться с общей ориентацией журнала на обывательский вкус, и в этом смысле не мог заметно влиять на художественную политику издания²¹. Несомненно, однако, что именно с этого времени художественный отдел в «Ниве» начинает играть более важную роль.

Значительное увеличение числа посетителей выставок и музеев, количественно быстро растущий спрос на «потребление» произведений изобразительного искусства — эти факты уже сами по себе имели глубокий смысл, отчетливо обозначая одну из важных граней исторического развития русского общества в изучаемое время. Но значение этих фактов в художественной жизни России многократно усиливалось тем обстоятельством, что они вызывали быструю реакцию со стороны деятелей искусства и тем самым оказывали серьезное влияние на содержание изобразительного творчества. Более того, одна из главных отличительных особенностей художественной жизни России рубежа двух веков в том и состоит, что искусство

этой поры, как никогда раньше, испытывало сильнейшее воздействие зрительских вкусов и наклонностей, что формирование новых эстетических принципов отражало в это время не только общую идейную борьбу эпохи, но и столкновение очень конкретных художественных потребностей широкой и весьма неоднородной зрительской массы. Все это, разумеется, происходило в условиях, когда взаимоотношение искусства с потребителем складывалось стихийно и в него нередко вмешивались различные посторонние факторы.

Какова же была реакция искусства на растущую демократизацию зрительской аудитории и какое влияние имел этот общественный процесс на русскую художественную жизнь?

Начнем с фактов, не имевших прямого касательства к современной творческой практике, по по-своему весьма симптоматичных.

В 1899 году отмечалось столетие со дня рождения К. П. Брюллова. Можно было думать, что дело ограничится несколькими обычными юбилейными статьями — ведавшиеся когда-то споры о брюлловском творчестве уже теряли свою актуальность и, казалось, отошли в прошлое. Но в действительности все пошло по-иному.

Юбилей художника отмечался в нескольких городах России, но особенно торжественно — в Петербурге, где 12 декабря 1899 года состоялось организованное Академией художеств и Обществом поощрения художеств пышно обставленное юбилейное заседание. К нему была приурочена выставка брюлловских картин.

В том факте, что Академия чествовала память одного из своих крупнейших представителей, не было еще ничего особенно примечательного — имя Брюллова всегда было окружено в академической среде ореолом величия. Гораздо любопытнее другое. Вслед за докладом П. В. Деларова (в дополненном виде впоследствии опубликованным в журнале «Искусство и художественная промышленность») — с горячими похвалами по адресу творца «Последнего дня Помпей» на торжественном заседании выступили И. Е. Репин и В. Е. Маковский, причем, что самое интересное, последний говорил не только от своего лица (В. Е. Маковский был в те годы профессором Академии художеств), но и от имени всего Товарищества передвижных художественных выставок. Точнее говоря, как значилось в официальном регламенте заседания, выступи-

ление Маковского было не чем иным, как приветственным «адресом» Товарищества. Передвижники тем самым оказались третьей, наряду с Академией художеств и Обществом поощрения художеств, творческой организацией, столь демонстративно чествовавшей память Брюллова.

Московское товарищество художников, Московское общество любителей художеств, Третьяковская галерея и другие художественные общества и учреждения под разными предлогами от участия в празднованиях уклонились и ограничились присылкой кратких приветствий.

Стоит вспомнить в связи с этим, что именно Брюллов был одним из тех старых кумиров русского искусства, свержением которых придавал такое большое значение Стасов, утверждая и пропагандируя принципы русского демократического искусства второй половины XIX века. Отрицание художественного наследия Брюллова, порою огульное и несправедливое, стало общим местом в статьях критика, и ранее никому из передвижников не приходило в голову взять «великого Карла» под свою защиту.

Что же ценного в брюлловском наследии увидели Репин и Маковский теперь, на самом рубеже двух веков? ²² И тот и другой подчеркивали прежде всего выдающийся рисовальный дар художника, позволявший ему успешно справляться со сложнейшими техническими задачами. Вместе с тем Маковский специально отметил, что это был мастер, «в высшей степени чуткий к красоте». Главная же заслуга Брюллова в глазах Товарищества передвижных выставок заключалась, по словам Маковского, в том, что его «Помпея» оказалась «первой картиной, которая взволновала русское общество, заставила его ожидать дня открытия выставки, дала ему счастье испытать возвышающий душу восторг от наслаждения художественными произведениями... С появлением Брюллова русское искусство стало делом общественным, необходимым для культурного развития как русского общества, так и каждого русского человека в отдельности» ²³.

«Брюлловское» собрание, а точнее говоря, участие в этом торжестве И. Е. Репина, вызвало почти мгновенную реакцию «Мира искусства», выступившего в своем журнале с резкой критикой репинской речи ²⁴. Репин не остался в долгу и весьма запальчиво ответил «мирискусникам» на страницах газеты ²⁵, что, в свою очередь, послужило при-

чиной появления новой редакционной заметки в том же журнале ²⁶.

К эстетической сущности этой полемики, как и вообще к весьма своеобразным взглядам Репина на искусство в те годы, мы еще вернемся в последующих главах. Здесь же нас интересует социологический аспект ожесточенных словесных схваток. Речь идет о поднятом на брюлловском торжестве вопросе, касающемся места художника в общественной жизни. Выше мы уже приводили суждения Маковского на этот счет, всячески подчеркивавшего заслугу Брюллова в пробуждении к искусству широкого общественного интереса. По-видимому, схожие мысли высказывал в своем выступлении и Репин. Правда, в газетных изложениях речи мы не встречаем подобного рода высказываний. Однако известно, что, готовясь к торжеству, Репин записывал в черновике своего выступления: «Помпея» Брюллова восхищала громадное большинство». «Брюллов, — заключал Репин, — художник социальный. Чтобы быть понятным большинству, нужна совершенная форма и живое чувство (искренность)» ²⁷.

Это был довольно решительный пересмотр исторической оценки брюлловского творчества. Правда, положительный смысл такой постановки вопроса ограничивался главным образом декларативной стороной дела, то есть самим утверждением важности общепонятного искусства. В существе же мотивов такой переоценки заключалось, как мы увидим ниже, много противоречивого и даже консервативного, на что и было сразу точно указано репинскими оппонентами. Но в острых социологических спорах тех лет эта декларативная сторона имела большое самостоятельное значение, особенно потому, что речь шла о художественной культуре первой половины XIX века, различное истолкование которой играло тогда роль важного аргумента в защиту тех или иных современных общественно-эстетических позиций.

Последнее обнаружилось весьма отчетливо, когда, почти одновременно с юбилеем Брюллова, в том же году отмечалось столетие со дня рождения А. С. Пушкина. И творчество великого поэта и все «пушкинское время» стали предметом особых чувств русской общественности. Многие современники еще помнили пушкинские торжества в Москве в 1880 году, вошедшие в историю прежде всего благодаря знаменитой речи Ф. М. Достоевского, произнесенной им на открытии опекушкинского памятника

поэту. Тогда много внимания было сосредоточено вокруг выдвинутой Достоевским новой, философско-нравственной интерпретации проблем и пушкинского творчества и русской литературы в целом. Интерес такого рода к Пушкину и его традиции продолжал существовать и теперь. Но рядом с ним отчетливо выявился и новый угол зрения на поэта.

Среди начинаний, предпринятых художественными кругами в дни пушкинского юбилея 1899 года, было наряду с огромной работой над иллюстрированием сочинений поэта издание специального номера журнала «Мир искусства» (1899, № 13—14). Иллюстрационная часть номера целиком состояла из произведений русской живописи и графики первой трети XIX века — работ О. А. Кипренского, А. О. Орловского, А. Г. Венецианова, Ф. П. Толстого и других. Подбор репродукций выявлял стилевую завершенность и поэтическую ясность представленных рисунков и картин.

В роли истолкователей Пушкина в журнале выступили едва ли не все крупнейшие представители «правого» крыла русского символизма тех лет — В. В. Розанов, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, Ф. К. Сологуб. Каждый из них по-своему пытался сделать Пушкина предтечей современного декаданса и, главное, увидеть в нем поэта, совершенно чуждого и недоступного «массе». Особенно показательна в этом смысле была статья Ф. Сологуба, у которого сам факт готовящихся пушкинских «всероссийских» торжеств вызывал крайнее недоумение. «Неужели есть у Пушкина что-нибудь для сегодняшней толпы? Или и в самом деле есть в нем нечто банальное, общедоступное»²⁸, — вопрошал автор и сам же отвечал на это самым категорическим отрицанием.

Так и в социологической интерпретации художественного наследия выявлялась другая точка зрения, прямо противоположная той, которую высказывали Репин и Маковский в оценке Брюллова. Эта проповедь крайнего индивидуализма и как высшей творческой добродетели и как формы общественного бытия художника объективно носила совершенно определенный антидемократический характер. Но видеть в ней лишь выражение своекорыстных социальных интересов буржуазно-декадентской критики — значит существенно упрощать суть вопроса. Важно иметь в виду, что дело касалось больных, уязвимых мест русской художественной жизни той поры. Всячески

ратуя за полную автономию художника от широкой читательской и зрительской массы, предрекая гибель искусству в том случае, если оно свяжет себя со вкусами быстро увеличивавшейся выставочной публики, подобного рода критика отражала и тот сложный противоречивый характер, который имели взаимоотношения искусства со зрителем. «Поэт и чернь» — это был едва ли не самый многоликий вопрос из всех тех, которые тогда стояли перед деятелями русской художественной культуры. Над ним мучительно ломали голову некоторые выдающиеся мастера искусства, стремившиеся найти новые пути художественного постижения глубочайших конфликтов эпохи. Разочарования и надежды Врубеля и Александра Блока в их непрерывных поисках непосредственной связи со зрителем и читателем могут служить примерным тому доказательством.

Приглядимся внимательнее к конкретным обстоятельствам.

Что касается передвижников, то они входили в культурный быт новой эпохи с уже хорошо проверенными жизнью формами связи искусства с демократическим зрителем. Главное, пожалуй, заключалось здесь в том, что разночинная интеллигенция — основной потребитель передвижнического искусства 70—80-х годов — в рассматриваемый период сохраняла большое общественное значение, и она-то вместе с некоторыми другими социальными слоями, испытывавшими ее идейное влияние, по-прежнему обеспечивала прочное и надежное положение передвижников в художественной жизни. Вот что, например, свидетельствует по этому поводу Я. Д. Минченков, тесно связанный со всеми организационными и творческими делами Товарищества именно в этот, поздний период его существования и сопровождавший передвижнические выставки во время их демонстрации в провинциальных городах: «К искусству тянулись главным образом интеллигенты, разночинцы, педагоги, учащиеся и в последнее время — организованная рабочая масса, для которой, как и для учащихся, двери выставки были широко открыты»²⁹.

Однако сложность новых возникавших социологических проблем ощущали и передвижники. Причины этих затруднений хорошо выявляет один из фактов культурной хроники тех лет. Весной 1904 года Товарищество передвижных художественных выставок организует «1-ю на-

родную выставку картин». Крайне характерно для эпохи, что одним из мест, где экспонировалась эта выставка, был завод Нобеля. Газета писала по этому поводу: «На Шлиссельбургском шоссе, в здании Смоленской земской школы 29 марта открылась 1-я народная выставка картин Товарищества передвижных выставок. Для этой цели художниками написано до тридцати новых картин и переработаны старые. Все они приурочены к понятиям рабочего класса... Что подобные выставки желательны, показал наплыв посетителей... В первый же день народа перебивало там более трехсот человек... Картины писаны В. Маковским, Мясоедовым, Волковым, Киселевым, Лемохом, Бегровым, Богдановым-Бельским, А. Маковским, Поповым, Савицким, Касаткиным, Богдановым и др.»³⁰.

В этой краткой газетной хронике очень любопытно указание на то, что, готовясь к «народной выставке», члены Товарищества пытались как-то приспособить свои полотна к свойственному им самим пониманию новых просветительных задач. Но еще более интересно свидетельство очевидца о результатах всех этих замыслов. «Одно время,— вспоминает Минченков,— среди старых передвижников явилась мысль более приблизить искусство к среде рабочего класса и крестьянства, направить выставку картин в фабрично-заводские районы и в деревни, на базары и ярмарки, где скопляется крестьянская масса. Главным инициатором этого дела, вполне отвечающего задачам передвижничества, был Мясоедов. Только осуществить его идею и довести ее до конца Товариществу не удалось.

По указаниям Мясоедова для народной выставки были написаны повторения прежних картин передвижников, все одинакового размера и в несколько украшенном виде, более доступном, как полагали художники, для народа. Главное внимание уделено было содержанию картины; мастерство, техника, чисто живописные задачи считались здесь излишними. Рабочему классу и крестьянству преподносилось как бы второсортное искусство с устаревшими уже тенденциями.

В этом, как показал опыт, и заключалась ошибка «стариков», утративших былую связь с широкими народными массами и не чующих духовных запросов этих масс.

Выставку сперва направили в рабочие районы Петербурга, и здесь она потерпела полное фиаско. Рабочие со школьной скамьи, когда их водили на передвижные вы-

ставки и в музей, уже в достаточной степени воспитали свое художественное чувство; и у них появились бóльшие требования к искусству; то, что предложили им передвижники на своей «народной» выставке, их не удовлетворило»³¹.

Таким образом, если верить памяти очевидца, даже передвижники, много сделавшие для пропаганды реалистического искусства, в своем искреннем желании пойти навстречу новому зрителю, порой допускали серьезные просчеты, обнаруживали недостаточное понимание его эстетических интересов.

Но в художественной жизни России рубежа XIX—XX веков мы встречаемся с еще более серьезными сложностями и противоречиями, стоявшими на пути поисков контакта с массовым зрителем. Эти сложности были в первую очередь связаны с большой социальной разнородностью той среды, которая все настойчивее заявляла о своих правах на участие в художественной жизни. Все чаще среди зрителей можно было встретить рабочих, которые, по только что приведенному свидетельству Минченкова, обладали достаточно развитым художественным вкусом³². Но одновременно усиливало свои притязания на роль судьи в вопросах искусства буржуазное мещанство. Воздействие мещанского вкуса оказывалось весьма значительным не только потому, что его носители быстро пополняли собой ряды выставочной публики. Главное заключалось в том, что взгляды этой общественной среды, возникавшей главным образом в результате социального расслоения русской деревни, выдавались, будучи порою поддержанными и оформленными поздненароднической идеологией, за эстетические потребности народа, за его действительные идеалы и пристрастия. Ограничимся здесь одним из наиболее красноречивых в этом смысле примеров.

Если историк искусства захотел бы, изучая прессу того времени и отзывы свидетелей, определить «гвоздь» выставочного сезона 1897/98 года, он мог сделать это безо всякого труда. На этот счет у современников не было двух мнений — из всего того, что экспонировалось в ту пору, наибольшее внимание привлекло огромное полотно Г. И. Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона», представленное на VI выставке Петербургского общества художников. Даже встреченная с оттенком скандальной сенсационности выставка русских и финляндских художников отошла на второй план перед возбуждавшей

множество толков картиной этого популярного живописца.

Полотно Семирадского, вызвавшее, по словам современника, «столько печатных и устных разговоров, что к нему страшно приступить»³³, а сейчас справедливо забытое, изображало сцену из жизни римлян: скучающий император развлекается, глядя на умирающую на арене цирка молодую христианку. Как это было и в более ранних работах Семирадского (например, «Светочи христианства»), фабула картины претендовала на постановку нравственных проблем, живописный рассказ о зверствах Нерона как будто должен был содержать в себе обличение деспотизма. Однако на деле сюжет произведения был использован художником для того, чтобы еще раз продемонстрировать перед зрителем свое большое, но совершенно холодное ремесло в изображении нагих тел, мрамора, перламутра, античных костюмов. Это был, одним словом, типичный образец одного из многочисленных вариантов общеевропейского позднего академизма, самым откровенным образом апеллирующего к певзыскательным вкусам буржуазной публики. (Кстати сказать, с этим же было связано и достаточно характерное для всего академизма обращение к эпохе императорского Рима, стремящееся установить некую историческую параллель модным в буржуазных кругах настроениям *fin de siècle*.)

О картине Семирадского можно было не вспоминать, если бы в связи с нею в печати того времени не был поставлен чрезвычайно острый для 90-х годов вопрос: о возможном противоречии между действительным качеством произведения искусства и его публичной оценкой со стороны многочисленных посетителей выставок. По поводу картины появляются статьи, широта искусствоведческих обобщений которых, казалось, очень мало соответствовала историко-художественной значимости этого полотна. Таково, например, было развернутое выступление П. П. Гнедича под любопытным названием: «Г. И. Семирадский и современное искусство»³⁴. Имея в виду автора «Дирпей», Гнедич писал: «Это — Марлинский семидесятых и восьмидесятых годов; это — художник, не желающий уловлять внутреннего характера своего героя, а утрирующий его наружные качества с условной, если хотите, чисто декадентской фальшью. Как может ни странным показаться, что я решаюсь назвать г. Семирадского декадентом, но я в этом искренне убежден... В его людях нет плоти, нет крови, нет мускулов, нет жизни. — это мане-

кены для выставки образцово написанного тряпья». Затем Гнедич переходит к главному: «Пусть он нравится многим. И Кукольник, и Марлинский нравились,— и тогда находились защитники, которые с презрением отвергались от «Повестей Белкина» и от «Тамани», предпочитая своих кумиров. Но ударил час, рухнул размалеванный хлам из ложных божниц,— и на смену им пришли Тургенев и Толстой».

С решительными возражениями Гнедичу и защитой Семирадского выступил в той же газете А. В. Амфитеатов³⁵. Пытался он опровергнуть и мысль Гнедича о возможном временном успехе малозначительных художественных произведений. «Мне думается,— писал он,— что отрицать вкус, который толпа обнаруживает сама по себе, по собственному инстинкту, и навязывать ей вкусы, диктуемые теоретическим ценительством,— историческая несправедливость. Если заглянуть в глубь истории искусства, мы непременно видим: все долговечные их шедевры были оценены толпою по достоинству — хотя не тонко, да зато прочно, хоть не по критическому сознанию, зато по вечному инстинкту правды и красоты, смутно живущему в массах».

Сейчас, разумеется, нет никакой необходимости рассматривать этот спор с точки зрения оценки самой картины — время с достаточной наглядностью показало правоту ее критиков. Гораздо существеннее отметить другое: откровенную попытку Амфитеатрова ссылкой на «толпу» и на «вечный инстинкт правды и красоты, смутно живущий в массах», абсолютизировать эстетические принципы буржуазного искусства.

Конечно, было бы проще всего уличить Амфитеатрова в социальной демагогии — его аргументы, действительно, в полной мере обладали этим свойством. Но вся сложность проблемы заключалась в том, что эта апелляция критика к «массам» довольно точно учитывала широко распространенные в то время художественные вкусы. Достаточно сказать, что, по данным прессы, выставку Петербургского общества художников, на которой демонстрировалась «Дирцея» Семирадского, посетило за месяц двадцать тысяч человек — количество, с которым могло сравниться лишь число зрителей отдельных наиболее популярных передвижников.

Это обстоятельство хорошо осознавалось наиболее вдумчивыми художественными критиками, и они ясно от-

давали себе отчет в том, что отсталые, консервативные зрительские вкусы, формировавшиеся под сильным воздействием буржуазно-мещанской идеологии (и, разумеется, не имевшие ничего общего с действительно народными эстетическими потребностями), играли не последнюю роль в пышном цветении эклектического салонного академизма. Более того, было очевидно, что в значительной популярности академического искусства заключалась его внушительная объективная сила. Так, один из серьезных писателей тех лет по вопросам искусства, Сергей Глаголь, в своей развернутой рецензии на VIII выставку Петербургского общества художников именно с этих позиций старался подойти к оценке экспонатов³⁶. Подчеркивая абсолютную неприемлемость для него подобных работ, автор вместе с тем признавал, что творчество членов этого общества «составляет жизнь десятков людей, и тысяча других людей любит искренне всем этим и твердо уверена в том, что это-то и есть настоящее искусство, достойное всякого поощрения и всякой похвалы» и что поэтому «нельзя относиться к нему без внимания, нельзя обходить его молчанием или ограничиваться несколькими сказанными о нем словами». Далее Сергей Глаголь ставил перед собой и читателем вопрос: «Но в чем же здесь дело? В чем разница между этими двумя искусствами: искусством гг. петербургских художников (то есть членов Петербургского общества художников.— Г. С.) и искусством Репиных, Серовых, Васнецовых и т. п., и почему первые гораздо ближе большинству, нежели вторые?»

Мы помним, как в эти же годы был озабочен подобной задачей Ф. И. Шаляпин, безоговорочно решив ее для себя в конце концов в пользу творчества выдающихся русских живописцев. Быстро усиливавшаяся общественная активность академического салонного искусства все более превращала этот вопрос в серьезную социально-художественную проблему.

Не довольствуясь своей популярностью на обычных ежегодных выставках, а, точнее говоря, всячески эксплуатируя ее, буржуазное искусство академического салона в борьбе за зрителя упорно искало новые пути. В этом смысле весьма показательны были организованные тем же Петербургским обществом художников «народные выставки картин», первая из которых состоялась в 1898 году, а вторая — в 1901-м. Выставки эти были устроены в петербургском Конногвардейском манеже, чем demonstra-

тивно подчеркивался их общедоступный, «народный» характер. «Оно (то есть Петербургское общество художников.— Г. С.) взяло манеж, куда простолюдин, не стесняясь этикетками и паркетами, может входить в калошах и шапке,— писал по этому поводу один из рецензентов,— назначило за вход пятак, за каталог — столько же,— чего дешевле?! и собрало более пятисот прекрасных картин... Вышло, что для народа только дешевая входная плата и земляной пол манежа, а вечное, прекрасное искусство — для всех»³⁷.

Действительно, устроители не задавались целью собрать на выставке какие-то специально исполненные «для народа» картины, а представили там обычную продукцию членов общества. Однако, как свидетельствует каталог, под видом «подлинного», «истинного» художественного творчества зрителю преподносились чаще всего образцы пошлого салонного академизма, то есть те же суррогаты искусства. Недаром «гвоздем» первой из этих выставок должна была стать уже знакомая нам картина Семирадского.

При всем том, что побуждения, которыми руководствовались организаторы выставки, были весьма далеки от подлинного демократизма, количество посетителей этих экспозиций было достаточно велико. По сведениям печати, выставку посетили свыше шестидесяти тысяч человек — число едва ли не рекордное для выставочной жизни той поры. Журнал «Нива» (1898, № 42), рекламируя первую выставку (факт сам по себе очень характерный, учитывая основную ориентацию этого издания в вопросах изобразительного искусства), поместил гравюру, изображавшую внутренний вид Конногвардейского манежа с развешанными по стенам картинами и с группами зрителей, осматривающих экспозицию. С особым старанием художник пытался передать «простонародный» облик посетителей выставки. Газетные репортеры также всячески подчеркивали, что на выставку эту главным образом «шел простолюдин».

Разумеется, было бы очень важно точно определить конкретный социальный состав посетителей Конногвардейского манежа и на этом основании попытаться сделать обобщающие выводы о связи академического искусства с теми или иными общественными вкусами. К сожалению, подобная статистика в то время не велась. Но приблизительный состав публики мы можем себе представить, ис-

пользуя для этой цели усиленно тогда проводившееся социологическое изучение читательских интересов.

Н. А. Рубакин выделял в специальную группу особый вид чрезвычайно распространенной в то время литературы, которую он называл «переводной дребеденью» и которая по своим свойствам имела много общего с поздним салонным академизмом в изобразительном искусстве. Отличительные качества этой литературы заключались в поверхностной занимательности сюжета, в пристрастии авторов к изображению «красивой жизни» и мелодраматических эффектов. Рубакин писал по этому поводу: «К главным потребителям переводной беллетристики принадлежат, во-первых, те, кто только что шривыкает к «толстой» книге — торговцы, лавочники, конторщики, купцы, вообще те... кто не требует от книги ничего, кроме развлечения. Эти люди ищут в книге «шприключений с героями», именно с героями, не с кем другим. Они... долго роются в каталогах, ищут заглавий пострашнее и позамысловатее («Полны руки роз, золота и крови», «С мрачной постели на эшафот», «Три рода любви» и т. п.)»³⁸. Другая категория людей, интересующихся «переводной дребеденью», — это, по словам Рубакина, читатели, которые «хотя и знают, какая ей цена», но усиленно пользуются ею, ибо произведения лучших авторов называют «утомительными», а произведения идейные «беспокойными».

Сравнение подобного рода литературы с живописью позднеакадемического толка, как всякая аналогия, может быть проведено лишь в известных пределах, но даже и ограниченное сходство между ними позволяет понять, учитывая сведения, сообщаемые Рубакиным, причины многолюдности выставок Петербургского общества художников, а также отдать себе отчет в том, кого именно в данном случае авторы газетных хроник именовали «простолюдными».

Отмеченные факты характеризуют одну, хотя и весьма существенную, особенность художественной жизни России в изучаемую эпоху. Поиски дешевой популярности, сознательное обращение к невзыскательным художественным вкусам — вот та основа, на которой покоились в описанных нами случаях взаимоотношения художника со зрителем³⁹. Точнее говоря, здесь даже не было каких-либо поисков, а было умелое использование испытанных «на публике» эффектных ремесленных приемов. Выше

нам уже приходилось говорить о тех сложных социальных причинах, которые определяли значительную популярность искусства подобного рода. Салонный эпигонский академизм приносил очень много вреда, распространяя мещанскую пошлость и способствуя усилению обывательского вкуса и буржуазной психологии. Что же касается самих художников этого направления, то они вряд ли руководствовались какими-то глубокими идейными соображениями; чаще всего они были озабочены гораздо более конкретными и практическими вопросами: как лучше использовать свою популярность, чтобы в условиях растущей выставочной конкуренции сохранить в художественной жизни надежные (в коммерческом отношении) позиции.

В самом конце 90-х — начале 900-х годов в русской художественной жизни обозначается новая тенденция, не менее красноречиво свидетельствующая о серьезных внутренних противоречиях социально-культурного развития страны. Вместе с первыми публичными выступлениями Врубеля в Петербурге, с первыми дягилевскими выставочными предприятиями и возникновением «Мира искусства», с выявлением своего облика Московским товариществом художников и некоторыми другими событиями художественной жизни в прессе и журнальных обзорах, в письмах и высказываниях самих деятелей искусства все явственнее начинают звучать слова о разладе искусства со зрителем. При этом массовые издания, отражавшие вкусы «широкой публики» или, во всяком случае, претендовавшие на это, винили во всем художников. Наоборот, специальные журналы, и прежде всего «Мир искусства», видели корень зла в недостаточной эстетической развитости масс и в их художественном консерватизме. Но возникал и другой, гораздо более существенный рубеж — различные лагеря обозначились в связи с ответом на вопрос о способах преодоления этого конфликта, о путях дальнейшего развития русского искусства, о его месте и значении в социальной жизни. Достаточно беглого знакомства с критической литературой тех лет, чтобы увидеть, как, соглашаясь друг с другом в самой констатации отмеченного факта, разные общественные и художественные круги делали из него порою самые противоположные выводы.

Сетования художников на их непонимание публикой слышатся в это время со всех сторон. Иногда в них ска-

зывалась поза, бравада, но порою — и очень искренние и серьезные размышления над своей творческой судьбой. Приведем одно из таких свидетельств — письмо довольно скромного живописца и более чем умеренного новатора Ф. И. Рерберга, написанное в 1904 году и адресованное В. Г. Короленко: «...в нашем художественном мире за эти 14 лет... все перемешалось, все перевернулось вверх дном. Большинство прежних идеалов рухнуло, много прежних кумиров опрокинуто и заменено новыми...

...мы все были учениками, горячими приверженцами и поклонниками Репина и последователями передвижников. Через 4 года, когда я был у Вас в Нижнем, я уже приезжал тогда хлопотать о выставках по поручению Московского Т-ва художников, кружка, где впервые у нас заговорили об освобождении искусства от узких условных рамок, в которые втиснули его передвижники. Это было счастливое время, время дружной беспорочной, самоотверженной работы, время, когда мы верили в свои силы, когда мы близко видели впереди себя огни.

Но скоро пришлось убедиться, что борьба невыносимо трудна. Среди нашего кружка выдвинулось несколько больших талантов, наши выставки стали свежими, разнообразными, колоритными. Но чем тоньше, чем художественнее встречаешь произведения на выставках, тем все более убеждаешься, что наше общество еще не нуждается в живописи, что ему понятны только анекдоты и фотографии.

Это взаимное непонимание друг друга, установившееся между художниками и публикой, делает иногда нашу деятельность просто невыносимой, я знаю очень талантливых живописцев, которые бросили писать картины, убедившись, что они никому не нужны. Я еще твердо верю в то, что наша работа станет со временем понятной, что она нужна и полезна, но все-таки жить среди людей, упорно не желающих понять нас, годами нигде не слышать ни одного слова одобрения, нигде не встречать никакого интереса к тому, чем мы живем, невероятно тяжело...

Я не знаю Вашего отношения к тем богам, кому мы теперь служим, но так хочется верить, что Вы с нами. Вы являетесь любимым писателем у большей части тех художников-искателей, среди которых мне приходится работать. Вы такой большой живописец, а мы так стремимся стать живописцами, настоящими живописцами, а не рассказывателями анекдотов по рецепту передвижников,

которые до сих пор еще только и популярны и у публики, и у большинства представителей литературы...»⁴⁰.

Чтобы лучше понять смысл письма, нужно иметь в виду, что «несколько больших талантов», выдвинувшихся на рубеже двух веков на выставках Московского товарищества художников,— это в первую очередь Врубель и Борисов-Мусатов. К их творческой судьбе нам придется возвращаться еще не раз. Важно подчеркнуть, что в описанном здесь и крайне типичном для эпохи конфликте, если глядеть на него не с моральной, а с чисто социологической точки зрения, вовсе не обязательно обвинять одну из сторон — художника или зрителя. Очень часто и те и другие были по-своему правы, и, быть может, именно в этом и заключался действительный драматизм сложившейся ситуации.

В известном смысле значительное сужение общественного адреса многих произведений искусства, точнее говоря, вынужденное примирение художника с этим обстоятельством, являлось реакцией на трезво рассчитанную спекулятивную «общедоступность» буржуазно-мещанского творчества. Это был своего рода протест против превращения искусства в ходовой товар, против такого контакта искусства со зрителем, который препятствовал подлинному духовному общению творца с народом. Именно так в творчестве многих крупнейших деятелей русской культуры этих лет возникала трагическая дилемма, способствовавшая возрождению романтических концепций «гения» и «толпы», усиливавшая у художника сознание своего «избранничества». Здесь не место подробно анализировать то сложнейшее взаимодействие социологических факторов и идейно-эстетических исканий, в результате которого формировалось искусство рубежа двух веков,— лишь все дальнейшее изучение художественной жизни эпохи может приблизить нас к решению этой проблемы. Но уже отмеченные факты позволяют, во всяком случае, утверждать, что возникшая коллизия неизбежно приводила к тому, что в творчестве художника усиливались индивидуалистические черты и что полемика между деятелем искусства и зрителем оказывалась спором «глухих», в котором обе стороны говорили на совершенно различных языках.

Печатью подобного трагизма отмечены взаимоотношения Врубеля с современным ему зрителем. Едва ли эти годы можно найти другого художника, чьи произведения

подвергались бы столь решительному и безоговорочному осуждению, как это было почти со всеми без исключения врубелевскими полотнами. Одно перечисление резко критических статей и рецензий о творчестве выдающегося мастера, появившихся в печати, заняло бы несколько страниц.

Именно Врубель воплощал в глазах современников понятие декадента в изобразительном искусстве. Его работы казались совершенно чуждыми не только правверным сторонникам академического салона, что вполне естественно и закономерно, но и демократическому зрителю и критике, отражавшей его мнение. Позиции, занятые по отношению к художнику молодым Горьким и поздним Стасовым, достаточно в этом смысле показательны. Между тем по самому существу своему врубелевское творчество было насквозь проникнуто драматизмом эпохи, ее болями и надеждами и в этом отношении принадлежало к величайшим достижениям передовой русской культуры.

Ни произведения Врубеля, ни его характеристика собственных замыслов (насколько мы можем судить о последних по дошедшим до нас письмам и мемуарам) не дают никаких оснований говорить о том, что художник предпринимал какие-либо поиски, чтобы преодолеть свою отчужденность от «массового» зрителя. Точки соприкосновения его некоторых работ с модерном, нередко содержащим в себе уступку мещанским вкусам, были обусловлены совершенно иными причинами и имели лишь косвенное отношение к его романтическому взгляду на миссию художника.

И вместе с тем Врубель был бесконечно далек от упоения своим «гордым одиночеством», он переживал его с болезненной остротой как глубочайшую жизненную и творческую драму⁴¹.

В последующих главах нам придется подробнее говорить о месте и значении Врубеля в художественной жизни России рубежа двух веков. Здесь же отметим лишь, что уже через несколько лет, в 1907 году, пролетарская критика в лице А. В. Луначарского видела во Врубеле одного из «искателей дерзких до безумия» и добавляла при этом, что «часто, даже сплошь и рядом, непонимание и осмеяние — удел новаторов, непризнанных гениев»⁴².

Существенно иным образом с точки зрения социологических проблем обстоит дело с «Миром искусства». Исходя из своего эстетического кредо, руководящие деятели

этой группировки с самого начала провозгласили независимость искусства от любых обстоятельств, лежащих вне сферы собственно художественной деятельности. Если Врубель, во многом резко расходясь с передвижниками, вместе с тем считал их «бесконечно правыми», когда они утверждали, что «художники без признания их публикой не имеют права на существование»⁴³, то «мирискусники» прежде всего настаивали на самоценности искусства, на закономерности его автономного существования в повседневном общественном быте⁴⁴.

Конечно, в индивидуалистической позиции «Мира искусства» также в известной мере сказался протест против такого изобразительного творчества, которое любой ценой искало себе популярности в буржуазно-мещанской среде, заискивало перед нею. В этом смысле крайне показательное отношение к «Миру искусства» Александра Блока. Поэт весьма критически глядел на многие стороны деятельности этой группировки. Ему, уже в те ранние годы стремившемуся услышать и воплотить в своем творчестве «музыку времени», жившему острым предчувствием необходимости глубоких социальных перемен, были весьма чужды, выражаясь его собственными словами, «светскость» и «эстетизм» участников этого петербургского кружка⁴⁵. И, однако же, часто и напряженно размышляя о своем месте в жизни, о взаимоотношении своего творчества с читателем, поэт был склонен иногда оправдать «цинизм Дягилева» и видеть в его художественной политике некоторое противоядие притязаниям на искусство со стороны буржуазной пошлости, узкой мещанской добродетели и фальши⁴⁶.

При всем том в кастовой замкнутости «мирискусников», в их высокомерном отношении к реальным эстетическим потребностям массовой выставочной публики сказывалась прежде всего определенная общественная позиция, полная серьезных противоречий. Не стихийно сложившийся, а потому и носящий трагический характер разлад между искусством и его потребителем, а вполне сознательно культивируемое избранничество неизбежно предполагало своих ценителей и поклонников, или, иными словами, коли речь идет об изобразительном творчестве, свой круг зрителей. А на этом пути деятелей «Мира искусства» все время подстерегала опасность компромисса с теми же салонными вкусами, против которых они так настойчиво выступали.

Кроме того, в условиях быстрой демократизации художественной жизни попытки ограничить непосредственный контакт с жизнью узкой «культурной средой» оказались в достаточной степени иллюзорными. Недаром крупнейшие деятели этой группировки по мере приближения революционных событий сначала ищут нового, более демократического зрителя своим участием на выставках ряда других художественных объединений, а затем, в годы первой русской революции, многие из них как авторы журнальной сатирической графики сознательно обращаются к самой массовой из когда-либо существовавших в истории русского профессионального искусства зрительской и читательской аудитории.

Процесс демократизации художественной жизни вызывал к себе и открыто враждебное отношение. Протест против какого бы то ни было сближения искусства с массами был связан в этих случаях со страхом перед историческим развитием России в эти предреволюционные годы. Подобного рода взгляды чаще всего выражались в историко-теоретических трактатах, в статьях философского и социологического характера и в этом смысле находились несколько в стороне от реальной художественной жизни тех лет. Но они оказывали на нее существенное идеологическое воздействие и тем самым осложняли борьбу прогрессивных деятелей искусства за новые пути русской художественной культуры.

Выше нам уже приходилось говорить о статьях некоторых литераторов, появившихся на страницах журнала «Мир искусства» в дни празднования пушкинского юбилея⁴⁷.

Еще за несколько лет до этого, в 1892 году, в своей известной статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Мережковский, истолковывая в сугубо мистическом духе свое понятие «высшей идеальной культуры», видел непроходимую пропасть между «толпою» и подлинным художественным творчеством, пропасть, все более углубляющуюся по мере растущей публичности художественной жизни⁴⁸. Но если в подобных утверждениях в какой-то мере отражались, пусть в превратно-идеалистическом виде, реальные противоречия общественно-культурного развития России тех лет, то выводы, которые из этого делались, резко противоречили всему ходу объективно-исторического процесса и отчетливо выявляли свое реакционное содержание. Это

была борьба не против тех отрицательных сторон, которые возникали в ходе эволюции русской художественной жизни, а против самой этой эволюции, связанной с наступлением нового этапа в жизни страны.

*

Как мы видели, чрезвычайно типичным явлением русской художественной жизни конца XIX — начала XX века были «народные выставки». Их устраивали и различные художественные объединения и даже отдельные лица. Уже говорилось выше, что отнюдь не всегда эти выставки делали нужное дело. Иногда они просто-напросто служили средством спекуляции на отсталых художественных вкусах, порою на их содержании сказывалось недостаточное понимание тех социальных изменений, которые происходили в составе выставочной публики. И, однако же, рассматривать их лишь в негативном плане было бы глубоко неверно. Если в социальных условиях тех лет «народные выставки» и не могли стать крупным художественным событием, они в ряде случаев играли полезную просветительную роль. Для историка искусства они остаются важным симптомом общественных процессов, происходивших во всем художественном быте. Отсутствие каких-либо исследований по этому поводу дает нам право заключить главу хотя бы информационным изложением некоторых событий подобного рода.

В 1899 году Московское товарищество художников, откликаясь на просьбу одной из просветительских организаций, устраивает народную выставку картин⁴⁹. Любопытные детали об этой экспозиции мы узнаем из журнальной заметки, в которой сообщалось, что «со второго дня праздника Пасхи Московским Обществом содействия устройству общеобразовательных народных развлечений была открыта выставка для народа. Она поместилась при содержимой Обществом чайной на Смоленском бульваре в д. Чижовых и заняла всего одну залу. Зашедший в чайную небогатый посетитель мог тут же всего за пять копеек осмотреть и собранные картины». Указав, что выставлено было двадцать девять картин, и перечислив затем представленных здесь художников, среди которых были А. Головин, М. Шестеркин, Ф. Рерберг, Э. Шанкс, автор заметки заключал: «Если мерить ее меркою большой выставки для народа, где предполагаются собранными

лучшие произведения живописи, а вместе и доступные его пониманию, то, конечно, она такой мерки выдержать не может, да, очевидно, она на это не претендовала.

С точки же зрения той скромной задачи, которая тут была поставлена, можно сказать, что намеченная организаторами цель достигалась в известной степени, и все-таки простой человек получал здесь гораздо больше, чем от обычных удовольствий любого народного балагана»⁵⁰.

Скудость сообщаемых заметкой сведений не позволяет ясно представить себе состав этой экспозиции. Однако имена перечисленных автором некоторых участников выставки дают основание думать, что по крайней мере часть из показанных там картин — это не ремесленные поделки «для народа», а серьезные произведения жанровой и пейзажной живописи.

Наряду с художественными объединениями организацией «народных выставок» начали заниматься в это время и отдельные лица. Имя одного из них — В. К. Розвадовского — в качестве примера называл Репин, считая его опыты в этой области «самыми лучшими»⁵¹.

В отчете о своем предприятии Розвадовский, недавний выпускник Академии художеств, детально рассказывал об устроенной им выставке⁵². Отзывы прессы дополняют его обстоятельный рассказ.

Получив субсидию от Академии художеств и оборудовав для экспозиционных целей специальный павильон, Розвадовский отправился с выставкой в долгий путь. Маршрут поездки начинался с Киева, где выставка была открыта в июне 1904 года, и пролегал по некоторым украинским губерниям. Поездка продолжалась полгода, и за это время, как сообщает автор, выставка побывала почти в двухстах селах и деревнях и десяти городах. Общее количество посетителей выставки превысило шестьдесят тысяч.

Экспозиция выставки — несколько десятков картин, очень разных как по своему качеству, так и по содержанию и художественно-стилистическим особенностям. Здесь были работы Репина (эскиз картины «Иди за мною, сатано!»), Шмарова («На войну»), Рериха («Идолы»), Верхотурова («Заковка арестантов») и других. Выставка была также снабжена большим количеством репродукций и диапозитивов, что позволяло сопровождать выставочное знакомство с художественными произведениями публичными беседами об искусстве. О серьезности просветитель-

ских намерений Розвадовского может служить такой факт: в одном из сел устроителем выставки была прочитана специальная лекция о русской и итальянской живописи.

Крайне любопытен приводимый автором перечень картин, вызвавших наибольший интерес зрителей и слушателей. Это — «Вечерницы» Репина, «Апофеоз войны» Верещагина, «Украинская ночь» Куинджи, «Тайная вечеря», «Голгофа» и «Совесть» Ге, «Русалки» и «Неутешное горе» Крамского. При этом Розвадовский особенно подчеркивал в своем отчете «чистоту отношения и непосредственность, с которой крестьяне смотрят на картину». «Отношение крестьян к выставке удивительно; они держат себя как в храме... — указывал он же в одном из своих писем, отмечая далее, что, таким образом, скептицизм академических деятелей и петербургских чиновников, «у которых еще свежо воспоминание о розгах для воспитания народных масс» и которым казалась «чем-то диким эстетика для простонародья», был посрамлен⁵³.

С какой бы стороны ни поглядеть на русское искусство изучаемой эпохи, какие бы факты и события русской художественной жизни этого времени ни подвергать анализу — всюду и везде бросается в глаза поразительная многоликость, разнохарактерность творческих усилий, напряженный антагонизм, существовавший не только между различными направлениями и группировками, но и очень часто внутри одного и того же художественного коллектива, всячески прокламировавшего единомыслие и общность эстетической платформы своих членов.

В предыдущей главе уже приходилось обращать внимание на непрерывно увеличивавшееся количество художественных выставок как на характернейшую черту культурного быта России тех лет. Десять-двенадцать крупных экспозиций в Петербурге и Москве за один выставочный сезон становятся обычным явлением¹. К этому надо добавить значительное число выставочных предприятий, устраивавшихся в ту пору в провинции. Если прежде художественные выставки можно было видеть лишь в тех городах, которые включались в маршруты поездок передвижников, то теперь многие местные объеди-

нения и общества стараются своими силами, хотя и не без помощи петербургских и московских художников, показать публике творчество живописцев, скульпторов и графиков. На рубеже двух веков регулярные ежегодные экспозиции начинают, например, устраиваться в Нижнем Новгороде, Саратове, Самаре, Курске, Туле, Екатеринподоаре, Новочеркасске.

Помимо специально оборудованных для этого залов под выставки арендуются в это время магазины, манежи, чайные и даже частные дома. Порою крупнейшим художникам приходилось подолгу ждать выставочных помещений, чтобы показать зрителям свои работы.

Какова же была связь между всеми этими фактами, с одной стороны, и развитием русского искусства на рубеже двух веков — с другой? Существовала ли вообще эта связь, или же была одна ее видимость? Если существовала, то шел ли на пользу искусству столь заметно возросший темп художественной жизни, или это было ему во вред? Сказывались ли здесь внутренние потребности художественного развития России, или же перед нами — житейская суета и ненужные увлечения тщеславными помыслами?

Подобными вопросами не раз задавались деятели русской культуры той поры, размышляя о судьбах изобразительного творчества и путях его дальнейшей эволюции. Выводы, к которым они приходили, были крайне разноречивы. Так, например, М. М. Антокольский в одной из своих статей, появившейся в 1898 году, категорически заявлял, что если многие выставки соединить в одну, то «от этого выиграли бы искусство, публика и сами художники». Неоправданно большое, с его точки зрения, количество выставок Антокольский объяснял тем, что «некоторые художники сделались политиками, а политики — художниками»². Близкий товарищ Антокольского и его единомышленник В. В. Стасов был решительно не согласен с такой оценкой. Как полагал критик, не к чему жаловаться на то, «что у нас расплодилось слишком много художественных выставок». «Что хорошего было, — писал он, — когда прежде, во время оно, устроится весной в Академии одна-единственная годичная выставка, все туда наведаются в указанный день и час, потом мирно разойдутся, и на том все художественные счета кончатся...». По мнению Стасова, «чем дальше будет время идти, тем больше будет у нас розни и разнообразия мысли, и вкусов, и

аппетитов во всем. Пускай разнообразные характеры, нравы, привычки, умения, способность к ошибкам и отстаиванию своего мнения крепчают, растут, мужаются, привыкают носить броню, учат руку владеть надежным оружием борьбы. Искусство, общий уровень, окончательные результаты всего художественного хода и движения — только выиграют»³. Эти слова были написаны в том же 1898 году.

Через шесть лет по этому же поводу высказался Александр Бенуа.

«Если бы, — предупреждал он, — кто-нибудь принялся со временем за историю художественной жизни Петербурга и при этом имел неосторожность пользоваться в качестве материала газетными объявлениями и рецензиями, то он мог бы впасть в жестокое заблуждение. Невероятное количество художественных выставок могло бы навести его на мысль, что Петербург в начале XX в. переживал своего рода художественный расцвет, сделался вторым Парижем или по крайней мере Мюнхеном. О, если бы это было так. К сожалению, приходится сознаться, что это вовсе не так и что обилие художественных зрелищ в Петербурге находится в обратной пропорции к их художественному значению»⁴.

Не будем спешить с выводами. Тем не менее одно обстоятельство можно с полной уверенностью отметить уже здесь: спор, возникавший вокруг оценки этого выставочного ажиотажа, отражал совершенно реальные противоречия самой художественной жизни, когда схожие на первый взгляд события могли иметь и имели часто различный общественный и художественный смысл.

В настоящей главе речь пойдет о месте и значении в русской художественной жизни рубежа двух столетий тех фактов, которые в той или иной мере были связаны с эволюцией академизма, с одной стороны, и передвижничества — с другой. Наиболее интересно и показательно в этом смысле начало изучаемого нами периода, то есть середина 90-х годов.

Литературные источники и документы свидетельствуют, что старая альтернатива — передвижничество или академизм, — рожденная предыдущей эпохой, эпохой непримиримой борьбы передового, демократического искусства с официальным творчеством, в рассматриваемые годы, по крайней мере в сознании самих современников, не была снята с повестки дня. Примерно в середине 1900-х годов

один из видных живописцев и художественных деятелей, М. И. Шестеркин, писал: «Лет десять, двенадцать тому назад, когда у нас не было такого количества выставок, с таким разнообразием направлений, какое мы видим теперь, художнику трудно было выступить перед публикой вне двух лагерей — академического и передвижнического...»⁵. Эта оценка художественной жизни середины 90-х годов подтверждается многочисленными высказываниями современников. Академизм и передвижничество — вот два понятия, с которыми общая пресса и профессиональная критика чаще всего пытаются соотнести основные направления русского искусства тех лет.

Конечно, и это следует иметь в виду, здесь в очень значительной мере сказывалась сила привычки, особенно понятной, если учесть, что деятели культуры на протяжении двух с лишним десятилетий справедливо рассматривали основные художественные процессы именно под углом зрения борьбы передвижников с Академией. Как это бывает в преддверии переломных эпох, складывающаяся расстановка художественных сил в русской общественной жизни конца XIX века часто выступала в сознании современников в форме привычных старых художественных конфликтов, и новая эстетическая сущность идей, вступающих друг с другом в борьбу, обнаруживала себя с тем же трудом, с каким проявлялась в то же время и новая социальная природа возникавших глубоких антагонизмов. Любопытно, например, что даже в том случае, когда рецензенты 90-х годов отмечали сближение передвижных и академических выставок, они все свое внимание сосредоточивали на констатации именно этого факта, совершенно обходя вопрос о возможном зарождении в русском искусстве качественно новых явлений.

Но были и вполне объективные причины, делавшие вопрос о взаимоотношении передвижничества с академизмом чем-то гораздо большим, нежели простым отголоском борьбы этих двух направлений в предшествующие десятилетия.

Знаменитый «бунт 14-ти», а затем организация Товарищества передвижных художественных выставок — эти два крупнейших события русской художественной жизни 60-х и 70-х годов — поставили академическое искусство перед угрозой общественной изоляции. И дело заключалось не только в том, что на стороне передвижников оказались наиболее значительные художественные силы Рос-

сип. Члены Товарищества, на долгие годы связавшие свое творчество с самыми важными социальными проблемами страны, стали вместе с крупнейшими писателями и композиторами во главе всей умственной жизни послереформенной эпохи. Превращение академизма в самый откровенный буржуазно-мещанский салон, существовавший и прежде, но именно тогда, начиная с 80-х годов, распространявшийся с необычайной быстротой, объяснялось с этой точки зрения не чем иным, как стремлением академического искусства выйти из своей изоляции и попытаться найти свое место в общем процессе демократизации русской культуры. Ход исторического развития России, быстро и неизбежно увеличивавший общественную силу буржуазии, давал деятелям академического искусства основательную надежду по крайней мере на материальный успех.

В предыдущей главе уже говорилось о тех больших стараниях, которые прилагали в 80-е годы художники академического толка, чтобы завоевать себе популярность. Приведем еще несколько фактов. Русские художники в ту пору очень редко устраивали свои персональные выставки (исключение составляли В. В. Верещагин и И. К. Айвазовский). Но это общее правило не распространялось на живописцев академического направления, многие из которых именно в 80-е годы организуют одну за другой экспозиции своих работ. Так, например, почти подряд, в 1882, 1883, 1884 и 1886 годах предстает перед петербургской публикой со своими выставками Ю. Ю. Клевер. Другой еще более законченный мастер буржуазного салона, М. Г. Сухоровский, в 1882 году возит по городам России свою шумевшую картину «Нана» — безвкусно-мещанский отклик на известный роман Золя. Не удовлетворившись своим вояжем по России, художник затем показывает полотно за границей, где его и продает благополучно английскому промышленнику. Через несколько лет Сухоровский повторяет все это с двумя другими не менее «пикантными» своими работами — «Мария Магдалина» и «Сон наяву». В 1884 и 1885 годах демонстрирует на специальных выставках свои академические пейзажи Г. П. Кондратенко. С середины 80-х годов начинает самостоятельно выставляться К. Е. Маковский. Не менее показательными, чем сами экспонаты, были часто и способы оформления выставочных помещений, попадая в которые зритель мог любоваться зрелищем дешевого балаганного

аттракциона или же восторгаться роскошью купеческого будуара⁶.

Возникновение в 1890 году С.-Петербургского общества художников и следует рассматривать как вполне логичный организационный вывод из этого настойчивого самутверждения академизма. Общество это, просуществовавшее вплоть до Октябрьской революции, оставило весьма заметный след в хронике русской художественной жизни конца XIX—начала XX века. Именно в его истории наиболее полно выразилась биография буржуазного салона в русском изобразительном искусстве тех лет.

Сама идея Общества, равно как и практические шаги по его организации, связаны с именами по большей части уже широко известных художников, задававших тон на академических выставках 80-х годов. Это А. И. Мещерский, А. А. Писемский, В. И. Навозов, П. А. Сергеев, Л. Ф. Лагорио, И. Е. Крачковский и некоторые другие⁷. К моменту первого заседания Общества, состоявшегося в самом начале 1891 года, число его членов возросло до пятидесяти четырех, однако, как подчеркивалось в печати, ни один из передвижников в его состав не вошел. Первая выставка Петербургского общества художников открылась 15 мая 1891 года в Москве, и с этого времени начинается регулярная выставочная деятельность объединения. Кроме обычных ежегодных экспозиций, устраивавшихся в обеих столицах, организовывались специальные выставки (о некоторых из них уже шла речь в предшествующей главе).

Выставки Петербургского общества художников собирали самые наглядные образцы эклектического эпигонского академизма, а несколько позже, в начале XX века, именно на них же демонстрировались худшие салонные изделия модерна.

Главными поставщиками этой продукции были кроме только что названных такие художники, как М. Г. Сухоровский, И. С. Галкин, А. С. Егорнов, В. В. Мазуровский, К. Е. Маковский, Э. К. Липгардт, И. А. Пелевин, Р. А. Берггольд, С. В. Бакалович. Неизменно в центре внимания оказывались работы Семирадского, время от времени появлявшиеся на выставках Петербургского общества. Изредка на выставках показывали свои работы и художники совершенно иного характера, такие, например, как И. П. Трутнев или же тогда еще совсем молодой Ф. А. Малявин. Но их картины на фоне творчества

основных членов объединения выглядели какой-то случайностью.

Как мы уже знаем, Петербургское общество художников имело среди выставочной публики своих довольно многочисленных и преданных почитателей. Неизмеримо меньше поклонников было у него в художественных кругах. Лишь отдельные дилетантские восторги некоторых газетных рецензентов нарушали общий весьма суровый, порою иронически-насмешливый тон высказываний профессиональной критики и деятелей искусства. В резком осуждении всей творческой продукции этого общества сходились и убежденные сторонники русского демократического реализма предшествующих десятилетий, как, например, Н. К. Михайловский и В. В. Стасов, и идеологи новых, зарождавшихся течений в русском искусстве рубежа двух веков.

Вряд ли стоило останавливаться здесь на Петербургском обществе художников, если бы корень зла заключался лишь в анахронизме творческих принципов его членов. Крайне характерным для времени было то, что в лице многих деятелей этого объединения мы видим не столько фанатичных мастеров, стремившихся восстановить в гражданских правах устаревшие традиции академического искусства, сколько весьма расчетливых людей, пытавшихся извлечь пользу из трудностей социологических проблем и противоречий художественного развития эпохи.

Не ограничиваясь участием своими живописными полотнами на выставках Петербургского общества художников, некоторые его члены много работают в графике, вновь занявшей на рубеже двух столетий ведущее место. Они становятся деятелями некоторых других выставочных объединений, постепенно обретая и там важную роль. Среди этих организаций были благотворительные кружки вроде общества так называемых «мюссаровских понеделъников»⁸ и гораздо более значительные по масштабу своей выставочной деятельности союзы, как, например, известное Общество русских акварелистов⁹.

Последнее из них играло довольно заметную роль в русской художественной жизни изучаемого периода. Официальная история Общества начинается с 1887 года, хотя первая выставка его, тогда еще не общества, а кружка русских акварелистов, состоялась значительно раньше, в 1881 году¹⁰. Кроме ежегодных экспозиций в Петербурге Общество русских акварелистов организовало несколько

выставок в Москве, в залах гельсингфорского музея «Атенеум» и ряде иных мест.

В разное время на выставках Общества участвовали и передвижники (например, В. Е. Маковский и К. А. Савицкий) и будущие «мирискусники» (Л. С. Бакст, К. А. Сомов, А. Н. Бенуа). На некоторых из годовых экспозиций можно было видеть работы крупнейшего мастера русской акварели второй половины XIX века П. П. Соколова (в 1900 году при XX выставке Общества была устроена, кроме того, посмертная персональная экспозиция рисунков этого художника). Но в целом творческое лицо Общества русских акварелистов определялось тем направлением русской акварельной живописи конца XIX века, которое, с одной стороны, примыкало к салонной продукции академических столпов, а с другой — к безлико-пошлой графике многих массовых иллюстрированных изданий и пасхальных поздравительных открыток. Как вспоминала А. П. Остроумова-Лебедева, на выставках Общества «бывало много, может быть, и с большой техникой и с мастерством исполненных, но слащавых, красивеньких, чистеньких вещей, до тошноты сахарных...»¹¹.

Экспансия академизма вширь сопровождалась весьма характерной его внутренней эволюцией. Если когда-то, скажем, в середине XIX века, академизм еще пытался использовать в своих целях ведущие идеи эпохи, ее умственные искания и был, если можно так выразиться, «серьезным», хотя уже и полностью консервативным художественным течением, то теперь он стремился установить чисто внешние, поверхностные связи с действительностью. С виду в академическом искусстве происходили в это время некоторые положительные изменения — оно утрачивало свою кастовую замкнутость, никоим образом не настаивало больше на иерархии жанров, старалось всячески расширить сферу своего общественного воздействия и, как мы уже видели в первой главе, в остром конфликте между «поэтом» и «чернью» как будто безоговорочно становилось на сторону зрителя. На деле же это было дальнейшее углубление кризиса академизма. Поздний академизм окончательно терял, по существу говоря, свое самостоятельное эстетическое содержание, которое еще было, например, в академическом романтизме, и видел теперь свою цель всего-навсего в «доступном» оформлении вкусов и идеологии мещанского обывателя самых различных социальных слоев.

Правда, говоря о стремлении позднего академизма прежде всего приспособить свою продукцию к певзыскательным вкусам, мы не должны закрывать глаза и на иную очень существенную сторону дела. Поздний академизм оказался в то время единственным направлением, в котором сохранялась и культивировалась формальная связь с классицистической картиной. Любопытно, что многие представители академического салона полностью игнорировали ателье и выставки Парижа, ставшего тогда общепризнанным художественным центром Западной Европы, и продолжали, как в былые времена, подолгу работать в Риме, присылая оттуда в Россию свои «итальянско-античные» сцены.

В эпоху трудных поисков поэзии и красоты в искусстве эта даже чисто внешняя связь с пластическими принципами последнего «большого стиля» могла временами казаться средством, позволяющим изобразительному творчеству играть ту возвышенно облагораживающую роль, которая отводилась ему эстетикой классицизма. Не учитывая этого обстоятельства, нельзя, например, попятить причины, по которым отдавали дань академизму такие серьезные художники, как Поленов, и по которым, о чем подробнее говорить будет ниже, Репин неожиданно оказывался пропагандистом К. Маковского, Семирадского и австрийца Макарта.

Естественно, решающим для будущего всех разновидностей академизма оказались не эти иллюзии. Оставив вскоре свои претензии на то, чтобы казаться прямым наследником «эллинического» духа, салонный академизм стал усиленно осваивать принципы модерна, декларируя и здесь как бы свою исконную причастность к «красоте». Но это случилось несколько позже, на самом рубеже двух веков. Что же касается самых истоков изучаемого нами периода, то здесь наметился еще один путь эволюции академического искусства. С достаточной наглядностью позволяют об этом судить некоторые события, происходившие в первой половине 90-х годов, в связи с подготовкой и проведением реформы Академии художеств, завершившейся, как известно, тем, что группа передвижников возглавила в 1894 году вновь созданные учебные мастерские¹².

Реформа вызвала необычайно много толков. Ее бесконечно обсуждали и в печати тех лет и в частной переписке художников. Как всегда бывало в таких случаях, в

разгоревшемся споре давали себя знать и принципиальные проблемы развития русского искусства и чисто личные интересы людей, причастных к происходившему.

На поверхности художественной жизни преобладал критический взгляд на предполагавшиеся нововведения. Тревогу по поводу реформы били с обеих сторон. Многие ревнители академического искусства опасались того, что пребывание передвижников в стенах Академии усилит воздействие «мужицкого» творчества на учащуюся молодежь. Как писала по этому поводу одна из газет, «тенденции, навеянные В. В. Стасовым, таковы, что вовсе не сообразно с ними желательное преобразование Академии художеств»¹³.

Но эти сетования не шли ни в какое сравнение с ожесточенной, чрезвычайно резкой критикой, обрушившейся на передвижников-«ренегатов» со стороны Стасова, чуть ли не предававшего анафеме тех, кто согласился идти в Академию, и очень беспокоившегося в связи с этим за дальнейшую судьбу Товарищества¹⁴.

Однако если оставить в стороне полемический пыл и обратиться к тем материалам, в которых связанные с реформой вопросы обсуждались с конкретной, практической точки зрения, то перед нами предстает несколько иная картина. Выяснялось любопытное обстоятельство: в то время, когда бытовая живопись стараниями художников-реалистов и передовой критики уже прочно завоевала себе место в русском искусстве и не нуждалась в поддержке извне, у нее являются запоздалые покровители среди явных сторонников академического творчества. Об этом свидетельствовал прежде всего сам факт приглашения передвижников в стены Академии. Существовали тому и более конкретные доказательства.

В начале 90-х годов, в связи с предстоящей реформой, Академия произвела опрос многих художественных деятелей по поводу проектов своего будущего устава. Мнения и пожелания высказали более семидесяти русских художников и архитекторов и среди них Ярошенко, Савицкий, Антокольский, Поленов, Семирадский, Журавлев, Мясоедов, В. Маковский, Прянишников, Айвазовский, Лемох, Боткин и другие¹⁵. Самое интересное заключалось в том, что, пожалуй, наиболее горячо отстаивал права бытового жанра Г. И. Семирадский. Его заявление было настолько красноречивым для понимания всех тех метаморфоз, которые происходили в то время и в общей расстановке

художественных сил и с самим академизмом, что на нем следует остановиться несколько подробнее.

«Осмелюсь, прежде всего, обратить внимание Совета,— писал Семирадский,— на необходимость изменения отношения Академии к художникам-жанристам.

Бытовая живопись (жанр), выдвигающаяся с каждым годом все более и более, считающая высокоталантливых представителей как в России, так и в Западной Европе, давно уже заняла почетное место. Мнение признало за этим родом живописи заслуги и серьезность, считавшиеся до той поры исключительной принадлежностью живописи исторической и батальной. Художники, как Кнаус, Вотье, Менцель, Деффрегер, Мейссанье и проч. на Западе, а в России: Перов, Репин, Владимир Маковский и многие другие,— тонким умением передавать выражение лиц и техническими достоинствами рисунка и колорита содействовали окончательному установлению такого взгляда»¹⁶.

Если был бы неизвестен автор этой тирады, то ее вполне можно принять за выдержку из стасовской статьи. Мы находим здесь и хорошо знакомые по работам критика похвалы по адресу Менцеля и дюссельдорфцев, и решительное опровержение приоритета исторической и батальной живописи, издавна утверждавшегося в академической иерархии искусства. Трудно сразу поверить, что приведенные слова принадлежат тому самому Семирадскому, который, по воспоминаниям Репина, лет за двадцать до этого, в споре со Стасовым «с красивым пафосом отстаивал значение красоты в искусствах; кричал, что повседневная пошлость и в жизни надоела... И что будет, ежели художники станут заваливать нас кругом картинами житейского ничтожества и безобразия...»¹⁷.

Дальнейшие размышления художника о будущем уставе Академии не оставляли сомнения в том, что новый взгляд на реалистический бытовой жанр был для Семирадского прежде всего вопросом тактики. Посетовав на то, что прежний академический устав был «несправедлив относительно жанристов», он продолжал: «Плачевным последствием этой меры явился раскол среди художников, а затем упреки, посыпавшиеся в печати на Академию. В публике вкоренился взгляд, что Академия тормозит таланты и, вследствие естественной реакции, значительная часть стала недружелюбно относиться к исторической живописи, усматривая в ее представителях — гонителей

любимого ею жанра. Академическая же выставка перестала быть средоточием всех художественных сил России»¹⁸.

Таким образом, как совершенно очевидно, Семирадского на самом деле беспокоила не столько дальнейшая судьба реалистического бытового жанра, сколько участь академического искусства, и именно с этих позиций он ратовал за справедливость.

Конечно, ни Семирадский, ни близкие ему по направлению художники отнюдь не собирались следовать передвижникам в том главном, что определило выдающуюся роль бытового жанра в русском искусстве второй половины XIX века. Глубокий интерес к жизни народа и важнейшим проблемам общественного развития страны, демократизм социальных и художественных позиций — все это было, разумеется, академистам столь же чуждо теперь, как и пятнадцать-двадцать лет тому назад. Все академическое искусство рубежа двух столетий служит наглядным тому доказательством. Однако в своем настойчивом желании «опроститься», желании, все более и более становившемся модой среди самых различных социальных слоев русского общества, академизм был вовсе не прочь воспользоваться некоторыми сторонами передвижнического искусства. Немалую роль во всем этом играла и эволюция самих передвижников.

Если говорить о передвижничестве конца XIX — начала XX века не только как о существенном явлении искусства той поры, но и как о факте всей тогдашней художественной жизни, то следует прежде всего обратить внимание на одно крайне важное обстоятельство. В глазах современников переломной, рубежной эпохи искусство передвижников представало как бы в двойном облике. С одной стороны, перед глазами художественной общественности и публики проходила вполне конкретная творческая и выставочная жизнь членов Товарищества. Газеты и журналы помещали рецензии на очередные экспозиции, обсуждали различные дела общества, хвалили или порицали появлявшиеся новые произведения. Но, с другой стороны, именно во второй половине 90-х годов понятие искусства передвижников начинает в искусствоведческом и критическом обиходе все чаще обособляться от текущей художественной практики и приобретать нарицательное значение, основной смысл которого раскрывался в плане историко-художественной или же общеэстети-

ческой проблематики. Самое главное заключалось в том, что в этом обобщающем значении передвижничество имело в русской художественной жизни тех лет порою гораздо более реальное и весомое значение, чем очередная выставка Товарищества.

Такое положение дела во многом объяснялось общей художественной атмосферой эпохи, ее настойчивым стремлением определить свое отношение ко всему предшествующему опыту развития искусства. Четвертьвековая история Товарищества передвижных выставок, эволюция творчества многих его старших членов давали большой и серьезный материал для размышлений. Примечательно, что едва ли не большинство отзывов на очередные экспозиции передвижников конца XIX — начала XX века в прямой или косвенной форме содержали в себе сопоставления с творчеством членов Товарищества в период его наивысшего расцвета. При этом главным судьей текущей творческой деятельности Товарищества оказывалось само искусство передвижников в его принципиальном, историко-художественном значении.

В спорах по поводу исторической роли Товарищества довольно точно отразились те эстетические позиции, которые отстаивали противостоящие лагеря в современной художественной борьбе, и, конечно, наиболее отчетливо и ясно исторические заслуги передвижников подчеркивались именно теми, кто и на рубеже двух веков продолжал чувствовать свое родство их основным творческим принципам. Однако существовало и различие между оценками, связанными с текущими художественными делами, с одной стороны, и прошлыми этапами русского искусства — с другой. Поведение «мирискуснической» критики представляется в этом смысле достаточно наглядным.

Среди ее выступлений были и такие, в которых современная художественная политика непосредственно «опрокидывалась» в прошлое и в которых по сему случаю не было и намека на какой-либо историзм. Но подобных работ, где полностью отвергалось все передвижничество, было немного¹⁹. Гораздо характернее для деятелей «Мира искусства» были книги и статьи, в которых, с разным количеством оговорок, воздавалось должное тому, что было сделано передвижниками в эпоху расцвета их творчества. С особой признательностью отмечалась обычно их долгая борьба с косностью академического искусства. Подтверждением сказанному может служить «История русской жи-

вописи в XIX веке» Александра Бенуа, появившаяся в 1902 году. В книге этой, бывшей, по существу, историческим обоснованием «мирискуснической» художественной платформы и потому, естественно, во многом направленной против стасовских концепций, особенно в той их части, которая касалась современного творчества, автор тем не менее специально отмечал вклад передвижников в развитие русского искусства. Так, по мнению Александра Бенуа, главная заслуга русских художников 60—70-х годов сводилась «к окончательному и сознательному порешению с преданием, с рутинной школой, с формализмом, и, в то же время, полному страсти и интереса, к стремлению к жизни»²⁰. Несколькими страницами далее автор вспоминал: «Когда, бывало, осмотрев вялую и нелепую Академическую выставку, мы затем отправлялись к «Передвижникам», нас каждый раз охватывало удивительно отрадное чувство. Казалось, точно мы из смрадной и темной казармы, с ее несносной муштровкой и шаблонным порядком, вышли прямо за город в деревню, на простор, на свежий воздух, к народу»²¹.

Вряд ли нужно добавлять ко всему этому, что как живое творческое наследие искусство Товарищества оставалось для Александра Бенуа совершенно неприемлемым, и эту свою неприязнь он переносил на конкретные художественные оценки многих ведущих передвижников, оценки, отличавшиеся, мягко выражаясь, большой одностороностью. Но самое любопытное заключалось в том, что эти оценки Бенуа стал решительно оспаривать не кто иной, как Дягилев, неожиданно оказавшийся представителем передвижнических интересов²². Еще совсем незадолго до этого выступавший с резкой критикой эстетики Чернышевского и всех явлений русского искусства, с нею связанных, Дягилев упрекал теперь Бенуа в предвзятости, всячески подчеркивая различие между точкой зрения, которую вправе занимать полемист, и позицией историка искусств. С особой настойчивостью Дягилев вставал против того тезиса Бенуа, согласно которому все подлинно художественные ценности в русском искусстве XIX века начали появляться лишь с творчеством его ближайших коллег и единомышленников.

Помимо общих причин, о которых уже шла речь, усилению «ретроспективного» интереса к передвижничеству способствовали и некоторые конкретные события русской художественной жизни тех лет.

В 1892 году П. М. Третьяков передал в дар городу Москве свою коллекцию произведений русских художников. Осуществилось тем самым давнишнее желание передовой интеллигенции, выраженное Стасовым еще в начале 80-х годов,— иметь широко доступный публике национальный художественный музей. В письмах и приветственных адресах, направленных П. М. Третьякову, русские художники высоко оценивали его патриотический поступок²³. Важное общественное значение этого события было подчеркнуто тем, что в его честь в 1894 году Московским обществом любителей художеств был созван Первый съезд русских художников и любителей художеств. Зачитанные на съезде доклады и рефераты были посвящены самым разным вопросам, начиная с задач художественного образования и кончая узкопрофессиональными техническими проблемами живописи и графики²⁴. Совершенно особое впечатление на присутствовавших произвела краткая приветственная речь Н. Н. Ге, прозвучавшая напутствием, торжественным завещанием уходящего поколения русских художников молодым деятелям искусства²⁵.

Превращение галереи П. М. Третьякова из частного собрания в национальный музей уже само по себе было характернейшим знамением времени. В этом акте нетрудно обнаружить серьезный шаг навстречу быстро расширяющемуся публичному интересу к искусству вообще и русскому национальному художественному творчеству — в частности. Другое подобное же событие произошло через шесть лет, когда в Петербурге в марте 1898 года был открыт Русский музей.

Возникновение городской Третьяковской галереи оказалось первостепенным фактом художественной жизни России и в другом смысле. Следует иметь в виду, что коллекция П. М. Третьякова в том своем составе, в котором она тогда существовала, представляла собой, по существу, собрание лучших произведений художников-шестидесятников и, конечно, передвижников. Сам Третьяков с полным основанием считался одним из тех людей, которые своей деятельностью помогали Товариществу выполнять его общественную миссию. И по совершенно справедливому, на наш взгляд, предположениям, высказывавшимся тогда в печати, одна из причин, побудивших владельца галереи превратить свое собрание в национальный музей, заключалась в том, чтобы сделать наследие передвижников живым участником обострявшейся борьбы художественных

направлений в русском искусстве²⁶. Во всяком случае, объективно это было именно так. Собранные Третьяковым картины старшего поколения русских передвижников — Н. Н. Ге, И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. М. Васнецова, И. Н. Крамского — и других мастеров лучше всяких статей свидетельствовали о выдающемся вкладе членов Товарищества в развитие национальной художественной школы. Созданные в предшествующие десятилетия произведения крупнейших русских реалистов вовлекались в сферу разгоравшейся полемики о традициях русского искусства, о путях его дальнейшего исторического развития.

О том, насколько третьяковское собрание, став публичным музеем, оказалось тесно связанным с художественной борьбой на рубеже двух веков, можно судить по какому-то постоянно настороженному вниманию, с коротким современники относились к пополнению состава галереи после смерти ее бывшего владельца. Какова должна быть закупочная политика Совета галереи, чтобы новые передовые явления русского искусства были представлены в ней с той же полнотой и достоинством, с которыми приобретавшиеся Третьяковым передвижники представляли национальную художественную школу своего времени, — вот главный вопрос, которым задавались тогда очень многие деятели культуры. Именно такая постановка проблемы, основанная на признании важнейшей исторической роли передвижников, заставляла, например, Репина при обсуждении в 1903 году нового устава галереи так формулировать задачу созданной комиссии: «Имея в виду национальное значение галереи и ее развитие в живых художественных силах нашего отечества, члены комиссии не должны забывать живое искусство своего времени, подымая молодых выдающихся художников»²⁷.

Вопрос об исторических традициях передвижничества, о его значении в истории русского искусства вновь был поставлен в художественной жизни с большой определенностью в 1897 году, когда Товарищество отмечало свой двадцатипятилетний юбилей. Празднование готовилось долго и тщательно. Специальная комиссия (Г. Г. Мясоедов, Н. А. Ярошенко и А. А. Киселев) выработала большую программу юбилейного собрания. По мысли комиссии, это должен был быть «публичный вечер, спектакль, на котором была бы изложена сжатая история Товарищества за этот период, иллюстрированная снимками картин передвижных выставок, отброшенными на экран

с помощью волшебного фонаря». «Эта история, — говорилось далее в «записке», — должна быть прочитана перед публикой как лекция, излагающая все выдающиеся моменты в развитии жизни Товарищества с краткой характеристикой его участников, причем параллельно с чтением на экране выступали бы наиболее интересные и характеризующие авторов произведения»²⁸.

Исторический аспект передвижничества подчеркивался во множестве критических и обзорных статей, связанных с юбилеем, а также в первой монографии о творчестве членов Товарищества — книге А. Новицкого «Передвижники и влияние их на русское искусство», вышедшей в свет в том же 1897 году. Выпущенный двумя изданиями большой юбилейный «фишеровский» альбом, в котором давались фототипии почти двухсот картин участников передвижных выставок, еще раз обращал внимание публики на передвижничество как на целую историческую эпоху в русском искусстве²⁹.

В этом же юбилейном году состоялась очередная, двадцать пятая по счету, выставка Товарищества. По своим экспозиционным принципам она ничем не отличалась от предшествующих, на ней не было какого-либо ретроспективного отдела, и она отнюдь не претендовала на подведение исторических итогов. Тем не менее рецензенты ее, начиная со Стасова, соотносили представленные произведения с тем, что создавалось членами Товарищества за двадцать пять лет. И если бытовавшие в те годы высокие оценки исторической роли передвижников, с одной стороны, несомненно повышали общественный престиж Товарищества, то, с другой, они имели для его судьбы и прямо противоположное значение, оттеняя кризисные тенденции в его современной художественной практике. Сравнение прошлого с настоящим оказывалось явно не в пользу последнего, и, пожалуй, наиболее прямо и откровенно это отметил всегда чуждый лукавства всякого Стасов³⁰. Дело заключалось, конечно, не в том, что на юбилейной выставке передвижников отсутствовали какие-либо крупные работы. Такие, например, картины, как «В коридоре окружного суда» Н. А. Касаткина, «На горах» М. В. Нестерова, «Царь Иван Васильевич Грозный» В. М. Васнецова, пейзажи В. Д. Поленова, И. И. Левитана, значительно превосходили по своему качеству многое из того, что зритель мог видеть в том же сезоне на других выставках Москвы и Петербурга. Суть симптомов, вызы-

вавших тревогу у искренних сторонников передвижного искусства, а именно они, больше чем кто-либо другой, были обеспокоены положением дела, заключалась в том, что выставка Товарищества в целом теряла свой ярко выраженный облик, свою определенную идейную направленность.

Кризисные явления, вполне отчетливо проявившиеся на юбилейной выставке передвижников, впервые обнаружилась несколько ранее, по крайней мере в начале 90-х годов.

Правда, и это необходимо иметь в виду, вплоть до самого рубежа двух веков, когда, по разным причинам, состав Товарищества оказался значительно ослабленным, выставки передвижников демонстрировали творчество почти всех крупнейших русских художников. Во второй половине 90-х годов среди членов и экспонентов Товарищества мы встречаем и тех, кто определял лицо передвижников в годы наивысшего расцвета: Репина, Сурикова, Ярошенко, Поленова, В. Маковского — и представителей следующего поколения мастеров: Серова, Левитана, Нестерова, С. Иванова, Остроухова, К. Коровина, Касаткина и других. Большой авторитет многих из этих живописцев сам по себе нередко был важной причиной общественного интереса к экспозициям передвижников.

Но уже с самого начала 90-х годов внутри Товарищества происходили события, говорившие о том, что передвижники как целостный коллектив, сильный общностью своей эстетической платформы, постепенно утрачивали свою ведущую роль в русском искусстве. В литературе уже многократно отмечалось, что главные причины этого процесса коренились в новой исторической ситуации, сложившейся в России к концу XIX века и выдвинувшей перед самыми разными формами духовной деятельности проблемы, существенно отличавшиеся от тех, которые приходилось решать передвижническому искусству. Но эволюция Товарищества имела и свою субъективную сторону, на которой нам и хотелось бы остановиться несколько подробнее.

Внешне жизнь Товарищества сохраняла свой давно заведенный порядок, всегда ревниво охранявшийся. Ежегодно, с прежней регулярностью, в феврале — марте очередная выставка открывалась в Петербурге, после чего переезжала в Москву³¹, а затем в несколько измененном виде отправлялась в путешествие по провинциальным

городам. Маршруты этих поездок были более или менее постоянны: Киев, Одесса, Харьков, Полтава, Елизаветград, Орел, Тула, Калуга и некоторые другие места. С конца 80-х годов, наряду с этими основными экспозициями, Товарищество начало посылать в провинцию, в города, находившиеся в стороне от главного маршрута, так называемые «параллельные» выставки, на которых показывались произведения, оставшиеся на руках у Товарищества от прошедших очередных выставок. Это еще более расширяло, но крайней мере в смысле географии, круг зрителей, имевших возможность непосредственно общаться с произведениями искусства³².

Стоит, однако, несколько внимательнее присмотреться к истории Товарищества тех лет, и становятся заметными многие существенные перемены в делах и помыслах его членов. Пожалуй, самое главное заключалось здесь в том, что высокая общественная репутация Товарищества, бывшая еще недавно само собой разумеющимся и естественным результатом большого художественного и гражданского значения творчества передвижников, постоянно ставится теперь старшими членами этого объединения в прямую зависимость от специальных организационных усилий и дополнительных мер. Крайняя озабоченность участников этого союза своим положением в художественной жизни еще более усиливалась потому, что внутри группировки росли серьезные разногласия, в которых отражались сложные пути развития русского искусства той эпохи.

В 1890 году Товарищество передвижных художественных выставок вносит в свой устав характерное изменение. Отныне всеми делами передвижников должен был руководить Совет, в который могли быть избранными лишь члены-учредители Товарищества, не покидавшие его с момента основания. Смысл этой меры станет совершенно ясным, если учесть, что именно во второй половине 80-х годов выставки передвижников начали быстро пополняться работами молодых художников. В этих условиях «старики» сочли необходимым усилить свой контроль над деятельностью Товарищества. Консервативный характер указанных изменений был встречен с неодобрением многими членами самого Товарищества. В частности, резко отрицательную позицию по отношению к этим переменам занял Репин, даже покинувший из-за них на несколько лет ряды передвижников.

Если известные выступления Стасова против Врубеля при всей их ошибочности носили глубоко принципиальный характер, то приводимая И. Э. Грабарем фраза В. Е. Маковского: «С каких пор, Павел Михайлович, вы стали прививать вашей галерее сифилис?» — сказанная Третьякову после того, как он приобрел серовскую «Девушку, освещенную солнцем»³³, не может быть объяснена не чем иным, как полной нетерпимостью ко всему новому в искусстве. Очень похожий случай, если верить памяти другого мемуариста, П. И. Нерадовского, произошел на одной из передвижных выставок начала 90-х годов, где одна из работ того же Серова — «Портрет О. Ф. Томары» — подверглась резкой критике на этот раз И. М. Прянишникова. «Ему, — вспоминает Нерадовский, — как будто доставляло особое удовольствие громить Серова перед публикой. Как только он не поносил его! Говорил, вернее, кричал: «Это не живопись — это какой-то сифилис!»³⁴

Серьезные разногласия внутри объединения возникали в это время и по поводу мер, коими некоторые члены Товарищества старались всячески утвердить его монопольное положение в русском искусстве. Один любопытный эпизод из художественной жизни той поры помогает понять суть этих споров.

В 1892 году президент VI Международной выставки в Мюнхене прислал ряду художников-передвижников приглашение участвовать в этой экспозиции. Передвижники-петербуржцы подготовили ответ, в котором отклоняли это приглашение, ссылаясь на то, что оно пришло слишком поздно. Кроме того, они просили на будущее обращаться с подобным предложением не к отдельным художникам, а к Товариществу в целом. Московская группа передвижников, где в значительной мере задавала тон молодежь, в основном одобрила этот ответ, сделав, однако, к нему несколько замечаний, одно из которых представляет существенный интерес. «Москвичи не находят удобным, — писали они, — просить Мюнхенский комитет доверить Товариществу устройство всего русского отдела на Мюнхенской выставке с правом жюри. До сих пор Товарищество никогда не ставило себя в такие условия. Оно никогда не претендовало на верховный распорядок в художественных делах России. Нам казалось бы, что и на будущее время лучше было бы держаться этого. Наше ли это дело? Если оно наше, то, кажется нам, это по-

ложение создается само собой. К нам идут лучшие художественные силы. Мы не звали и не зовем никого. Мы никогда не просили и никогда не принимали никаких косвенных мер для признания нас; через то, что мы все время были хозяевами своего дома, этот дом мы украсили, все силы и умение наше потратив на его украшение. И этот дом признан, и авторитет дома не подлежит сомнению. Зачем идти нам в Управляющие чужих домов?..»³⁵

На протяжении изучаемого десятилетия противоречия внутри Товарищества непрерывно усиливались, и мы видим, как на рубеже двух веков это объединение покидают многие крупнейшие художники того времени — Серов, В. и А. Васнецовы, С. Иванов, Остроухов, Архинов и некоторые другие известные русские живописцы, главным образом молодежь.

Учащавшиеся среди передвижников распри в известной мере объяснялись личными качествами людей, оказавшихся во главе Товарищества, таких, как Лемох, Мясоедов, Киселев с их консерватизмом, доктринерством и постоянной неприязнью ко всему тому, что делалось вне Товарищества. Но главной причиной разногласий были, конечно, творческие дела.

Обсуждая слухи о намечающемся создании нового художественного общества и готовящемся выходе из Товарищества нескольких крупных мастеров, вице-президент Академии художеств И. И. Толстой, по инициативе которого и были в свое время передвижники приглашены в Академию, писал Остроухову в марте 1900 года: «... может быть, новое явление окажется и бесполезно, в смысле встряски, и для передвижников, которым не мешало бы взяться за ум-за-разум, а то расстояние, отделяющее «Большую Морскую» от «Академии наук», грозит стать слишком маленьким. Но поймут ли это Мясоедов, Маковский, Лемох, Позен и т. д. Если не поймут, то придется читать отходную, ибо на старой репутации долго выезжать не придется»³⁶.

«Большая Морская» — это адрес Общества поощрения художеств, в залах которого обычно устраивались выставки передвижников. Академия наук — это место, где в те годы чаще всего экспонировали свои работы члены Петербургского общества художников. Таким образом, в письме Толстого речь шла, попросту говоря, о сближении передвижничества с академизмом. На рубеже двух веков

подобное наблюдение можно встретить во множестве статей, рецензий, писем, высказываний. Разница в этих суждениях заключалась лишь в определении того, кто к кому пошел дальше навстречу. Некоторые, как, например, рецензент «Русских ведомостей», формулировали эту мысль довольно категорическим образом. «Уже несколько лет,— писал И. Ф. Василевский о XXVI выставке передвижников,— как постепенно все более и более теряется, точно ручей, исчезающий в песке, прежняя разница между двумя главными лагерями наших художников, между «передвижниками» и «академистами»... У «передвижников» жанр измельчал и раздробился; на нем легла печать некоторой будничности и усталости. С другой стороны, жанр проложил себе дорогу и у «академистов»³⁷. Василевскому вторил автор (предположительно, В. В. Стасов)³⁸ статьи о той же выставке, напечатанной в другой газете: «Когда-то открытие передвижной выставки являлось сенсационным событием и в художественном, и в обывательском мире... Но за последние годы передвижные выставки как-то утратили свой исключительный, тенденциозный характер... Время и другие обстоятельства... сгладили все резкости, и теперь публика перекочевывает с академической выставки к передвижникам, не замечая особой разницы между тою и другими»³⁹.

Более осторожно, но, по существу, то же самое писал П. К. Михайловский: «Передвижная выставка уже не производит ныне того впечатления, какое производила когда-то. Частию потому, что кое-какие ее специальные черты... до известной степени перестали быть специальными и усвоены другими учреждениями и обществами. Этим передвижники могут только гордиться. Но есть и другие, печальные стороны дела. Знамя передвижных художественных выставок остается неприкосновенным, но некоторые сильные носители этого знамени покончили свое земное поприще, а «иные ему изменили» и — не скажу «продали кисти свои», но отошли в сторону. А на смену им нарождается что-то мало больших сил... На нынешней выставке преобладающую роль играют пейзажи, между которыми есть истинно превосходные... Однако пейзаж сам по себе не есть что-нибудь характерное, как род живописи, для передвижной выставки...»⁴⁰.

Даже в тех отзывах, где авторы избегали сближения передвижничества с академизмом, они не могли не отметить значительных изменений, происходивших в твор-

честве многих членов Товарищества. Такова была, например, одна из пространных статей бесспорного сторонника передвижнического искусства в художественной жизни рубежа двух веков П. Н. Ге. Подчеркнув, что «выставка Товарищества передвижных выставок отличается среди других выставок наибольшей целостностью» и что «Товарищество, очевидно, придерживается традиций реальной школы искусства, которую оно выдвинуло при своем образовании, и не допускает на свои выставки ни вычурностей символизма, ни академической условности», автор, вместе с тем констатировал: «Но, к несчастью, с каждым годом, со смертью одного за другим сходящих в могилу старых членов Товарищества, передвижные выставки становятся все однообразнее и однообразнее. Новые поколения не дают никого на смену прежних славных художников-реалистов в области религиозной, исторической и жанровой живописи. Теперь на первый план выступают пейзажисты и передвижные выставки обращаются в выставки пейзажей по преимуществу»⁴¹.

Все приведенные высказывания относятся к 1898 году и посвящены одной и той же, XXVI выставке Товарищества. К этому времени, действительно, уже не стало многих виднейших деятелей и основателей передвижничества. Не считая Перова, умершего еще в начале 80-х годов и очень недолгое время бывшего членом Товарищества, объединение потеряло с момента своего возникновения четырех крупнейших своих мастеров: Прянишникова, Саврасова, Крамского и Ге (в 1898 году умерли еще три деятеля передвижничества — Ярошенко, Шишкин и Ендогуров, но это произошло спустя несколько месяцев и после открытия XXVI выставки и после появления цитированных статей). Говоря о «покончивших земное прище» «сильных носителях знамени» передвижничества, рецензенты имели, конечно, в виду прежде всего Крамского и Ге. И дело не только в том, что оба эти художника своим личным авторитетом много способствовали укреплению общественных позиций Товарищества. Привлекавший главное внимание и Ге и Крамского философско-этический аспект современных жизненных проблем, сильно интересовавшая их идея нравственного долга и связанных с ним психологических коллизий — все это именно в 90-е годы приобретало чрезвычайно актуальный смысл и оказывалось предметом острой идеологической и художественной борьбы.

По вполне понятной логике разговор о содержании тех или иных произведений очень часто переходил в спор о социальном «статусе» самого искусства, о его главной цели и назначении, о его соотношении с другими формами духовной деятельности — философией, моралью, религией. Не говоря уже о таких мощных стимулах полемики, как специально посвященный этим вопросам трактат Льва Толстого «Что такое искусство?» (его усиленно обсуждали в конце 90-х годов философы и публицисты, литераторы и художники), много пищи для размышлений давали тенденции, развивавшиеся в изобразительном творчестве. Как на передвижных выставках, так и вне их появлялись работы, в которых поиски эмоциональной обр-разности были неотделимы от почти навязчивого и болезненного стремления авторов выявить в своем понимании мира некий нравственный императив. Назовем в качестве примера картины и монументальные замыслы таких разных художников этого времени, как Нестеров и Врубель. Однако подобная традиционность творчества некоторых художников 90-х годов, в своей поэтике уходивших от всей художественной системы русской живописи второй половины XIX века, лишь значительно обостряла в глазах современников суть проблемы и усиливала тревогу многих из них за дальнейшую судьбу передвижничества.

Сама по себе XXVI выставка Товарищества, по поводу которой было высказано столь много обобщающих суждений, давала действительно довольно типичную картину искусства передвижников на рубеже двух веков. На ней было несколько по-настоящему значительных работ, которые могли сделать честь любой другой экспозиции сезона. Здесь находились десять пейзажей Левитана, серовские портреты Тамань и М. Ф. Морозовой, картина Нестерова «Великий постриг». Среди работ, представленных художниками старшего поколения, были суриковские этюды донских казаков, одно из центральных произведений позднего Шишкина — «Корабельная роща». Большинство критиков с одобрением встретило ставшую впоследствии известной картину Касаткина «Кто?» и пейзажи тогда еще молодого Жуковского.

Но та же самая выставка весьма наглядно демонстрировала правоту многих порицавших суждений, высказывавшихся в ту пору по адресу передвижничества. Самое главное заключалось отнюдь не в том, что в экспозиции этой значительное место заняли салонные «головки» и

«модели» Бронникова и Бодаревского — оба эти художника не были новичками среди членов Товарищества, и их работы уже давно считались тяжким крестом для передвижных выставок⁴². Гораздо показательнее в данном смысле были картины, в которых будто бы сохранялась преемственность с передвижническим реализмом предшествующих десятилетий и в которых на самом деле было очень мало с ним общего. На XXVI выставке Товарищества примеры подобного рода вещей можно было найти и в бытовом (Богданов-Бельский — «Проводы новобранца», Э. Шанкс — «На практике»), и в религиозном (Ржевская — «Да и справится молитва моя», М. П. Клодт — «Мария, сестра Лазаря, в ожидании Спасителя»), и в историческом (Кл. Лебедев — «Царь Иоанн IV Грозный просит игумена Кирилла благословить его в монахи») жанрах.

Как мы только что видели, передвижников в эти годы часто обвиняли в том, что на их выставках стал преобладать пейзаж. В своем общем смысле такие упреки кажутся сейчас продиктованными слишком ригористическими взглядами на искусство вообще и передвижническое в частности. Как известно, в 90-е годы в пейзажном жанре решались большие современные эстетические проблемы, и в творчестве многих мастеров пейзажные картины обозначили передовые пути развития русской живописи на рубеже двух веков. Однако эти же самые упреки приобретали вполне справедливый характер, если их непосредственно отнести к тем многочисленным пейзажам «передвижных», авторы которых словно не желали замечать новаторских реалистических поисков Левитана, Серова, Коровина и выдвигавшейся группы молодых пейзажистов. Так, например, висевшие на XXVI выставке Товарищества пейзажные работы Киселева или Волкова вполне могли сойти за обычную академическую продукцию ландшафтных дел мастеров⁴³.

Черты академизма, которые можно отчетливо видеть и в таких пейзажах и в называвшихся выше примерах позднепередвижнического жанра, рождались не только под влиянием буржуазного салона, хотя это влияние, бесспорно, ощущалось достаточно сильно. Академизм в этом искусстве возникал также изнутри, появляясь там, где в трудном мире человеческих отношений начинала поэтизироваться легко достижимая узкая мещанская добродетель и где показная интимность заменяла собой и

сложный анализ лирических чувств и действительное утверждение радости жизни. Внешнее использование новых живописных открытий не могло скрыть в этих случаях вялости художественной формы, сильных натуралистических тенденций.

Имея в виду эту эволюцию позднего передвижничества, стоит обратить теперь внимание на ряд эпизодов из художественной жизни тех лет, связанных с взаимоотношением членов Товарищества с Академией художеств. О самом громком из них, продолжавшем обсуждаться на протяжении всего изучаемого периода, мы уже упоминали. Это — приход в реформированную Академию художеств Репина, Маковского, Шишкина, Куинджи и некоторых их коллег. О том, насколько сильное впечатление произвел этот поступок на современников, можно судить хотя бы по такой любопытной детали: Ярошенко, отказавшись войти в состав Академии, создает в 1897 году картину «Иуда», возникновение замысла которой было во многом связано с этой «изменой» передвижников своему объединению⁴⁴.

Из всего того, что говорилось выше, явствует с достаточной очевидностью, что в грозных инвективах Стасова против «перебежчиков» и «ренегатов» было гораздо больше донкихотства в самом благородном смысле этого слова, чем трезвого анализа художественного процесса. Точнее говоря, в пылу своей борьбы критик видел причину в том, в чем гораздо правомернее было усматривать следствие. Намечавшийся уже в начале 90-х годов кризис Товарищества заставлял многих деятелей изобразительного творчества но-новому взглянуть и на расстановку художественных сил и на дальнейшую судьбу различных направлений в русском искусстве.

Появление маститых членов Товариществ в стенах учреждения, свято хранившего долгие годы неприкосновенность своих казенно-бюрократических устоев, должно было, по крайней мере психологически, оказать определенное воздействие на художественные круги. «С приходом передвижников в Академию, — вспоминает А. П. Остроумова-Лебедева, — их искусство с его характерными чертами еще ближе придвинулось к нам. Мы, молодежь, с нетерпением ждали ежегодной их выставки. Открытие ее в те годы было событием в духовной жизни Петербурга. Между учащимися шли бесконечные о ней разговоры»⁴⁵.

Однако выставки, организовывавшиеся самой реформированной Академией художеств, продолжали в течение нескольких лет оставаться воплощением рутинного духа и эгоистических корпоративных интересов.

Характер академических выставок начал изменяться в 1897 году. Во-первых, стали сказываться результаты преподавательской работы пришедших в Академию крупных русских художников и главным образом Куинджи и Репина. Во-вторых, и это самое главное, в этом году по настоятельному предложению Куинджи была организована и в дальнейшем регулярно открывалась каждый год так называемая «Весенняя выставка». Существовая наряду с также ежегодными академическими конкурсными выставками, эта экспозиция создавалась на новых основаниях: жюри выставки выбиралось отныне не собранием Академии, как это делалось раньше, а самими экспонентами, имевшими академическое звание «художника» или же ранее участвовавшими на выставках в Петербурге⁴⁶.

Конечно и, на «Весенних выставках» в очень сильной мере сказывалась атмосфера того учреждения, в котором они устраивались, тем более что по существовавшим правилам картины профессоров и академиков попадали на выставку вне жюри. Поэтому, например, на «Весенней выставке» 1898 года «гвоздем» могли оказаться два огромных полотна В. А. Котарбинского — «Оргия» и «Лепта вдовы», подавляющие все вокруг и своим размером, и своей «многолюдностью», и своей вызывающей «красотой». Кроме того, целая зала была занята рисунками Котарбинского, и недаром вся экспозиция воспринималась современниками подобием персональной выставки этого типичнейшего представителя позднего салонного академизма.

Однако чем дальше, тем больше облик «Весенних выставок» начинали определять работы молодежи, главным образом учащихся мастерских Репина и Куинджи. Произведения Кустодиева, Малявина, Шмарова, Щербиновского, Остроумовой-Лебедевой, Рылова, Рериха, Богаевского, Зарубина, Столицы и некоторых других, разные по таланту и глубине, все чаще обращали на себя внимание некоторыми новыми своими чертами и в самом восприятии жизни и в понимании живописных и пластических задач. Многие из этих художников стали затем играть ведущую роль в ряде новых группировок, возникших на рубеже двух веков. Отметим в качестве парадокса рус-

ской художественной жизни тех лет, что в начале 1900-х годов академические «Весенние выставки» оказались в глазах некоторых критиков на «левом» фланге русского искусства. Особое смущение и неприязнь вызывали у этой критики «куинджисты» и в первую очередь те из них, как, скажем, Рерих или Богаевский, которые на смену пейзажам как реальным картинам природы выдвинули новую концепцию пейзажного образа, не столько рождающего ассоциации, сколько складывающегося из них и полностью подчиненного строгой конструктивной системе декоративного стиля. Так, например, один из газетных рецензентов, имея в виду «Весеннюю выставку» 1902 года, где, кстати, и Рерих и Богаевский были представлены достаточно широко, писал: «...тенденция этой выставки ясна как божий день. Декадентство — эта современная язва и гидра искусства, — еще сравнительно недавно прятавшаяся в глухих закоулках весенних выставок, на этот раз гордо подняло голову, разлилось по выставке широкой и мутной волной... С особенною развязностью, чтобы не сказать хуже, оно проникло в область пейзажа...»⁴⁷.

Особый и очень важный вопрос этой главы — место и значение Репина в русской художественной жизни изучаемого периода.

Следует прежде всего заметить, что для самых широких и разных кругов русской художественной общности Репин оставался в это время крупнейшей по своему масштабу фигурой в изобразительном искусстве России. С ним могли ожесточенно спорить, могли не доверять его конкретным оценкам, его живописные работы и печатные выступления, особенно частые в этот период, могли вызывать серьезные возражения и даже вовсе отвергаться, но при всем том он единодушно признавался главой русского реализма второй половины XIX века, наиболее глубоко отобразившим в русской живописи целую историческую эпоху в жизни России. В этом смысле Репин занимал в изобразительном искусстве конца столетия место, близкое тому, которое в литературе было отведено общественным мнением Льву Толстому — и в том и в другом случае разного рода недостатки воспринимались как совершенно естественные причуды, свойственные великим людям.

Для Репина как художника 90-е годы начались большой персональной выставкой его работ, открывшейся в

ноябре 1891 года в Петербурге, а затем, в феврале следующего года, показанной в Москве. Совпавшая с двадцатилетием творческой деятельности художника, экспозиция эта состояла из почти трехсот картин, эскизов и этюдов. На выставке впервые были показаны две большие работы — «Запорожцы» и «Явленная икона». Выставка стала событием художественной жизни. «Успех выставки был совершенно исключительный, — писал П. И. Нерадовский, вспоминая московскую экспозицию. — Какой подъем охватил всех! Сколько разговоров, толков было о виденных на выставке картинах и великолепных портретах. Все восхищались талантом мастера»⁴⁸. На протяжении изучаемого периода, пожалуй, лишь еще однажды, в самые первые годы нового века, выставленные Репиным произведения получили столь широкий одобрительный отзыв. Это произошло в ту пору, когда Репин показал на передвижных выставках свои этюды к «Государственному Совету».

Таким образом, рассматриваемые нами годы застали Репина на положении человека, не только пользующегося всероссийской славой, но и вновь подтвердившего основательность и заслуженность этой славы.

У нас нет никаких мотивов полагать, следуя Стасову, что академическое профессорство Репина влекло за собой или же было результатом примирения художника с консервативной, казенной средой официального учреждения. Существует немало фактов, свидетельствующих как раз о совершенно ином положении вещей. Уже летом 1896 года А. В. Жиркевич записывает со слов Репина: «А в Академии все более и более водворяется казенщина, чиновническое отношение к делу, от которых и хочет уйти «на свободу» Илья Ефимович»⁴⁹. Через три с небольшим года сам Репин сообщал Остроухову: «По поводу академических выпусков теперь была у нас бурная баталия из-за Малявина (речь идет об отклонении Советом Академии малявинского «Смеха». — Г. С.). Этот неукротимый, блестящий талант совсем ослепил наших академиков: старички потеряли последние крохи зрения, а вместе с этим и последние крохи своего авторитета у молодежи. Старая история. Рутинеры торжествуют свое убожество»⁵⁰. А еще через некоторое время, в марте 1900 года, по поводу своей очередной схватки с академиками Репин писал В. М. Васнецову: «В прошлом общем собрании начал Куинджи, а после него уже целую огромную рацею

прочитал Г. Мясоедов — против моей мастерской в особенности (направление, распущенность, декадентство). Так грубо, нелепо, с умышленной ложью. Сначала, мне показалось, и возражать не стоило, но потом подумал я: а если вся Академия такого же мнения? Сегодня допрошу ее (экстренное собрание), и если она солидарна с этим обозленным стариком, я выйду... Нет, из Академии не может быть толку. Большинство! Ограниченные само-мнительности, невежды в искусстве, вроде Султанова; а сколько еще глупее!.. Ох, надо утinking. Жаль молодежь!»⁵¹

Характерный спор с академическим Советом произошел у Репина в начале 1900-х годов в связи с постановочной проблем монументального искусства. Спор этот не был никак освещен в нашей литературе, и мы позволим себе поэтому остановиться на нем несколько подробнее.

В январе 1903 года Репин адресует Академии письмо, в котором обращает внимание на важность соблюдения статьи устава, говорящей о необходимости развития монументальной живописи. Отметив, что «Академия с большой заботливостью печется о развитии художников, с юного возраста», Репин продолжал: «Но как только ученик, окончив Академию, выходит из ее опеки, ему предстоит применяться к практической жизни, где деятельность художника сводится большей частью к мелочам не художественного свойства. В этой сфере успевают бойкие посредственности, кое-как прошедшие Академию; а истинные таланты, с задатками к монументальному творчеству, совсем не находят себе применения...» Далее художник подчеркивал: «Отличительный характер искусства нашего времени по преимуществу декоративный. Молодые художники стремятся к широким обобщениям деталей, в композициях они достигают свободного размаха, новых сочетаний тонов, декоративной красоты; словом, всех тех средств, которые необходимы для монументальной живописи и которые в жизни обиходного искусства совсем не в ходу».

Заметив, что безразличное отношение Академии к монументальному искусству стало причиной существования росписей, представляющих собой «дешевку кустарного ремесла» (в качестве примера художник называл Грановитую палату в Москве и Софийский собор в Новгороде⁵²), Репин заключал: «Академии художеств следует обратиться с просьбой к нашим архитекторам, строителям

значительных общественных зданий и церквей, дворцовым и городским учреждениям прийти на помощь для проявления нашего национального искусства монументального характера»⁵³.

В художественной критике того времени нам не встречалось другого столь же решительно высказанного убеждения в развитии этих новых важных тенденций в русской живописи начала XX века. Существенно было и то, что дальнейшие судьбы русского монументального искусства Репин связывал с творческими исканиями молодежи. Конечно, на деле здесь возникал один очень серьезный вопрос: насколько декоративные свойства новой живописи могли сами по себе предопределить успех художника в роли монументалиста и в какой мере особенности живописно-декоративного дара, скажем, Малявина могли заранее сулить ему удачу в росписи стен. Репин оставлял в стороне эту проблему, чем не преминули воспользоваться его оппоненты — коллеги художника по академическому Совету. Так, возражая Репину, архитектор К. М. Быковский писал: «Я не имею достаточных данных, чтобы согласиться с заявлением И. Е. Репина, что средства для монументальной живописи уже настолько культивированы высшим художественным училищем, что надо в настоящее время воспользоваться расцветом этих средств. Я полагаю, что никакая школа дать такого расцвета не может, так как основа монументальной живописи далеко не исчерпывается указанными в заявлении «стремлением к широкому обобщению деталей, достижением в композициях широкого размаха, новых сочетаний тонов и декоративную красоту». Монументальная живопись не только «декорирует», украшает памятник, но должна представлять идейное содержание. На это всего лучше указывают приведенные И. Е. примеры росписи Грановитой палаты и Новгородского Софийского собора. Очевидно, что для изображения на этих памятниках церковных сюжетов приведенные И. Е. Репиным средства не только не исчерпывают всего здесь необходимого, но некоторые из них даже не применимы»⁵⁴.

В известном смысле точку зрения Быковского разделял и другой участник спора, А. И. Куинджи, в частности, писавший: «Илья Ефимович Репин предлагает Академии давать талантам писать декорации, так как эти таланты стремятся к широким обобщениям деталей и достигают свободного размаха и этим же талантам сво-

бодного размаха давать писать образа в Софийском соборе в Новгороде и в других церквях. Боже упаси молодые таланты от такой помощи! Как нам известно, в Академии нет профессоров-руководителей ни по декоративному искусству, ни по религиозной живописи, — откуда же эти таланты? Неужели таланты выходят только без профессоров-руководителей»⁵⁵.

Проблемы, о которых здесь шла речь, были выдвинуты развитием русского искусства на рубеже двух веков. И поэтому, несмотря на «ведомственную» окраску приведенной полемики, она по существу своему была тесно связана с крупными творческими спорами в русской художественной жизни тех лет. Оставляя на будущее более подробные замечания о месте монументального искусства в художественных исканиях конца XIX — начала XX века, обозначим лишь в самой общей форме те факты, вокруг которых в первую очередь сталкивались различные мнения в этой области.

Можно утверждать, что в определенном отношении споры о монументальном искусстве шли «над схватками» по поводу важнейших идейно-художественных проблем своего времени. Причины этого нетрудно понять, если иметь в виду, что за этими спорами, сознавали то враждующие стороны или нет, стояли совершенно объективные потребности русского искусства в создании нового художественного стиля, противостоящего индивидуализму художественного мышления, которое выступало тогда и в виде мещанского салона и в обличье буржуазно-либерального нравоучительства.

Лучшим русским художником-монументалистом общепризнанно считался в это время Виктор Васнецов, и оба возникших на рубеже нового века художественных журнала — «Искусство и художественная промышленность» и «Мир искусства» — одинаково охотно предоставляли свои страницы для воспроизведения его работ. Росписи Владимирского собора и огромное панно «Каменный век» служили основой этой репутации художника. В высокой оценке васнецовского творчества сходились представители самых разных художественных направлений и взглядов. Полностью разделял ее и Репин⁵⁵. И если в цитированном письме он уповал прежде всего на молодые художественные силы, то здесь кроме педагогических соображений в нем говорило острое чувство новых проблем, еще не выявлявшихся несколько лет

назад. С одной стороны, монументально-декоративные тенденции, стремление к пластическому «укрупнению» образа намечались в русском искусстве главным образом в сфере станковой живописи, выросли на основе ее традиционных жанров и тем, с другой — собственно монументальные работы, впрочем, весьма малочисленные в то время, полностью переставали отвечать своему назначению, превращаясь в совершенно заурядные академические или просто ремесленные станковые композиции, увеличенные до нужных размеров. Очень редким исключением были лучшие замыслы Врубеля, но его трудные поиски встречали на самом рубеже столетий в лучшем случае недостаточное понимание, а чаще всего просто-напросто отвергались.

Возвращаясь к существу спора, происходившего в академических стенах в самом начале 1903 года, мы видим, таким образом, что уязвимость репинской позиции, сразу же и точно замеченная его противниками, была целиком обусловлена реальными противоречиями русского искусства той поры. Вот почему Репин считал возможным указать в первую очередь на значение художественной формы для будущего развития монументального искусства, вот почему также, завершая эту небольшую заочную дискуссию и возражая своим оппонентам, он вновь решительно настаивал: «...я подчеркиваю яркое отличие искусства последнего времени от предыдущей эпохи — его декоративность».

Повторив затем все те признаки новых живописных исканий, которые он отмечал в своем первом письме, Репин объяснял далее причину своей настойчивости: «Время нашей школы (60-х годов) было другого характера, и художники, писавшие тщательно законченные картины, едва ли способны на монументальную живопись; со своей точки зрения они с понятной иронией, как к чему-то предосудительному, относятся к широкому размаху композиций и пр.». Художник напоминал об истории создания ватиканских росписей, указывал на важнейшее место, занимаемое среди них фресками «совсем еще молодого» урбинца Рафаэля и завершал свое письмо призывом к Академии «способствовать возникновению у нас нашего Ватикана, на нашей почве»⁵⁷.

Призыв был обращен, конечно, не совсем по тому адресу, и это не без ехидства сразу же отметили другие участники спора. Но было бы большим упрощением ви-

деть в уповании Репина на официальные художественные круги лишь своего рода психологическую инерцию человека, прошедшего к тому времени около десяти лет на казенной службе. Как уже говорилось, Репин полностью отдавал себе отчет в яром консерватизме и ретроградных взглядах многих своих академических коллег, и если он тем не менее звал на помощь искусству Академию художеств, то на это были достаточно сложные причины.

Стоит прежде всего обратить внимание хотя бы на то, что в русской художественной жизни начала XX века мы встречаемся с выражением надежд и на академическое искусство и на Академию художеств со стороны тех деятелей культуры, которых можно заподозрить в чем угодно, но только не в каких-либо симпатиях к сложившимся порядкам в официальном учреждении от искусства. Самый разительный пример, уже отмечавшийся в литературе, — многочисленные высказывания на этот счет Александра Бенуа в конце 1900-х годов⁵⁸. Не смогший в юности провести в Академии художеств более четырех месяцев, поборник полного индетерминизма личности творца, решительный враг всякой нормативности и в эстетической теории и в творческой практике, видевший в борьбе с академизмом одну из главных задач нового искусства, Бенуа после революции 1905 года начинает выступать против индивидуализма в художественном творчестве⁵⁹, задумывается о роли, которую могла бы сыграть Академия художеств, разумеется, заново реформируемая, в преодолении глубоких внутренних противоречий современного искусства. Это сопровождалось и желанием пересмотреть историко-художественные концепции. Так, в начале 1907 года Александр Бенуа писал о необходимости «переделать историю искусств», с тем чтобы «вернуть подобающие места» братьям Карраччи, Цуккарри и некоторым другим академистам, и добавлял при этом, что «самые эти понятия: академизм, школа, композиция, мастерство... нужно проверить, очистить и выяснить»⁶⁰.

Мы напомнили здесь о некоторых позициях Александра Бенуа не для того, чтобы проводить какие-то аналогии между ними и взглядами Репина. Хотелось лишь подчеркнуть, что на рубеже двух столетий перед самыми разными деятелями культуры вопрос об академическом искусстве, как в плане современной художественной практики, так и с точки зрения творческого наследия,

приобретал несколько самостоятельных аспектов. Чтобы лучше уяснить суть дела, пужно в заключение остановиться еще на одном довольно известном эпизоде русской художественной жизни, связанном с Репиным, на этот раз — с его печатными выступлениями и высказываниями 90-х годов.

О них в нашей литературе писалось уже достаточно много. С легкой руки Стасова в них чаще всего склонны видеть лишь временное отступничество Репина от самого себя, от своих взглядов на цели и значение художественного творчества и переход на позиции «искусства для искусства». Что же касается причин подобных блужданий репинской мысли, продолжавшихся несколько лет, то их нередко усматривают просто в эксцентричности характера художника или же в неустойчивости его натуры, поддавшейся на время влиянию идеалистической философии и дешевым соблазнам декадентства⁶¹.

Обратимся к фактам. В октябре 1893 года Репин уезжает за границу, и уже в самом конце этого месяца в печати появляется его первое письмо, сразу же вызвавшее нарекания Стасова. Публикация этих «Писем об искусстве», а впоследствии «Заметок художника», в которых Репин развивал свой новый взгляд на искусство, продолжалась до середины следующего, 1894 года⁶². В конце того же года появляется его известный очерк «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству», еще более подливший масла в огонь разгоравшейся полемики вокруг репинских суждений о смысле и ценности изобразительного творчества⁶³. Через три года появляется новая большая статья Репина — «В защиту новой Академии художеств», где автор продолжает настаивать на своих мыслях, изложенных в предшествующих высказываниях⁶⁴. В плане тех же размышлений об искусстве находились некоторые места из выступлений художника на брюлловских торжествах, о которых шла речь в предыдущей главе.

Всеми этими своими высказываниями и статьями Репин не снискал себе лавров в русской художественной жизни тех лет. Если не считать попыток «мирискусников» использовать это изменение репинских эстетических позиций и привлечь художника на свою сторону, попыток, кончившихся, как известно, неудачей, общая реакция была отрицательной. Прежде всего выступления Репина в печати стоили ему более чем пятилетнего раз-

рыва со Стасовым, дружбой с которым он чрезвычайно дорожил. Но дело не только в этом. Нам хотелось бы подчеркнуть, вслед за О. А. Ляжковской⁶⁵, что репинские статьи не были приняты и той критикой, которая наиболее активно отстаивала в те годы сугубо идеалистические позиции в эстетике и искусстве. Один из ее лидеров, А. Вольтинский, откликаясь на очерк Репина о Н. Н. Ге, в частности, писал: «В стремлении молодых поколений к высшей красоте — гармонии внутренней правды и внешних форм ее чувственного выражения — он (то есть Репин. — Г. С.) улавливает только звонкие слова, и... проповедует новую для него истину: служение чистому искусству, свободному не только от узких публицистических тенденций, но и аскетических идеалов морали и религии... Его возгласы о красоте никого не увлекут, потому что идея красоты сведена им к пустой и старой схеме. Его призывы к свободному искусству никого не расшевелят, потому что он призывает к искусству, опустошенному от всякого содержания»⁶⁶.

В чем же на самом деле заключался пафос этих репинских высказываний, каковы были его действительные претензии к современному искусству?⁶⁷

Следует с самого начала заметить, что критическая сторона репинских позиций вырисовывалась гораздо более отчетливо, чем выдвигавшаяся художником позитивная программа. Статьями и выступлениями Репин довольно ясно выражал свое намерение пересмотреть некоторые оценки, в том числе и свои собственные, русского демократического искусства второй половины XIX века. Ряд формулировок давал полное основание Стасову резко критиковать автора «Бурлаков» и «Крестного хода» за его стремление отречься от лучших традиций русской художественной культуры — прямоты и определенности ее социального содержания и гражданственных идей. И, однако же, за всем этим нельзя не видеть, что главным предметом отрицания Репина были те формы тенденциозности позднего русского искусства XIX века, когда, по его собственным словам, «публицистика уступила место морали, утилитарность — вечности»⁶⁸. Отвечая одному из своих корреспондентов, который посчитал, что в статье о Н. Н. Ге Репин поставил под сомнение все высшие достижения русской культуры XIX века, художник писал: «...и Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Лев Толстой (изъятый от сектантской закваски), и многие другие вели-

кие светочи всегда будут предметом моего поклонения. Разумеется, я говорил, т. е. писал о публицистике, о фарисеях либерализма, столпившихся у подножия морали, как городовые у Аничкова дворца, и презирающих весь мир с своего поста; они признают важность и значение только своей высоты и полезности; все прочее, с их точки зрения, ничтожно и не имеет значения. Мораль и публицистика — альфа и омега, по-ихнему, всего великого и разностороннего человеческого движения»⁶⁹.

Взамен такого отношения к целям и задачам художественного творчества Репин бесчисленное число раз в этих своих статьях выдвигал требование о необходимости существования искусства для искусства, или же, как он иногда писал, искусства как искусства.

Не стоило труда показать, и это вполне убедительно сделал Стасов, что приводимые Репиным примеры вовсе не подтверждали мысли автора об искусстве для искусства (если вообще это выражение может заключать в себе какое-либо конкретное научно-теоретическое содержание, а не представляет лишь полемическую формулу) как об основной сфере всего художественного развития человечества. Хрестоматийные доводы легко опровергались столь же хрестоматийным путем. Когда Репин в качестве образцов «чистого искусства» называл Венеру Милосскую или же «гениальные обломки парфенонского фронтона», Стасов в ответ резонно вопрошал: «Да разве древние Венеры были без содержания для древних греков, разве мадонны были без содержания для итальянцев — католиков XVI века?»⁷⁰

Но как бы ни были малоудачными, а то и вовсе не шедшими к делу понятия, употреблявшиеся Репиным, это, конечно, несколько не снимало остроты и реальности самой проблемы. Вновь и вновь художник призывал обращать гораздо больше внимания на самостоятельную ценность пластики и живописи в изобразительном искусстве и многократно подчеркивал, что главное достоинство искусства заключено в нем самом.

Здесь не место подробно рассматривать объективные социально-исторические причины подобной эволюции репинских взглядов. Отметим лишь, что в области общественной мысли это было время кризиса народнических идей, время, когда, по словам В. Г. Короленко, «у так называемой интеллигенции начиналась с «меньшим братом» крупная ссора»⁷¹, время, когда, по наблюдению того

же писателя, «огорченный и разочарованный, русский интеллигентный человек углублялся в себя, уходил в культурные скиты или обиженно требовал «новой красоты», становясь особенно капризным относительно эстетики и формы»⁷².

Здесь находились истоки и глубоких заблуждений и новых важных открытий. Значительно увеличивается развитие идеалистических теорий, порою приобретающих мистическую окраску и нередко имевших реакционный общественный смысл. Но в это же время возникают художественные взгляды, хотя во многом и полемизирующие с творческими позициями передвижников и настаивающие на важном самостоятельном значении красоты и «отрадного» в искусстве, но отнюдь не противостоящие передовым принципам русской художественной культуры, а лишь отражающие ее новый важный этап. Первое сказывалось в большей степени тогда, когда дело касалось создания каких-то целостных философских и эстетических систем, второе значительно чаще проявлялось в непосредственной творческой практике художественной молодежи. Теоретические построения русских символистов, с одной стороны, и деятельность Серова, К. Коровина, Левитана — с другой, могут служить достаточно наглядными в этом отношении примерами. Их объединяло между собой лишь резко выраженное неприятие самодовольства преуспевающей буржуазии и торжествующей пошлости мещанства.

Для Репина разговоры о первостепенной значимости красоты в искусстве, которые он без конца ведет в это время, имели весьма разветвленный полемический смысл. С одинаковой страстностью он нападает и на «утилитаризм» русского «направленства» и на символизм в современной ему западной живописи, символизм, который, по его мнению, вовсе не есть «чистое искусство: искусство берется здесь как средство для выражения проблем условными формами, выдуманной раскраской, невероятным освещением, неестественным соединением органических форм природы»⁷³.

Но главную опасность красоте Репин видел не в самих явлениях искусства того времени, а вне их, во всякого рода моральных учениях, и здесь антагонистом художника оказывался, как это уже отмечалось нашими исследователями⁷⁴, Лев Толстой-проповедник, Толстой-моралист.

Со взглядами Толстого на искусство полемизировали в 90-е годы очень многие и с самых различных точек зрения. Своя позиция на этот счет была и у Репина. Он выступал резко против превращения искусства в «иллюстрации идей общего блага», а самого художника — в «раба добродетели». Однако, пытаясь «освободить» искусство от морализирования и поверхностного правоучительства, Репин противопоставлял религиозно-нравственным идеалам Толстого такое понимание красоты, которое мало соответствовало конкретным историческим потребностям духовного развития эпохи. Точно так же, как для Толстого христианская религия оказывается некоей формой всеобщности нравственных норм, так для Репина «чистое искусство» (разумеется, в его собственном понимании) — это прежде всего свидетельство существования некоего универсального художественного мироощущения, или, как любил выражаться художник, «эллинского духа».

Вчитываясь в репинские статьи этого времени, нетрудно видеть за всем этим большой и острый интерес художника к целостному и высокому художественному стилю, к устойчивой и общезначимой системе художественных образов. Но Репин так и не приходит к какому-нибудь определенному выводу, и бесконечные разногласия в его суждениях и оценках очень ясно отражали реальные противоречия в современном ему искусстве. Так, с одной стороны, полностью отдавая себе отчет и в растущей зависимости художника от буржуазного рынка и в сковывающей, опустошающей роли казенных Академий в России и за рубежом, Репин всячески ратовал за свободу творческой личности от предвзятых, навязываемых извне канонов и норм. В одном из его заграничных писем, например, сильно досталось Мюнхенской Академии⁷⁵, а свою статью под декларативным названием «В защиту новой Академии художеств», посвященную русским художественным делам, Репин неожиданно завершает резким выпадом против этого учреждения. «Время процветания академий, — пишет он, — лучше сказать время опеки над искусством людей любящих, серьезных и благонамеренных совсем атрофировало свободное творчество и его движение вперед. Эпоха их скучна и мертва. Многочисленные имена академиков и профессоров, многочисленные громадные холсты академического искусства теперь забыты»⁷⁶.

С другой стороны, также отрицаемым скоропреходящим модным увлечениям в искусстве, анархическому своеволию мастеров Репин противопоставляет образцы ничего иного, как той же академической живописи или же сентиментального бытового жанра. Так, по его утверждению, «из наших русских художников эллинским характером отличаются Айвазовский, К. Маковский, Семирадский и другие»⁷⁷, австриец Макарт представляется ему «самым изящным живописцем Германии за все XIX столетие, единственно в котором возродился, промелькнул Ренессанс»⁷⁸. Как хорошо известно, Репин неоднократно очень высоко отзывался о Фортуне, Мейссонье и т. д. Тем самым оказывалось, что «эллинский дух», свободное мастерство, всеобщая значимость художественных образов — все это измерялось степенью отклика искусства на эстетические потребности буржуазного зрителя, его мысли и настроения.

В разбиравшихся статьях Репин выступал от своего собственного имени и всячески подчеркивал личный характер оценок. Более того, он не раз старался противопоставить здесь свои взгляды убеждениям последователей бытового жанра предшествующих лет. В этом смысле художник сознательно ставил себя в позицию стороннего наблюдателя передвижнического искусства. Совершенно очевидно, однако, что взгляды Репина, чье творчество долгие годы было знаменем наиболее сильных сторон русского передвижничества, сами являлись в очень большой степени результатом общей идейной эволюции Товарищества и отражали поэтому его судьбы не только извне, но также и изнутри.

К концу XIX века быстро увеличивается количество выставок, призванных знакомить Россию с искусством зарубежных стран. Бывшие еще не так давно, в 1880-е годы, весьма редким явлением, эти выставки становятся на рубеже двух столетий характернейшей и, можно даже сказать, отличительной стороной русской художественной жизни. На протяжении изучаемого нами времени петербуржцы и москвичи могли видеть в подлинниках современное искусство почти всех основных национальных художественных школ Западной Европы: французской, немецкой, английской, голландской, бельгийской, австрийской, венгерской, шведской и других, а также искусство Соединенных Штатов Америки и Японии. Экспозиции эти включали в себя живопись и рисунок, скульптуру и предметы декоративно-прикладного искусства. Кроме того, произведения иностранных мастеров все чаще начинали демонстрироваться и на выставках, посвященных главным образом отечественному искусству. Не говоря уж об известной международной выставке, организованной в Петербурге «Миром искусства», работы зарубежных художников были представлены в те годы, например, на

выставках Общества исторической живописи, на выставке коллекции рисунков и акварелей, принадлежащей М. К. Тенишевой, и т. д.

Зарубежные художественные выставки становились настолько многозначительным фактом повседневного культурного обихода, что уже к концу века современники испытывали потребность осмыслить в целом их роль и значение в художественной жизни России. Так, например, в одной из своих статей того времени В. В. Стасов писал: «В течение 90-х годов у нас была такая масса иностранных выставок, как никогда прежде... Значит, им можно и итог подвести». Далее критик продолжал: «Итог должен состоять, по моему мнению, из ответов на два главных вопроса: первый, каковы были эти выставки, второй, какое производили у нас впечатление и какой оставляли после себя результат»¹.

Ниже мы вернемся к той, заранее скажем, сугубо отрицательной оценке, которую давал Стасов всем этим выставочным предприятиям, равно как попытаемся рассмотреть причины подобной позиции. Сейчас лишь отметим, что оба вопроса, которыми задавался критик, действительно являются основными в подходе к изучаемой теме. В этой главе мы и постараемся дать на них более или менее обстоятельный ответ.

*

Одна за другой открывавшиеся иностранные выставки поражали зрителя потоком малоизвестных или совсем неведомых имен, обнаруживали существование целых художественных школ, о которых до этого русская публика часто имела лишь весьма приблизительное представление. Однако это ни в коей мере не значит, что демонстрировавшиеся работы были полной невидалью для жителей Москвы и Петербурга и что это было единственной возможностью расширить художественный кругозор общества. Следует иметь в виду, что в рассматриваемое время в обеих столицах, да и не только в них, существовали художественные собрания, в которых можно было познакомиться со многими, в том числе и совершенно первоклассными, образцами зарубежного изобразительного творчества (мы, разумеется, уже не говорим о тех, кто выезжал за границу и на месте мог видеть произведения иностранных мастеров). На этом стоит остановиться несколько подробнее.

В Петербурге самым богатым и самым посещаемым собранием зарубежного искусства был, конечно, Эрмитаж. Находившиеся там замечательные творения старых мастеров стали доступны для публичного осмотра еще в начале 50-х годов. В течение одного 1898 года Эрмитаж посетило 82 тысячи человек, и в дальнейшем это количество зрителей возрастало, достигнув 136 тысяч в 1913 году².

Как известно, эрмитажная коллекция включала в себя в то время произведения, созданные не позже самого начала XIX века. В этом смысле хорошим дополнением этому музею была в Петербурге известная Кушелевская галерея³. Вопреки в 60-е годы в состав Музея Академии художеств, галерея эта пользовалась большой популярностью, особенно среди художников⁴, и результаты внимательного изучения ее экспонатов можно не раз обнаружить в творчестве русских живописцев. Некоторые направления в европейском искусстве XIX века были представлены в кушелевском собрании значительно полнее и лучшими образцами, чем на всех зарубежных выставках рубежа двух веков. В первую очередь это относится к французскому искусству 30 — 50-х годов: ни одна из состоявшихся в России в конце XIX — начале XX века многочисленных ретроспективных французских выставок не могла ничего противопоставить находившимся в «Кушелевке» картинам Делакруа, Милле и пейзажам барбизонской школы.

Из других существовавших в то время петербургских собраний, где публика могла видеть работы иноземных мастеров, можно назвать Музей при училище Штиглица и Художественно-промышленный музей при Обществе поощрения художников. И в той и в другой коллекции находилось большое количество предметов зарубежного декоративно-прикладного творчества, созданных до начала XIX века⁵.

Слабее было представлено искусство зарубежных стран в московских публичных собраниях, но и здесь зрители могли в изучаемое время составить ясное понятие о многих крупнейших явлениях истории западноевропейской художественной культуры вплоть до 80-х годов XIX века. Так, например, хорошо познакомить с творчеством старых голландцев мог многочисленный по количеству экспонатов, но несколько случайный по составу зарубежный отдел картинной галереи Румянцовского музея, це-

престанно пополнявшийся в конце XIX века за счет частных пожертвований⁶.

Гораздо более ценной по своему общему художественному уровню была коллекция картин иностранных мастеров, принадлежавшая С. М. Третьякову и в начале 90-х годов вместе с собранием его брата переданная в дар Москве⁷. Находившиеся здесь работы в некоторых случаях непосредственно подводили к «сегодняшнему дню» западноевропейского искусства. Своей основной направленностью небольшая коллекция С. М. Третьякова несколько напоминала Кушелевскую галерею: в обоих случаях преобладали полотна второй трети XIX века; как и в «Кушелевке», здесь было много барбизонцев и особенно Коро, подобно петербуржцам москвичи могли видеть первоклассные образцы творчества Милле и Делакруа. Но кроме того, у С. М. Третьякова находились картины, принадлежавшие уже другому этапу в развитии зарубежной живописи. Среди них — работы ведущих мастеров французской бытовой живописи 70 — 80-х годов: Ж. Бретона, Лермита, Даньяна-Бувре и Бастьена-Лепаж (последний был представлен одним из центральных своих полотен — картиной «Деревенская любовь»), вещи моднейших живописцев буржуазной публики — Фортун, Мейссонье, Невиля. На это последнее обстоятельство следует обратить внимание, ибо перечисленные художники охотно экспонировались устроителями выставок конца XIX — начала XX века.

Помимо постоянных экспозиций в эти годы организовывались выставки, на которых демонстрировались произведения иностранных мастеров, находившиеся в русских частных собраниях. Среди подобного рода начинаний особое место заняла организованная в 1897 году выставка рисунков и акварелей, принадлежавших М. К. Тенишевой⁸. Публике была показана значительная часть (520 номеров) огромной и во многих своих разделах очень ценной коллекции русской и зарубежной графики. Как о событии, писали о выставке газеты, на нее откликнулись крупнейшие деятели искусства⁹. В иностранном отделе экспозиции первенствовал Мейссонье. Были здесь и Менцель, Детайль, Дилль, Бартельс и опять же Фортун.

Таким образом, существовавшие в России публичные и частные собрания знакомили с многим из того, что происходило в западноевропейской художественной жизни

(а что касается искусства старых мастеров, то благодаря Эрмитажу русский зритель мог получить о нем гораздо более полное представление, чем жители многих европейских стран)¹⁰. Мы уже не говорим о том, что такой, например, распротраненнейший журнал, как «Нива», уделял много места пропаганде зарубежного искусства, хотя и подчеркивал в нем одну, довольно определенную тенденцию.

И несмотря на все это, в начале изучаемого периода, то есть в середине 90-х годов, раздаются сетования на плохое знание иностранных мастеров. Естественно, они не могли принадлежать старшему и даже среднему поколению художественной интеллигенции, как правило, неоднократно бывавшей за границей и хорошо изучившей классическое наследие и современную культурную жизнь Запада (в связи с этим стоит вспомнить таких людей, как Стасов, Репин, Поленов, К. Коровин). Жаловалась на свою слабую осведомленность главным образом молодежь, только вступающая в это время в искусство. Чрезвычайно интересно в этом отношении суждение Александра Бенуа — человека, с ранних лет приобщенного к артистическому миру и во всяком случае использовавшего все возможности для знакомства с искусством. Рассказывая значительно позже о первых шагах выставочной деятельности Дягилева, относящихся ко второй половине 90-х годов, и объясняя ее недостатки с точки зрения выбиравшихся для экспонирования зарубежных мастеров, Бенуа писал: «Теперь может показаться странным, что Дягилев начал с англичан, немцев и скандинавов, да вдобавок уделил столько внимания специалистам по акварели, иначе говоря, мастерам, скорее второстепенным и склонным к манерности. Но это объясняется целым рядом причин и главным образом нашей общей незрелостью... Мы не были достаточно подготовлены, чтобы за рубежом сразу найти то, что там было ценного, и сосредоточить наше внимание на этом только»¹¹.

О чем здесь идет речь? Быть может, оценивая свои ранние художественные симпатии в перспективе прошедших тридцати лет, Бенуа сожалел о том, что его молодым друзьям оказались неведомыми французские постимпрессионисты, бывшие в то время почти не известными даже у себя на родине? Отнюдь нет. «Мир искусства» всегда оставался весьма равнодушным, например, к творчеству Сезанна или Ван-Гога. На поставленные

нами вопросы в значительной мере ответил сам Бенуа, подчеркнув далее в этой своей книге, что лишь длительное пребывание в Париже помогло ему «усвоить учение импрессионистов, постичь прелесть Дега и красоту Делакруа, Коро, Домье и Курбе»¹². И, кстати сказать, когда, вернувшись из-за границы, Бенуа активно включился в работу над журналом «Мир искусства»¹³, названные художники, а также Уистлер, с произведениями которого можно было хорошо познакомиться лишь в Париже, стали предметом серьезного внимания этого печатного органа.

С утверждением Бенуа перекликается и свидетельство его ровесника и будущего коллеги — И. Э. Грабаря, написавшего про себя однажды, что в 1890 году «ни я, ни кто-либо другой из круга моих сверстников и знакомых не имел представления об импрессионизме и не слышал даже этого слова»¹⁴. А между «сверстников и знакомых» автора были, кстати сказать, в это время люди, чья деятельность играла существенную роль в формировании общественного художественного вкуса.

Таким образом, среди наименее известных русскому зрителю явлений зарубежного изобразительного искусства оказался в середине 90-х годов, например, импрессионизм.

Разумеется, было бы совершенно неверно полагать, что до этого времени творчество французских импрессионистов оставалось вообще без внимания со стороны русской художественной общественности. Достаточно, например, сказать, что читатели довольно распространенного журнала «Вестник Европы» благодаря помещавшимся в этом издании статьям из Парижа Эмиля Золя почти одновременно с французами узнали о рождении нового художественного направления и о смысле его творческой доктрины¹⁵. Не оказались безучастными к спорам об импрессионизме и те русские художники, которые попали в Париж в начале 70-х годов, то есть в самый разгар событий. Об этом можно судить хотя бы по адресованным Крамскому парижским письмам Репина, в которых последний часто возвращается к своим впечатлениям о творчестве импрессионистов, спорит по поводу их оценки со своим первым петербургским учителем¹⁶. Надо полагать, что эти споры продолжались и после возвращения Репина на родину — некоторые работы художника тех лет давали для этого все основания. А позже, в начале 90-х го-

дов, некоторые критики обвиняли К. Коровина во внешне-подражании импрессионизму, но меньшей мере доказывая тем самым, что это понятие прочно вошло в журналистский лексикон.

Но в середине 90-х годов вопрос об импрессионизме встал несколько в ином плане — не как профессионально-художественная, а, скорее, как историко-культурная проблема (хотя на практике именно в это время импрессионизм в силу ряда причин впервые начинает оказывать серьезное воздействие на русскую живопись). Вопрос о том, пригоден или, наоборот, непригоден импрессионистический метод для решения тех или иных творческих задач, — а именно к его выяснению, по существу, сводилась полемика вокруг импрессионизма в 70-е годы, — отошел теперь на задний план перед другой проблемой: какова была роль К. Моне, Сислея, Дега и их товарищей в судьбах европейской живописи, каков конкретный художественный итог их деятельности. Подобный же взгляд на искусство той или иной страны как на одну из форм выражения национальной и общеевропейской культуры характеризовал собой в это время внимание к изобразительному творчеству и других современных зарубежных школ.

Было бы нелепо игнорировать ту большую роль, которую сыграл в ознакомлении русской публики с зарубежным искусством небольшой кружок молодых людей, объединившихся впоследствии в «Мир искусства». Но вместе с тем было бы крайне наивно видеть в «прозападной» ориентации «мирискусников» первопричину или хотя бы основной фактор отмеченных вначале характерных особенностей выставочной политики на рубеже двух веков. Простая арифметика показывает, что дело обстоит гораздо сложнее. Так, на каждую выставку зарубежного изобразительного творчества, организованную деятелями «Мира искусства», включая те, которые были обязаны своим существованием личной предприимчивости Дягилева, приходится едва ли не десять начинаний подобного же рода, не имевших никакого отношения к этой группировке и связанных чаще всего с Обществом поощрения художеств и некоторыми благотворительными учреждениями.

Но дело не только в этом. Изучение специальных изданий, историко-художественных и критических статей того времени свидетельствует о том, что даже самые пе-

примиримые идейные и художественные враги «Мира искусства» в интересе к европейским национальным школам изобразительного творчества несколько не уступали своим антагонистам. Показательно, что Стасов, до этого очень редко выступавший по вопросам зарубежного искусства — главным образом в связи с характеристикой всемирных выставок, — в рассматриваемые годы значительно усиливает свои занятия творчеством иноземных мастеров, публикует статьи о современной художественной жизни Запада¹⁷ и завершает всю эту работу созданием в самом начале нового столетия капитального труда «Искусство XIX века»¹⁸. И хотя, как совершенно очевидно, интерес Стасова к современному зарубежному творчеству диктовался в первую очередь полемическим заданием — борьбой критика со многими новыми явлениями русского искусства, основная беда которых, с его точки зрения, заключалась именно в подражании западным образцам, — за всем этим нельзя не видеть, что Стасов вступал в борьбу со своими идейными противниками, вооружившись взглядами и убеждениями, имевшими самостоятельный позитивный смысл и отнюдь не снимавшими, а, наоборот, утверждавшими проблему взаимосвязи русского и зарубежного искусства.

Как и пятьдесят-шестьдесят лет до этого, в пору формирования нового, демократического этапа русского освободительного движения, в конце XIX века многие политические споры приобретают характер полемики о национальном своеобразии социального уклада страны и общих закономерностях развития общества, о месте прошлого и будущего России в исторической судьбе других народов и об уроках, которые она может извлечь из исторического опыта европейских стран. Убедительным доказательством тому может служить борьба В. И. Ленина и других представителей марксистской мысли с поздненароднической теорией «русского социализма», с идеалистическими мелкобуржуазными взглядами, отстаивавшими национальную замкнутость и «особый» путь исторического развития России.

Все эти споры непосредственно сказывались и в области культуры. Проблемы национального и интернационального в грядущем историческом развитии страны становились, подчас в чрезвычайно превратном и мистифицированном виде, основой различных эстетических систем и художественных концепций. Кризис буржуазной

идеологии усугублял сложность подобных исканий, и вполне естественное стремление расширить художественный кругозор часто оборачивалось программным космополитизмом, равно как и столь же законный интерес к традициям собственного искусства иногда приобретал националистическую или религиозно-мистическую окраску.

Деятели искусства в эти годы также очень явственно стараются определить свое место и в историческом процессе развития русского искусства и среди основных западноевропейских творческих направлений. Конечно, такое желание отнюдь не исключало и «потребительского» подхода к работам некоторых наиболее значительных иностранных мастеров. Наоборот, указанные свойства общественного самосознания эпохи лишь усиливали стремление освоить те или иные достижения искусства других народов. Для изучения самой художественной практики этот аспект международных связей русского искусства, быть может, как раз наиболее важен, особенно если учесть одно существенное обстоятельство: впервые почти за сто пятьдесят лет, то есть за период, прошедший со времени основания в России Академии художеств, многие русские мастера отправляются учиться (именно учиться, а не только совершенствовать свое мастерство, как это бывало раньше) в частные учебные заведения Европы, популярные в то время в артистическом мире. В Париже наибольшей известностью пользовались студии Уистлера, Кормона, Жюльена, а также мастерская Коларосси, названная так по имени ее владельца. В Мюнхене это были школы Ашбе и Холлоши¹⁹.

Занимаясь изучением русского культурного быта, мы не имеем возможности специально рассматривать те профессиональные навыки и творческий опыт, с которыми возвращались домой молодые художники²⁰. Отметим лишь, что полученные за границей уроки претворялись каждый раз по-своему, в самой непосредственной связи с творческой индивидуальностью художника, с его взглядами на характер и цели искусства, с его позицией по отношению к проблемам национальной русской культуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить дальнейшее творчество таких, например, четырех «мюнхенцев», как В. В. Кандинский, Д. Н. Кардовский, И. Э. Грабарь и К. С. Петров-Водкин.

Именно потому, что значительная часть русской художественной молодежи в 90-е годы выезжает за границу,

проводит то или иное время в европейских мастерских, в музеях, на выставках и тем самым получает представление о современных направлениях зарубежного искусства «из первых рук», экспозиции иностранных мастеров в России не оказывали существенного воздействия на творческую деятельность русских живописцев, скульпторов и графиков. Разумеется, это вовсе не означает, что выставки зарубежного творчества в России не имели для художников никакого познавательного смысла. Как и следовало ожидать, интереснее других были для деятелей искусства выставки иностранных мастеров или же отделы на международных экспозициях, организовывавшиеся в Петербурге участниками «Мира искусства», — свойственная их устроительским замыслам ориентация на «последнее слово» профессионально-художественных исканий вполне достигала своей цели²¹. Но, как мы увидим ниже, даже и эти выставки играли в указанном отношении сравнительно небольшую роль.

Таким образом, вопрос об иностранных выставках в России лишь в незначительной степени затрагивает большую и важную тему, касающуюся взаимодействия различных национальных художественных школ в конце XIX — начале XX века. Но вместе с тем он и значительно шире чисто художественных проблем, ибо каждая экспозиция зарубежного творчества, вне всякой зависимости от того, влияла она на деятельность русских мастеров или нет, становилась фактом культурной жизни России, в отношении к ней раскрывались духовные потребности зрителей, высказывались их эстетические интересы.

*

Гораздо чаще, чем любое другое зарубежное изобразительное творчество, в России демонстрировалось тогда французское искусство. Не говоря уже о смешанных международных экспозициях, где также часто преобладали французы, собственно французские выставки следовали буквально одна за другой. Вторая половина 90-х годов особенно показательна в этом отношении — с 1896 по 1899 год французское искусство четырежды демонстрировалось в Москве и Петербурге²².

На это были некоторые внешние причины. Наиболее прочные зарубежные связи у русских художественных организаций и отдельных лиц существовали именно с

Францией. Начиная с 70-х годов трижды — в 1878, 1889 и 1900 годах — всемирные выставки организовывались в Париже, и работа по созданию русского отдела на этих выставках способствовала налаживанию деловых отношений с французскими учреждениями, ведавшими искусством. Немаловажное значение имел и тот факт, что как раз в эти годы во Франции начинает быстро расти частноторговое предпринимательство в области изобразительной продукции, и это заметно активизирует выставочную деятельность крупнейших владельцев картин.

Но, конечно, куда более существенную роль играли причины, связанные с очень разветвленным интересом русской публики к французской культуре. Этот интерес объединял в себе приблизительно те же, очень разные художественные запросы и вкусы, которыми определялись взаимоотношения русского зрителя и читателя со своим собственным, отечественным искусством. В общественном внимании здесь, как и в восприятии русской культуры, сложно соотносились между собой профессионально-художественные стимулы, просветительские устремления, обывательская погоня за модой. Так, например, окрашенный эстетическим гурманством культ Флобера или же поэзии французских «парнасцев», с одной стороны, и увлечение романами популярнейших французских беллетристов Поля Маргерита и Марселя Прево — с другой, обозначали настолько различные грани художественных потребностей эпохи, что в сознании современников они часто выступали совершенно обособленно друг от друга.

Несколько по-иному обстояло дело с изобразительным творчеством. И здесь, разумеется, мы обнаружим многообразие мотивов и причин, побуждавших русскую публику глубоко или поверхностно интересоваться «галльской» художественною культурою. Несомненно, однако, что общее восприятие французского изобразительного искусства формировалось под более сильным влиянием взглядов творческой интеллигенции. Существовавшие на рубеже двух веков разноречия в оценках тех или иных явлений французской живописи почти не выходили за пределы тех вкусовых и концепционных разногласий, которые отчетливо обнаруживались внутри самой профессиональной среды.

Эти разногласия, как правило, точно фиксировали происходившую в то время быструю смену взглядов на сущ-

ность и цели искусства и потому оказывались весьма показательными для общей эволюции русской художественной жизни.

На рубеже двух веков можно найти немало примеров того, как в глазах русской художественной общественности репутация крупного зарубежного мастера, чаще всего именно французского, могла меняться на протяжении сравнительно недолгого времени и как в этой трансформации точек зрения сказывались глубокие жизненные причины. На одном из таких примеров хотелось кратко остановиться, прежде чем перейти к обзору французских выставок в России. Речь идет о взглядах на творчество Пюви де Шаванна.

Работы этого художника не раз привлекали к себе внимание русских деятелей искусства, знакомившихся с ними и в Париже и на французских выставках в Москве и Петербурге. В частности, весьма недвусмысленно высказывался по поводу них Стасов. «Магдалина» Пюви де Шаванна, экспонировавшаяся на выставке 1888 года, казалась Стасову «сухой, несносной, деревянной, мертвой и очень неизящной мумией»²³, а в его же эскизах к одному из монументальных панно, выставленных у «мирискусников», критик увидел «чистейшую академию и мертвечину, совершеннейшее производство Пуссена, блаженной памяти»²⁴.

В этих отзывах была своя логика: как по форме, так и по заключенному в них «общественному эквиваленту» работы Пюви де Шаванна решительно противостояли критическому реализму передвижников. Характерно в этом смысле, что со стасовской точкой зрения почти полностью совпадали относящиеся к середине 90-х годов оценки Репина, бывавшего в Париже и знавшего наиболее знаменитые работы французского мастера — его росписи Сорбонны и особенно Пантеона. Увиденные Репиным в очередном Салоне Марсова поля эскизы Пюви де Шаванна к росписи городской ратуши показались ему «безжизненными, скучными и смешными»²⁵.

Но уже такой представитель следующего поколения русских художников, как Нестеров, совершенно по-иному оценил монументальные работы французского мастера. Говоря о своих парижских впечатлениях 1889 года, он подчеркивал, что «Пювис и Бастьен Лепаж из современных живописцев Запада дали мне столько, сколько не дали все вместе взятые художники других стран, и я почувствовал,

что если я буду жить в Париже месяцы и даже год-два, я не обрету для себя ничего более ценного, чем эти разнovidные авторы»²⁶.

Другой молодой художник, с чьим именем были связаны большие открытия русского искусства, — Борисов-Мусатов — еще более последовательно и настойчиво проявлял свои симпатии к Пюви де Шаванну, считая изучение его работ одной из главных целей своих заграничных поездок и даже мечтая одно время, в середине 90-х годов, попасть учиться в его мастерскую²⁷.

Такова была позиция некоторых художников. А вот мнение зрителя глубокого и тонко чувствующего искусства, во многом объясняющее причины этой позиции, мнение А. В. Луначарского. В своей известной статье «Осенний салон в Париже», опубликованной в социал-демократическом журнале «Правда» в 1905 году, он много и подробно пишет о работах Пюви де Шаванна²⁸. В монументальных росписях его критик усматривает прежде всего не какие-либо формальные достижения, хотя признает и их, а выражение мечты о свободной гармоничной жизни, лишенной неизлечимых недугов буржуазной действительности. Он видит в художнике не «современного декоратора», а «шроблеск будущего, кусочек ясного неба, выглянувшего из-за туч современного угольного дыма, клубов пара и надвигающейся грозы». Умиротворенно-созерцательные и несколько рациональные в своей поэтической возвышенности образы Пюви де Шаванна, стоявшие «по ту сторону добра и зла» современной жизни и потому принимавшиеся еще в 90-х годах как ненужная отвлеченность, стали теперь казаться русскому зрителю вдохновляющим прообразом будущего монументального искусства.

Сближая взгляды Нестерова и Борисова-Мусатова, с одной стороны, и Луначарского — с другой, на автора прославленных фресок Пантеона и Сорбонны, мы вовсе не склонны проводить между ними какие-нибудь параллели или же аналогии. В отмеченном совпадении оценок наиболее важно как раз обратное: общность в социально-нравственном ощущении определенных художественных ценностей при полном, конечно, различии идейно-эстетических убеждений критика-марксиста и художников, обладавших гораздо более смутными представлениями о конкретных социальных задачах искусства²⁹. Для понимания культурного быта эпохи именно такие взаимосвязи представляют особый интерес.

При всех серьезных различиях в оценках отдельных художников основная причина существовавшего в России интереса к французскому искусству вырисовывалась совершенно определенно. В отличительных особенностях этого искусства многие современники были склонны видеть некие универсальные закономерности художественного развития Европы в XIX веке. Подобная точка зрения была, например, очень ясно сформулирована в двух обращенных к широкому читателю и по-своему программных работах, появившихся почти одновременно, в начале 1897 года, в русской печати, — статьях И. Грабаря «Упадок или возрождение? Очерк современных течений в искусстве»³⁰ и М. Антокольского «Заметки об искусстве»³¹. Оба автора стремились дать общую характеристику современного искусства и художественной жизни, и оба они обращались за примерами прежде всего к творчеству французских мастеров³². Самое интересное заключалось в том, что, сильно расходясь между собой в оценке новых тенденций искусства, Грабарь и Антокольский были полностью единодушны в признании художественного гения французов и их роли в развитии европейской художественной культуры XIX века.

Организованная на Парижской Всемирной выставке 1900 года ретроспективная экспозиция, демонстрировавшая французское искусство за сто лет, послужила новым поводом для появления в русской прессе и специальных изданиях множества статей о творчестве крупнейших французских художников XIX века и о путях развития французской живописи. Примечательно, что этот отдел выставки привлекал к себе гораздо больше внимания русских посетителей, чем те залы, где показывалось специально французское искусство последнего десятилетия³³. Домье, Милле, Курбе, барбизонцы и Коро, Эд. Мане, импрессионисты во главе с К. Моне — вот те имена и художественные школы, в оценке которых почти не существовало расхождений и с которыми связывали лучшие достижения французской живописи.

Таким образом, демонстрация французских художественных выставок в России находилась в ряду других значительных фактов, говоривших о постоянном внимании русской публики к изобразительному творчеству французов. Сам принцип формирования этих экспозиций — все они должны были давать определенную ретроспекцию, по крайней мере в пределах второй половины XIX века, —

казалось бы, вполне соответствовал существовавшему в то время историко-художественному взгляду на французское искусство.

Однако следует сразу же отметить, что конкретный состав выставок (мы оставляем пока в стороне международную выставку «Мира искусства») был довольно слаб, случаен и эклектичен, со множеством серьезных пропусков. Не следует поэтому удивляться, что, насколько можно об этом судить по русской прессе и воспоминаниям современников, французские выставки в русской художественной жизни изучаемого десятилетия оставили сравнительно небольшой след³⁴.

На любой выставке, по вполне естественным причинам, сказываются вкусы и художественные устремления ее организаторов. Особенно наглядно это проявляется в том случае, когда ведающие выставкой люди оказываются воинствующими апологетами какого-либо одного направления в искусстве. И понятно, почему, например, французская выставка, устроенная в 1903 году в Петербурге, отбором экспонатов для которой ведало парижское жюри под руководством таких «классических» представителей позднего академизма, как Бутро и Каролус-Дюран, была, буквально за единичными исключениями, парадом торжествующего мещанского академического творчества, демонстрируя в основном продукцию участников обоих парижских Салонов за последнее десятилетие³⁵.

Но подобная «цельность» выставки отнюдь не являлась правилом. Большинство экспозиций французского искусства, организованных в России в конце XIX — начале XX века, отличалось как раз пестротой состава и крайней неравноценностью художественного качества представленных вещей. В этом смысле чрезвычайно показательной была французская выставка, устроенная в 1896 году сначала в Петербурге, а затем, в несколько сокращенном виде, — в Москве³⁶.

Наиболее интересным на выставке был небольшой, но хорошо подобранный ретроспективный отдел. Составленный из работ, входивших в известное собрание Бернгейма-младшего, он давал возможность русскому зрителю ознакомиться с картинами некоторых крупнейших мастеров французского искусства второй трети XIX века. Одной или несколькими картинами здесь были представлены Энгр, Милле, Курбе (две картины), Коро (пять работ), а также большинство барбизонцев.

Гораздо более случайной, а на самом деле, как мы увидим, вполне закономерной в своем последовательном электизме, оказалась та часть экспозиции, которая демонстрировала позднейший период развития французского искусства. С одной стороны, эта выставка впервые давала возможность русской публике, не бывавшей за границей, получить известное понятие о творчестве ведущих представителей французского импрессионизма: двумя-тремя характерными и значительными работами здесь были показаны К. Моне, Спслей, Ренуар. Здесь же находились четыре картины Рафаэлли — художника, примыкавшего одно время к импрессионистам и занимавшего заметное место во французской пейзажной живописи последних десятилетий XIX века. Но все эти экспонаты, по-видимому, совершенно терялись среди полотен третьестепенных мастеров, заполнявших собой выставочные залы³⁷. Очевидно, именно это обстоятельство имел в виду Репин, когда под впечатлением от выставки писал одному из своих корреспондентов: «Французская выставка разочаровала даже самых ярых поклонников парижского искусства; она развешана ужасно варварски, и много плохих вещей»³⁸.

Среди авторов «художественного ширпотреба» были, конечно, свои «мэтры», свои громкие имена и титулованные особы. Такие широко представленные на выставке художники, как Бугро, Бенжамен Констан, Жером, Лефевр, Рошгросс, пользовались в то время общеевропейской известностью, а их произведения служили своего рода образцом позднеакадемического салонного искусства.

Сейчас трудно судить о том, в какой мере появление подобных работ на выставке было вызвано элементарными коммерческими соображениями ее французских организаторов и в какой — сказывался здесь учет довольно распространенных художественных вкусов и потребностей. Среди откликов на экспозицию французского искусства 1896 года мы не найдем прямых указаний на большой успех и популярность только что названных мастеров петербургских и московских зрителей. Однако, зная реакцию посетителей выставок на схожие явления русского изобразительного творчества, равно как и на подобные же произведения других зарубежных мастеров, можно с определенной уверенностью утверждать, что и французский буржуазный салон находил в России своих приверженцев и своим европейским авторитетом как бы извне поддерживал отечественный академизм.

Сейчас нам может показаться странным, что в те годы довольно значительная часть русской публики считала одним из самых больших и важных достижений французского искусства второй половины XIX века развитие батальной живописи. Но это было именно так. «Нива», всегда очень точно выражавшая взгляды и вкусы своих многочисленных читателей, писала, например, по поводу рассматриваемой выставки: «У французов батальная живопись — одна из преобладающих, и всевозможные героические моменты истории этого нервного народа служат неисчерпаемым источником для их малых и больших холстов»³⁹. Главными «виновниками» такой репутации французской живописи были Невиль, Детайль и, конечно, Мейссонье⁴⁰.

Картины Мейссонье, Детайля и Невилья — обязательная принадлежность почти всех французских выставок, устраивавшихся в России в те годы, а если они почему-нибудь отсутствовали в той или иной экспозиции, это обстоятельство неизменно отмечалось прессой как большое упущение ее организаторов. Особенно велика была слава первого из них. Наряду с картинами испанца Фортуня работы Мейссонье пользовались такой популярностью, которой могли бы позавидовать крупнейшие деятели изобразительного искусства тех лет. Начиная с 60-х годов его тщательно «сделанные» небольшие «жанры» и батальные сцены становятся образцом художественного ремесла и усиленно пропагандируются педагогами Академии художеств.

Эта слава мастера вполне сохраняется и в рассматриваемый период, когда, например, Репин, ратуя за необходимость точного и крепкого рисунка в живописи, неоднократно приводит в виде некоего эталона именно Мейссонье и ставит его в один ряд с величайшими художниками всех эпох⁴¹.

Виртуозность кисти, столь высоко ценившаяся многими профессиональными кругами, сочеталась в работах Мейссонье с сюжетной завлекательностью, и это еще больше увеличивало число восторженных почитателей художника в совершенно определенной зрительской среде. К концу века, однако, у более молодых живописцев нарастает оппозиция подобным оценкам французского мастера, в его работах все чаще и с полным основанием начинают подчеркивать явные следы салона и отсутствие живого художнического темперамента, их сравнивают с «китай-

скими резными шариками»⁴². Но обывательский интерес к Мейссонье оставался непоколебим.

Как отмечалось критикой, существенным изъяном всех выставок французского искусства, устраивавшихся в те годы в России, было отсутствие на них произведений крупнейших представителей бытового жанра 70—80-х годов и в первую очередь Бастьен-Лепаж и Лермита. В рассматриваемое десятилетие, когда борьба за жанровую картину в русской живописи приобретала весьма сложный, порою внутренне противоречивый характер и когда в этой области наряду с традициями передвижничества стали выявляться новые искания, опыты французов в создании монументальных жанровых полотен, естественно, вызывали интерес. Нам уже приходилось цитировать слова молодого Нестерова, в которых содержалась чрезвычайно высокая оценка живописных работ Бастьен-Лепаж, увиденных художником в Париже. Мы отмечали также, что одно из центральных произведений этого мастера находилось в собрании С. М. Третьякова.

И Бастьен-Лепаж и Лермит на выставках в России конца XIX — начала XX века, повторяем, отсутствовали (об одном исключении речь пойдет ниже). Схожие поиски в современном им французском бытовом жанре были обозначены в этих экспозициях произведениями более академичного Жюля Бретона. Его работы были едва ли не на всех русских выставках французского искусства, но они встречали довольно сдержанный прием, ибо оказывались недостаточно «глубокомысленными» для правозверных поклонников академизма и слишком салонными для тех, кто искал в бытовом жанре серьезной правды.

В отличие от французского английского изобразительное творчество в этот период лишь однажды было представлено специальной экспозицией — средней по размеру художественной выставкой, состоявшейся в 1898 году сначала в Петербурге, а затем в Москве⁴³. Кроме того, если не считать несколько случайную выставку немецких и английских акварелистов, организованную Дягилевым в 1897 году, русская публика могла видеть довольно много работ английских художников еще на международной выставке «Мира искусства» в 1899 году и на следующий год — на международной выставке в Петербурге, устроенной Обществом поощрения художеств⁴⁴.

Нужно сразу же отметить, что те более или менее осознательные попытки взглянуть на проблемы развития за-

рубежной национальной художественной школы. Если можно так выразиться, изнутри, которые предпринимались относительно французского изобразительного творчества, в оценке английской художественной культуры почти полностью отсутствовали⁴⁵. Когда, например, «мирискусники» публиковали на страницах своего журнала работы Гейнсборо, Рейнольдса и Реберна и почти одновременно воспроизводили там же рисунки Бердсли, эти явления не ставились между собой ни в какую историческую или логическую связь.

В значительной мере именно поэтому английское искусство как нечто целое не заняло в русской художественной жизни конца XIX — начала XX века определенного места, и в отношениях к нему русских людей того времени четко обозначились две совершенно различные тенденции.

Одна из них была представлена вкусами и профессиональными интересами сравнительно узкого круга деятелей искусства, другая очень ясно выявилась в том большом успехе, который имела у многочисленных зрителей академическая салонная живопись, получившая широкое распространение в викторианской Англии. Как мы увидим ниже, популярность некоторых английских мастеров буржуазного салона могла соперничать с известностью наиболее «прославленных» деятелей отечественного позднего академизма.

В несколько особом качестве предстали в это время перед русской публикой прерафаэлиты. Сами произведения этой английской школы знали тогда в России довольно плохо — две-три картины, побывавшие на петербургских и московских выставках, — вот все, что могли видеть «в натуре» из наследия прерафаэлитов те русские люди, которые не ездили за границу. Но имена Росетти, Холмена Гента, Берн-Джонса, а также их позднейшего последователя Уолтера Крэна, о графике которого, кстати сказать, русские зрители могли составить гораздо лучшее представление⁴⁶, весьма часто встречаются в литературно-критическом обиходе того времени.

Критическая и историко-художественная полемика вокруг прерафаэлитов, не вызывавшая, впрочем, особых страстей, шла в те годы по двум путям. Прежде всего, в русской художественной жизни рубежа двух веков ощущался большой интерес к теоретическим положениям идеологов прерафаэлитизма, а также к основанным на этих

взглядах некоторым практическим начинаниям в области прикладного искусства. Сошлемся хотя бы на такой факт: в течение одного лишь 1900 года сочинения и лекции идеолога и теоретика этого направления в английской эстетической мысли Рескина были изданы в Москве четыре раза. В этом же году большой очерк Рескина о прерафаэлитам был опубликован в журнале «Мир искусства»⁴⁷.

При существовавшем в то время усиленном внимании к проблемам «художественной индустрии» представители самых разных творческих тенденций пристально всматривались в деятельность Уильяма Морриса и его мастерской. Для некоторых опыты англичан в этой области казались ценными своими формальными исканиями, увлечением той самой орнаментальной декоративностью, которая становилась характернейшим признаком «нового стиля». Другим казались чрезвычайно плодотворными и привлекательными социалистические идеи Морриса, его попытки вернуть предметам прикладного искусства их изначально-творческий народный характер.

Но сферой декоративно-прикладной деятельности интерес к прерафаэлитам и их последователям не ограничивался. О них много рассуждали и толковали в среде, главным образом московской, художественной интеллигенции, так или иначе причастной к первым шагам русского символизма. В следующей главе мы сможем назвать множество фактов, подтверждающих только что сказанное. Сейчас же отметим лишь, что в этом случае прерафаэлитизм привлекал внимание писателей и художников почти как нарицательное понятие, как определенное философско-этическое осмысление жизни в творческом процессе, как важная ветвь в родословном древе символистских концепций. В оживленных спорах того времени прерафаэлитизм иногда связывался с отвлеченно-литературными сторонами художественных принципов символизма, и когда, например, несколько позже, в творчестве Блока начал сказываться кризис его ранних, далеких от жизни поэтических идеалов, друзья его видели в этом «отречение от прерафаэлитизма»⁴⁸.

Обычно почвой таких мыслей и разговоров служили не какие-то конкретные впечатления от картин, а всего лишь историко-художественная эрудиция. Но это расширительное толкование творчества прерафаэлитов оказывало большое воздействие на случавшиеся у русской публики встречи с произведениями Гента или Росетти.

Если же говорить о тех английских художниках, творчество которых более прямо вовлекалось в круг сложных исканий русского искусства рубежа двух веков и настойчивый интерес к которым носил гораздо более специфический профессиональный характер, то надо назвать два имени — Уистлер и Бердсли.

Американец Уистлер, выступавший в сознании современников как представитель английской школы, принадлежал к числу самых чтимых среди русских художников того времени иностранных живописцев. В изучаемый период картины Уистлера демонстрировались в России лишь однажды, на международной выставке «Мира искусства», и увлечение этим художником основывалось на заграничных впечатлениях русских деятелей искусства. С его творчеством знакомились на многочисленных международных художественных выставках Парижа, Мюнхена, Лондона и других городов, художественные доктрины Уистлера влекли молодежь в его уже упоминавшуюся парижскую студию.

Таким образом, Уистлер мог оказывать на русскую художественную жизнь рубежа двух веков лишь косвенное воздействие, через то влияние, которое испытали на себе в ранний период творчества некоторые русские художники и графики. Не занимаясь специально проблемами взаимодействия национальных художественных школ, мы не можем подробно останавливаться в этом плане и на роли Уистлера. Хотелось бы лишь отметить, что главное внимание в то время привлекали не те знаменитые портреты мастера 60—70-х годов, с которыми ныне связывается его репутация крупнейшего зарубежного художника второй половины XIX века, а более поздние пейзажные работы, где Уистлера увлекали прежде всего колористические задачи. Многочисленные «гармонии», «аранжировки», «ноктюрны» делали его в глазах современников прежде всего продолжателем живописных исканий импрессионистов, соединившим завоевания французов с открытиями японской классической гравюры и решительно обновившим художественное видение мира. Именно в таком своем качестве Уистлер предстал на рубеже двух веков перед художественной молодежью, породив, особенно на Западе, огромное количество подражателей⁴⁹.

Иные обстоятельства определили в России судьбу творческого наследия другого моднейшего в то время англий-

ского художника — Обри Бердсли. Как и Уистлер, он был воспринят, так сказать, сам по себе, вне каких-либо ощутимых историко-художественных связей с конкретными национальными особенностями английского изобразительного творчества. Как и Уистлер, он привлек тогда к себе внимание в первую очередь деятелей искусства, причем его работы в еще большей степени служили обоснованием и поддержкой утонченного эстетизма определенной группы русских художников, их поисков «нового стиля». В этом последнем смысле интерес к «бердслианству» подогревался растущей популярностью его знаменитого соотечественника Оскара Уайльда — духовная близость этих двух представителей английской культуры устанавливалась безо всякого труда. Кроме того, графика Бердсли, воспроизводившаяся в русских журналах, была вполне реальным фактором художественной жизни России изучаемой поры. С ней впервые знакомились на русской почве даже некоторые из тех художников, которые до этого провели несколько лет за границей⁵⁰.

Культ Бердсли в России, несмотря на свою относительную долговечность, всегда нес на себе печать снобизма и даже некоторого кокетства причастных к нему людей своим «культурным избранничеством». Особенно наглядно это проявилось позже, в конце 1900-х и в 1910-х годах. Но и раньше, на рубеже веков, публикуя в большом количестве рисунки Бердсли по самым разным поводам, а то и без всяких видимых оснований, журнал «Мир искусства» (кстати сказать, первый познакомивший русскую публику с работами английского рисовальщика), вряд ли задавался целью широко популяризировать, даже в пределах литературно-художественной среды, это искусство⁵¹. Будучи воспроизведенной на страницах дягилевского журнала, графика Бердсли должна была выявлять и действительно выявляла наиболее индивидуалистические стороны художественного кредо «мирискусников», а точнее говоря, служила как бы вывеской, эмблемой этих сторон. Именно этой «эмблематической» значимостью рисунков Бердсли и определялось их место в творческих поисках и популяризаторно-издательской деятельности старшего поколения «Мира искусства» и связанных с ними явлениях русской художественной жизни конца XIX — начала XX века.

Все, о чем вкратце только что шла речь, касается «общего фона». Сама же выставка английского искусства, состоявшаяся в России в 1898 году, оказалась весьма одно-

значной и по своей основной направленности и по реакции, которую она вызывала у русской публики.

В Петербурге, как отмечали газеты, выставка проводилась довольно оригинальным образом: в вечерние часы в экспозиционных залах играл цыганский оркестр, исполнявший вальсы Штрауса⁵². На эту деталь, может быть, и не стоило обращать внимание, если бы в ней по-своему не отразилось общее содержание представленного здесь искусства и совершенно определенная ориентация устройств выставки на такого зрителя, который ищет в живописи главным образом развлекательных, захватывающих сцен из «красивой жизни». Характеризуя экспозицию, рецензент «Русских ведомостей» писал по этому поводу: «Почти у всех художников на первом плане красота и грация. Все для глаз, для наслаждения, кое-что для воображения, для нежного мечтательного чувства и ничего — для анализа... Масса зелени, цветов, солнца, воздуха, игр, спорта, эффектных антуражей, веселых летних тонов; масса любви к жизни, смакование ее и полного удовлетворения ею»⁵³.

Правда, на выставке находились и работы иного характера. Здесь были, например, картины раннего Бренгвина, крупного шотландского портретиста Лейвери, некоторых прерафаэлитов. Однако совершенно явно тон задавала академическая салонная живопись, усиленно рекламировавшаяся в это время английскими официальными художественными кругами и заполнявшая страницы такого respectable журнала, как «Studio». Лейтон, Пойнтер, Уотс — вот имена мастеров, чьи произведения превращали выставку в демонстрацию хрестоматийного академизма.

Над всеми этими художниками главенствовал, по единому признанию критики, голландец по происхождению Алма-Тадема. Его работы — «Золотые цепи любви», «Розы — наслаждение любви», «Семейная картина» — дразнили воображение мещанского обывателя, и в выставочном сезоне осени 1897 — весны 1898 годов по своему успеху у буржуазной публики уступали, пожалуй, лишь известной картине Семирадского «Дирцея» (о ней подробно говорилось в первой главе).

Взаимоотношения русского зрителя с творчеством Алма-Тадемы имели в этот период свою историю. Впервые одна из его работ была показана в России в самом конце 1896 года на выставке современных голландских худож-

ников и, судя по прессе, не вызвала какой-либо особой реакции. Почти одновременно с выставкой, в том же 1896 году, журнал «Нива» в двух своих номерах (№ 47 и 49) дал крупные воспроизведения четырех картин Алма-Тадемы, сопроводив эту публикацию весьма похвальным очерком о творчестве мастера, в котором, в частности, говорилось: «Самый известный из современных английских художников — несомненно Альма Тадема: для Англии и англичан он то же, что для Германии и всякого немца — Менцель и для Франции и французов — Пюви де Шаванн»⁵⁴. На следующий год в России выходит специальная монография об этом художнике, полная безудержных восторгов по его адресу⁵⁵. Уже во время английской выставки «Нива» вновь возвращается к этому живописцу, давая полосные репродукции его главных полотен.

Ни в том, что «Нива» столь усиленно популяризировала Алма-Тадему, ни в успехе картин этого мастера не было, разумеется, ничего сенсационного и неожиданного. Вспомнив сложные социологические основы развития русской культуры тех лет, мы не будем удивляться тому, что поэтизация буржуазного комфорта и мещанского «шика», лишь слегка завуалированная ссылками на далекую античную эпоху, находила много ревнителей и что нарядная пестрота холстов оказывалась по душе столь же многочисленным любителям поддельной красоты. В этом смысле судьба английской выставки в России лишь подтвердила остроту идейной борьбы и серьезность глубоких конфликтов, существовавших в русской художественной жизни конца XIX — начала XX века.

Самое поучительное во взаимоотношениях русского культурного быта с английским изобразительным творчеством заключалось в том, что с точки зрения художественной практики отечественного искусства обе отмеченные тенденции в подходе к живописному и графическому наследию англичан отнюдь не всегда и не во всем расходились так полярно, как это может показаться с первого взгляда.

Обе они, вместе взятые, часто давали, как и во многих других случаях, тот необычайно сложный в социальном и эстетическом отношении сплав различных вкусов и пристрастий, который был весьма характерен для своего времени и которому было обязано своим существованием искусство модерна. Так, например, утонченный стилизм графики Бердсли, бывший сам по себе наглядным

выражением подчеркнуто индивидуалистического художественного мышления и весьма далекий от того, чтобы отвлечь «массовым» эстетическим потребностям, оказывал заметное влияние на разные виды художественной продукции — от книжной иллюстрации до декоративного оформления интерьера, следовавшей стилистическим принципам модерна и, как весь модерн, часто испытывавшей воздействие вкусов именно массового потребителя. Схожей оказалась и русская судьба творческого наследия прерафаэлитов, к которому, переиначивая его в каждом случае на свой лад, обращались и сторонники программно «элитарного» искусства и создатели дешевого художественного ширпотреба.

Подобно английскому, немецкое изобразительное творчество в изучаемый период лишь однажды было представлено в России особой экспозицией. Мы имеем в виду организованную в 1900 году в Москве и Петербурге общегерманскую художественную выставку⁵⁶. Однако если и английская выставка, как мы видели, играла довольно скромную и весьма специфическую роль в русско-английских художественных связях той поры, то выставка немецких художников вообще оказалась лишь небольшим эпизодом среди многих событий и фактов русского культурного быта. И дело было вовсе не в том, что выставка эта сама по себе мало что значила: на ней экспонировалось несколько известных и крупных мастеров, и в этом смысле она давала определенное представление о немецком искусстве последних десятилетий XIX века⁵⁷. Но еще задолго до нее, а также после, и среди деятелей искусства, и в печати, и у широкой публики проявлялся более широкий интерес к художественной культуре Германии, интерес, имевший многообразные практические последствия.

Уже отмечалось, что Мюнхен, вслед за Парижем, был в ту пору европейским художественным центром, где в частных студиях учились многие из русских живописцев и графиков.

С тем же Мюнхеном было связано еще одно событие, о котором в России не переставали вспоминать на протяжении всего рассматриваемого десятилетия. Речь идет о возникновении в 1892 году мюнхенского Сецессиона — художественного объединения, противопоставившего творчество своих членов официальному академическому искусству и положившего начало созданию подобных же

группировок и под тем же названием в ряде других городов Германии и Австрии. Правда, незадолго до этого схожее событие произошло и в художественной жизни Франции, когда в Париже в 1890 году наряду с официальной выставочной организацией — Салоном Елисейских полей — и в противовес ей была образована новая — Салон Марсова поля, устраивавшая самостоятельные ежегодные экспозиции. Но по некоторым причинам именно возникновение мюнхенского Сецессиона приобрело в глазах современников значение почти символического акта, характеризующего важнейшие тенденции развития европейской художественной жизни 80-х годов, а само слово «сецессионисты» стало нарицательным обозначением всех тех художников и группировок, которые выступали против господствующих официальных доктрин и творческих принципов⁵⁸.

Любопытно при этом, что каждое из противоборствующих направлений в русском искусстве того времени видело, по крайней мере на первых порах, в сецессионистах свой прообраз, проводило параллель со своей общественной и художественной политикой. «Мирискусники», обосновывая свое место в русской художественной жизни, не раз ссылались на позицию сецессионистов по отношению к предшествовавшим им направлениям в немецком изобразительном искусстве⁵⁹. Со своей стороны, Стасов писал однажды, через год после возникновения мюнхенского Сецессиона: «Сецессионисты» это те же наши *передвижники-протестанты*⁶⁰.

Конечно, немецкий сецессионизм, при всех частных отличиях, например, мюнхенского Сецессиона от Сецессиона берлинского, был типичнейшим явлением европейской художественной культуры конца XIX века, глубоко противоречивой и сложной в своей социальной и эстетической основе. Протест против буржуазного салона, против официального академического искусства сплошь и рядом уживался в нем с апологией мещанских идеалов. Характерно, что с творчеством мюнхенских сецессионистов было связано развитие так называемого «югендштиля», послужившего одним из главных источников того общеевропейского стилистического направления в изобразительном искусстве и архитектуре, которое позже в России получило название модерна. Не случайно также мюнхенский Сецессион, и этот факт был весьма определенно отмечен русской критикой⁶¹, довольно быстро утратил свой «протес-

гаитский» облик и получил признание официальных художественных кругов.

Одно обстоятельство стоит оговорить здесь особо. Из множества явлений зарубежного искусства, имевших тогда известность в России, именно «Мюнхен» оказался в своеобразном противостоянии «Парижу». «Мюнхен был в то время тем окопом, который задерживал просачивающееся в Восточную Европу влияние французской живописи с ее барбизонцами и понт-авенистами»⁶², — вспоминал позже К. С. Петров-Водкин, и этой мысли легко найти подтверждение в творческой биографии многих молодых мастеров рубежной эпохи. В профессиональной среде возникшая дилемма всерьез существовала недолго — уже в 1900-е годы для большинства русских художников вопрос был решен в пользу новейших завоеваний французской живописи⁶³.

Но на самом рубеже двух веков проблема «Париж или Мюнхен» имела очень важный объективный смысл, отражая сущность исканий национального русского искусства. Романтическим устремлениям многих деятелей русской культуры в это время импонировало такое изобразительное творчество, которое без труда можно было переложить на язык философских размышлений о мире и человеке, и немецкая живопись давала для подобного восприятия искусства достаточно материала.

Логикой вещей, о которой будет еще идти речь в последующих главах, именно «философическая» сторона живописи, поддающаяся литературно-аллегорическому истолкованию, стала одним из наиболее ценимых буржуазным зрителем качеств искусства. И в то время как художники довольно быстро начали исключать мюнхенцев из числа поучительных образцов, творчество Штука, Клингера и особенно Беклина прочно входило в массовый культурный быт, значительно сильнее воздействуя на формирование вкусов, чем, скажем, картины становившегося всемирно известным Сезанна.

Прежде всего мюнхенцы обращали на себя внимание и на упомянутой выставке немецкого искусства в России. «Единственно, о чем стоит побеседовать, вспоминая эту выставку, — писал Сергей Глаголь, — это произведения мюнхенского Secession'a, который, как известно, является теперь горячим проповедником всех тех течений в искусстве, которые называют декадентством и которые всех интересуют своей повадкой»⁶⁴.

Особым местом в экспозиции отдел мюнхенского Сецессиона был обязан прежде всего широко представленным работам своего лидера — Франца Штука (на выставке были показаны две его картины — «Грех» и «Пара кентавров», пастель «Домино» и три бронзы). Эти вещи и стали основным предметом суждений русской критики. Но если, например, П. Ге в своем обзоре выставочного сезона отделялся более или менее частной и довольно двусмысленной оценкой произведений («Картины Штука, как всегда, отличаются его специальными качествами: силою выражения животных чувств и мастерским исполнением. У Штука яркие, глубокие краски и необыкновенно много жизни в рисунке»⁶⁵), то Сергей Глаголь в уже цитированной нами рецензии был гораздо более категоричен и суров в отношении к художнику. Имея в виду главным образом экспонировавшиеся работы Штука, он подчеркивал, что «все выставленные произведения модернистов говорили не в их пользу».

Точка зрения Сергея Глаголя, критика, всегда поддерживавшего наиболее крупные художественные силы России, с какой бы группировкой они ни были связаны, боровшегося, как мы видели ранее, с различными проявлениями академического салона и далекого от каких-либо ригористических взглядов на новые искания в искусстве, лишней раз подтверждала только что отмеченное обстоятельство: претенциозный символизм мюнхенского модерна (а произведения Штука были его классическим образцом) оказывался чуждым русским художникам, и даже те, кто когда-то увлекался работами мюнхенцев, расставались со своими симпатиями под влиянием новых художественных впечатлений.

Более прочной и долговечной была привязанность деятелей искусства, равно как и некоторой части публики, к двум мюнхенским графикам, двум сотрудникам распространенных тогда мюнхенских журналов — рисовальщику «Югенда» Юлиусу Дицу и участнику Secession'ов, известному карикатуристу «Симплициссимуса» Томасу Теодору Гейне.

Один рисунок Дица был представлен на немецкой выставке 1900 года. Но известность в России обоих мастеров была связана отнюдь не с выставочными экспозициями. Во-первых, рисунки Дица и Гейне русские зрители могли видеть в попадавших к нам мюнхенских журналах (хотя официальное распространение в России «Симплициссиму-

са» было запрещено царским правительством). Однако прежде всего своей относительной популярностью в русской художественной среде и тот и другой был обязан «мирискусникам», охотно и помногу воспроизводившим работы Дица и Гейне на страницах своего издания. Произведения обоих немецких рисовальщиков, из которых Гейне был, безусловно, более талантливым и разносторонним, деятели «Мира искусства» старались сопоставить с исканиями современных русских графиков. Так, например, в одном из номеров журнала были помещены подряд графические работы Гейне, Дица, Валлотона, Ташнера, Александра Бенуа, Сомова, Лансере⁶⁶. Эти параллели и аналогии устанавливались по двум основным линиям: романтическая, таинственная, и земная, насмешливая и серьезная вместе, интерпретация литературно-исторических сюжетов, с одной стороны, и высокая графическая культура, тонкое умение использовать линейно-декоративные принципы графического изображения — с другой⁶⁷. Временами в этих параллелях отчетливо вырисовывались стилистические признаки модерна.

Диц перестал существовать для русской художественной жизни вместе с прекращением журнала «Мир искусства». Что же касается Гейне, то он, после некоторого перерыва и в уже ином качестве, как большой мастер образительной публицистики, в годы первой русской революции вновь привлек внимание русских художников — участников сатирических журналов той поры. И на словах и на деле некоторые из них часто вспоминали и работы известного мюнхенского карикатуриста и сам «Симплициссимус», бывший на рубеже XIX и XX веков, бесспорно, лучшим зарубежным сатирическим еженедельником⁶⁸.

Посетители общегерманской выставки 1900 года могли видеть кроме уже упомянутых еще несколько известных мастеров, чьи имена часто фигурировали в художественных статьях и творческих спорах этого времени. Среди них были Фриц фон Уде, Людвиг Дилль, Вильгельм Трюбнер.

Однако многие важные по разным причинам явления немецкого искусства на выставке представлены не были. В нашей работе, исследующей конкретные факты русской художественной жизни, об этих явлениях можно было бы не вспоминать, если бы сами современники не делали их часто активными, хотя и «заочными», участниками культурного быта России.

В рассматриваемый период в России становится несколько более умеренной популярность жанровой живописи дюссельдорфцев и ее признанных корифеев — Кнауца и Вотье. Правда, их имена еще нередко упоминались в художественной полемике — «мирискусники» не переставали корить Стасова за его приверженность этим мастерам. Но сам Стасов в своих общих трудах, продолжая высоко оценивать значение дюссельдорфской школы, избегал столь настойчиво утверждать ее первенствующую роль, как он это делал еще несколько лет тому назад. Зато необычайную славу приобретает творчество Менцеля.

В русской художественной жизни конца XIX — начала XX века Менцель стал чрезвычайно примечательной фигурой хотя бы в том смысле, что в отношении к нему парадоксальным на первый взгляд образом сошлись художественные симпатии противоборствующих лагерей и различных поколений. «Гениальным немецким живописцем» называл Менцеля Стасов. Наиболее устойчивой и высокой репутацией среди всех мастеров немецкого искусства пользовался Менцель и у деятелей «Мира искусства».

Причины, заставлявшие Стасова именно так глядеть на прославленного немецкого художника, вряд ли нуждаются в объяснении: критик совершенно справедливо ценит в нем ведущего представителя реализма в европейском искусстве второй половины XIX века и столь же правомерно считал важнейшей его заслугой сюжетно-тематическое обогащение жанровой картины. Несколько сложнее обстояло дело с позициями «мирискусников». Прежде всего, для них Менцель находился в ряду таких мастеров, как Репин и Суриков — в России, барбизонцы, Милле и Курбе — во Франции, с творчеством которых они связывали главные этапы развития европейского искусства XIX века и чью художественную деятельность они неизменно оценивали очень высоко. Но в восхищении Менцелем членами «Мира искусства» была еще и другая сторона.

Более чем полувековое творчество немецкого художника было, особенно в графике, как бы живым воплощением преемственного развития тех романтических традиций, точнее говоря, той склонности к романтической инвенции, которая была так близка ретроспективным интегресам «мирискусников».

Среди представителей немецкого искусства, пользовавшихся известностью в русской художественной жизни тех

лет, можно отметить еще нескольких мастеров, очень разных и по характеру творчества и по его масштабу. Лшберман и Лейбль, Ганс фон Маре и Ленбах — одно перечисление этих имен ясно свидетельствует о том, что вкусы и потребности русских зрителей, определявшие собой повседневный культурный быт России тех лет, были чрезвычайно различны.

Происходившие в России выставки французского, английского, немецкого искусства, независимо от той непосредственной реакции, которую они вызывали, всегда включались в сферу общего интереса к этим ведущим в то время европейским художественным школам. Но, как уже отмечалось выше, устраивавшиеся тогда в Петербурге и Москве выставки зарубежного изобразительного творчества демонстрировали искусство и других стран и народов. Многие из них по разным причинам оставались почти незамеченными, некоторые, не привлекая особенно зрителей своими экспонатами, не обладая какими-либо «гвоздями», вместе с тем общей направленностью художественной культуры, которую они представляли, способствовали постановке новых творческих проблем. Бывали и такие случаи, когда главный интерес выставки заключался в самом факте ее организации.

Характерным примером экспозиций последнего рода была открытая в декабре 1896 года в Петербурге выставка японского искусства⁶⁹. Ее устройство явилось одним из эпизодов в очень интересной и к тому времени почти уже полувековой истории усиленного освоения европейской художественной культурой творчества японских художников.

Но этот объективный смысл вряд ли достаточно был осознан современниками, никто из тех, кто в недалеком будущем стал пропагандировать в России творчество японцев, об этой выставке не вспоминал⁷⁰. Правда, самый ревностный поклонник классической японской гравюры среди русских художников тех лет А. П. Остроумова-Лебедева позднее специально отмечала то большое впечатление, которое произвела на нее выставка японского искусства 1896 года: «Раньше я не знала японского искусства. Много часов я просиживала на выставке, очарованная небывалой прелестью форм и красок. Произведения были развешаны на щитах, без стекол, в громадном количестве, почти до самого пола... Меня поражал острый реализм и рядом стиль и упрощение, мир фантастичности и мистики».

Их способность запечатлеть на бумаге мимолетные, мгновенные явления окружающей природы»⁷¹. Но и Остроумова-Лебедева, по ее собственному признанию, по-настоящему усвоила уроки японского искусства позже, находясь в парижской мастерской Уистлера.

Среди выставок зарубежного искусства, в связи с организациями которых был совершенно сознательно выдвинут на первый план определенный круг проблем современного художественного развития, была экспозиция бельгийского искусства, открытая осенью 1898 года в Петербурге и в январе — феврале 1899 года в Москве⁷².

Сама выставка, надо сказать, демонстрировала несколько первоклассных произведений станкового искусства, например работы Константина Менье. Однако уже общий характер экспозиции подчеркивал некоторые особые намерения ее устроителей: больше трети представленных вещей принадлежало к области прикладного искусства. Был создан специальный раздел — «Художественные произведения в применении к промышленности»⁷³, и в нем находился типичнейший набор «прикладного» модерна — вазы в виде орхидей, присов и лилий, бронзовые маки, оказывавшиеся подсвечниками, оловянные женские головы, служащие пепельницами и чернильницами, пресс-папье, символизирующие собой «Тайну» и «Молчание» и т. д. Весь этот обычный реквизит буржуазных салонов и гостинных представлял собой малопривлекательное зрелище. Но, оставляя в стороне вопросы стиля, вкуса и художественного качества, нельзя пройти мимо того, что самим составом выставка выявляла важную закономерность художественного развития эпохи — быстро растущую роль «художественной индустрии».

Эта тенденция экспозиции была всячески подчеркнута специальной статьей, написанной для журнала «Искусство и художественная промышленность» довольно известным бельгийским художником Фернандом Кнопфом⁷⁴. Статья, непосредственно предварявшая бельгийскую выставку в России и служившая своеобразной рекомендацией бельгийского искусства русскому зрителю, обращала главное внимание на новые важные направления в современной бельгийской архитектуре (в частности, специально отмечалось творчество Орта и ван де Вельде) и прикладном искусстве.

В истории зарубежных художественных связей России конца XIX — начала XX века совершенно особое место за-

нимают выставки иностранных художников, организованные будущими деятелями «Мира искусства», а впоследствии и самой этой группировкой.

Программное западничество «мирискусников» делало всю выставочную политику в этой области существенным фактором в осуществлении их общей цели — «европеизации» русской художественной культуры. При этом, во всяком случае на первых порах, собственно просветительные намерения явно отступали на задний план перед работами о путях дальнейшего развития самого искусства, путях, разумеется, отвечающих их собственным упованиям и творческим интересам. Важно заметить, что с самого же начала эта «европеизация» не рассматривалась «мирискусниками» как односторонний процесс, и если в конце 90-х годов они делают явный упор на устройство зарубежных выставок в России, то в начале следующего столетия гораздо большее внимание уделяется ими показу русских художников за границей.

Как известно, Александр Бенуа, обозревая спустя несколько десятилетий ранний период деятельности «Мира искусства», весьма скептически отзывался о первых выставочных «антрепризах» Дягилева, считая их случайными и по отбору художественных школ и по составу демонстрировавшихся экспонатов. Однако эту точку зрения можно признать справедливой лишь в отношении первого опыта — организованной весной 1897 года выставки немецких и английских акварелистов. Уже следующая экспозиция — устроенная осенью того же года выставка скандинавского искусства — меньше всего была похожа на некую случайность и являлась отчетливо выраженной программой действия, пусть и недолговечной. То же самое относится и к выставке русских и финляндских художников, открывшейся в Петербурге через несколько месяцев после Скандинавской выставки — в январе 1898 года. Кстати сказать, программную полемическую установку ранних дягилевских выставок хорошо почувствовал Стасов, и известное выступление критика по поводу экспозиции произведений русских и финляндских художников положило начало его острой и непримиримой борьбе против всех тех явлений русского и зарубежного искусства (очень разных по своему идейно-художественному содержанию), которые противоречили его взглядам на характер и общественное предназначение изобразительного творчества⁷⁵.

Рассматриваемые выставки были примечательны и в смысле принципов их организации. Вместо «ведомственных контактов», обычно оставлявших последнее слово в выборе экспонатов за теми или иными официальными зарубежными учреждениями, мы здесь встречаемся с личной инициативой, строго и последовательно опиравшейся на индивидуальный и, естественно, субъективный вкус русского устроителя экспозиций.

Так, например, в полной мере проявившиеся позже диктаторские замашки Дягилева определенно сказались и при организации им Скандинавской выставки. «Всю художественную часть выставки (выбор художников и картин и размещение последних на выставке) я прошу предоставить исключительно мне» — таково было категорическое требование Дягилева, которое он выдвинул в ответ на обращенную к нему просьбу Общества поощрения художеств помочь в создании этой экспозиции⁷⁶. И это требование было принято.

Что же именно было программно и симптоматичного в дягилевских выставках, и с какими сторонами русской художественной жизни они были связаны?

Заметим прежде всего, что с художниками Финляндии русские зрители имели возможность познакомиться несколько ранее: в павильоне изобразительного искусства на Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде финнам было отведено значительное место (как известно, Финляндия входила в то время в состав Российской империи). Это знакомство не сделало русскую публику, по крайней мере ту ее большую часть, вкусы и суждения которой выразились в известных «выставочных» очерках молодого Горького, безусловной сторонницей финского изобразительного творчества. Одобрительно отзываясь о некоторых жанровых произведениях финляндских художников, Горький вместе с тем подверг резкой критике сложные работы Галлен-Каллелы — одного из крупнейших представителей финской художественной культуры того времени⁷⁷.

По-иному обстояло дело с искусством других скандинавских стран — Швеции, Норвегии и Дании. За исключением шведа Цорна и норвежского пейзажиста Таулоу, долгие годы работавшего в Париже, деятели этих скандинавских художественных школ были почти не известны широкой публике и даже в узкой профессиональной среде. Таким образом, устроенная в 1897 году выставка впервые

давала возможность получить более или менее полное представление об изобразительном творчестве скандинавов.

Между тем еще несколькими годами ранее в России начинает усиливаться внимание к скандинавской художественной культуре, причем, что очень существенно, сказывалось оно в самых различных общественных слоях. Ограничимся двумя свидетельствами современников. «В то время — конец 80-х годов — в России огромным успехом пользовались скандинавская музыка Эдварда Грига, драмы Ибсена, Бьернстjerne Бьернсона и повести Гауптмана. Врубель первый пробудил к ним интерес в нашей молодой компании»⁷⁸, — вспоминает Н. А. Прахов, описывая быт абрамцевской художественной молодежи. По-своему не менее авторитетным, хотя и отражавшим взгляды иного общественного круга, было суждение рецензента «Нивы», относящееся уже прямо к изучаемому времени: «...нельзя отрицать, что русская публика за последнее время проявляет большой интерес к скандинавскому художественному творчеству, по крайней мере в области литературы. Имена Бьернсона, Ибсена и других менее громких писателей — у всех на устах»⁷⁹.

Факты, приводимые в этих отзывах, хорошо известны. К ним можно было бы добавить и многие другие. Вспомним хотя бы, что скандинавские мотивы заняли центральное место в ранних стихотворениях Бальмонта, что, с другой стороны, как раз в те же годы начинается увлечение Стриндбергом, творчество которого было несколько позже возведено в статьях Александра Блока на степень лучших достижений европейской литературы, что драматургии Ибсена принадлежала важная роль в репертуаре молодого Художественного театра и т. д. Ясно, что в этих условиях следовавшие друг за другом выставки скандинавского искусства и русских и финляндских художников призваны были удовлетворить уже ранее возникшую любознательность и достаточно широкие общественные вкусы и уже в одном этом смысле факт их появления в России никак не может быть назван случайным.

Разные силы в острой идейной и художественной борьбе, происходившей тогда в русской культуре, поднимали и возвеличивали различные стороны творчества скандинавских писателей, композиторов и художников. Марксистская литературная критика, часто обращавшаяся в то время к Ибсену, стремилась в первую очередь раскрыть

социально-нравственную позицию героев его пьес, показать антибуржуазный смысл их речей и поступков. Бунт человеческого духа против окружающей мещанской пошлости выявлял в драматургии прославленного норвежца Художественный театр.

В среде художников восприятие скандинавской культуры было ближе к тому, которое существовало у литераторов символистского лагеря, хотя и здесь можно было найти свои различия и оттенки. Говоря в самой общей форме, в основе этого интереса лежало обостренное чувство национально-романтических свойств северного искусства. В таком отношении к скандинавской живописи русских художников было нечто общее с их подходом к немецкому искусству, с той, однако, существенной разницей, что вместо литературно-ассоциативного претенциозного глубокомыслия мюнхенских сецессионистов в творчестве северян обращали на себя внимание шантеистическая трактовка мира и фольклорное в своей основе представление о тайне бытия человека и природы.

С подобных эстетических позиций подошли к организации своих выставочных предприятий и участники будущего «Мира искусства». Любая попытка сформулировать творческое кредо «мирискусников» на основании выставленных здесь произведений была бы, разумеется, делом опрометчивым. Но, несомненно, устройство выставок скандинавских и финских художников отнюдь не было результатом лишь временного увлечения или же простого желания откликнуться на «злобу дня». Недаром журнал «Мир искусства» на протяжении нескольких лет вновь и вновь возвращался к искусству северных стран, часто воспроизводя работы крупнейших его представителей⁸⁰.

Как и другие выставки зарубежного искусства, рассматриваемые экспозиции включали в себя достаточное количество выставочного «балласта»⁸¹. Но зато лучше, чем это делалось обычно, были выявлены ведущие мастера. Восемью живописными работами и пятнадцатью офортами был представлен на выставке скандинавского искусства Цорн, там же было показано семь работ другого известного шведского художника — Лильефорса.

С необходимой полнотой выставка демонстрировала крупнейших норвежских художников Таулоу и Вереншелля (в принятой тогда транскрипции — Веренскиольда) и довольно известного датчанина Хаммерсхейя. Если говорить о финском отделе следующей выставки, то там до-

минировали две действительно наиболее значительные фигуры — Эдельфельт и Галлен-Каллела.

Общая реакция на Скандинавскую выставку была, по видимому, достаточно оживленная, но спокойно-благожелательная — без особых восторгов и без какой-либо хулы. Это в равной мере относится и к рядовым зрителям и к художественной среде⁸². Почитатели Цорна, а они были среди русских живописцев, уже раньше имели возможность познакомиться с работами прославленного шведского мастера и, вероятно, именно потому не видели повода специально высказываться о его произведениях в связи с петербургской выставкой. Творчество другого известного художника, Таулоу, воспринималось в той же среде как один из вариантов общеевропейской, а точнее говоря, французской пейзажной живописи последних десятилетий XIX века и также поэтому не содержало в себе прелести новизны, хотя и в течение долгого времени обращало на себя внимание своими высокими художественными достоинствами. И тот и другой мастер лишь в очень относительной мере соответствовали национально-романтическим представлениям о некоем особом характере скандинавской художественной культуры. Зато тот самый суровый «дух Севера», который наглядно сказывался в скандинавской литературе, с избытком выражался в работах Вереншелля, и характерно, что именно Вереншелль, правда, не как живописец, а как иллюстратор норвежских саг, будет через полтора года обильно воспроизводиться в первом номере журнала «Мир искусства».

Этот своеобразный взгляд на искусство северных стран проявился в отборе экспонатов для финского отдела выставки русских и финских художников.

Среди экспонентов выставки были мастера, получившие в России единодушную поддержку. Это относится в первую очередь к крупнейшему финскому живописцу Эдельфельту, чьи последовательно реалистические жанровые картины «Прачки» и «Похороны ребенка» были высоко оценены и Михайловским, и Стасовым, и Остроумовой-Лебедевой⁸³.

Большое впечатление производили на зрителя представленные на выставке многочисленные пейзажные работы. «У финнов прекрасные пейзажи, — писала после осмотра выставки неоднократно нами уже цитировавшаяся Остроумова-Лебедева. — Финны проникли в сущность финляндской природы, в ее характерность и передали это с

любовью»⁸⁴. В картинах Бломстеда, Галонена, Ернифельта были отчетливо видны поиски замкнутого, иногда несколько тревожного пейзажного образа, декоративная стилизация которого обычно заключала конструктивный и монументальный смысл.

Как и два года назад на Нижегородской выставке, наиболее спорными и противоречивыми в рассматриваемой экспозиции оказались работы Галлен-Каллелы, в особенности его сцены из «Калевалы». В его интерпретации финского народного эпоса обобщение часто превращалось в рационалистическую условность, лаконизм характеристики — в излишнюю жестокость и аскетизм художественной формы. Все эти черты сближали названные картины Галлен-Каллелы с модерном, которому художник отдал еще большую дань в своей прикладной графике, к стати сказать, довольно много воспроизводившейся «мирискусниками» в их журнале.

Столь же программное значение, хотя и в ином смысле, имело следующее выставочное предприятие Дягилева — международная художественная выставка, устроенная в Петербурге в 1899 году⁸⁵. Как известно, именно с организации этой выставки начинается официальная история «Мира искусства» как особой художественной группировки.

Идея создания экспозиции, где наряду с отечественными художниками демонстрировались бы зарубежные мастера, была к тому времени не нова. В России уже существовали некоторые опыты подобного рода (о них шла речь в самом начале главы). Но с особой последовательностью такая выставочная практика проводилась за рубежом. Именно этим принципом руководствовались обычные организаторы парижских Салонов и немецких Сецессионов, если говорить только о регулярных годичных выставках.

Но сходство дягилевской затеи со складывающимися традициями европейской выставочной политики шло еще дальше. По сравнению со своими двумя предыдущими выставками Дягилев был здесь в отборе экспонатов гораздо менее оригинален: большинство представленных им иностранных художников являлось частыми экспонентами только что названных периодических выставок Мюнхена и Парижа.

Но в этой «банальности» как раз и заключался основной смысл новой дягилевской программы — озна

комить русского зрителя с мастерами, ставшими к тому времени европейскими знаменитостями и, в некоторых случаях, еще ни разу не выставлявшимися в России.

Даже самый беглый анализ иностранного отдела выставки свидетельствует, что в нем были представлены очень разные, иногда противоборствующие направления в современном европейском искусстве. Так, например, с одной стороны, здесь были показаны такие характерные деятели позднего французского реализма, как Лермит (об отсутствии работ которого на предшествующих французских выставках, кстати сказать, сожалел Стасов) и Даньян-Бувре. С другой — устроители выставки демонстрировали эскизы Пюви де Шаванна и болезненно-субъективистскую символику Гюстава Моро. С классиками французского импрессионизма Дега и Клодом Моне соседствовал моднейший в то время бельгийский живописец Леон Фредерик, в чьих картинах претензия на философскую глубину замысла не могла скрыть скучного прозаизма и явных натуралистических тенденций. Вместе с работами Ленбаха — популярного салонного портретиста — показывались портретные полотна не менее известного французского художника Каррьера, рассчитанные на иной вкус, не столько выявлявшие физический облик моделей, сколько создававшие вокруг них атмосферу некоей загадочности, ирреальности. Перечень подобных примеров можно было бы продолжить. Достаточно назвать Уистлера и Бренгвина, Галлен-Каллелу и Эдельфельта, Казена и Беклина, чтобы окончательно убедиться в том, что рассматриваемая выставка обладала какой-то внутренней цельностью лишь в одном, очень определенном смысле, о котором говорилось выше.

Подходя к оценке этой экспозиции и как к просветительскому предприятию и как к обширному материалу, подлежащему характеристике с профессионально-художественной точки зрения и вольно или невольно сопоставлявшемуся с творческим опытом русских деятелей искусства, современники справедливо усматривали в принципах формирования выставки эклектизм и непоследовательность. Если исключить некоторые категорически отрицательные суждения, например, Стасова⁸⁶, и столь же полностью одобрительные, например, Левитана⁸⁷, то общий смысл отзывов о выставке сводился именно к этому. «Выставка Дягилева, — писал Поленов в январе 1899 года, — очень интересна. Много талантливого, свободного, но и

много вздору»⁸⁸. Поленову вторил Репин, отмечавший в одном из своих писем почти в те же дни: «Здесь теперь две интересные выставки: французская и дягилевская; последняя особенно занята: есть вещи, интересные своей художественностью, а есть — своею *наглостью!* Удивительно! И ведь имена все»⁸⁹.

*

В самом начале главы мы отмечали, что, подводя в конце 90-х годов итоги организовывавшимся до того времени иностранным выставкам в России, Стасов решительно осудил их. Вот что писал он по этому поводу: «Что касается состава иностранных выставок, то, когда станешь перебирать в уме все прежнее и вспомнить, как это было, приходится признаться, что этот состав постоянно бывал совсем не такой, какой бы должен быть и какой нужен был людям, не бывавшим за границей, а желающим узнать, что такое тамошнее искусство. Намерение-то было чудесное, превосходное: оно заслуживало всяческой симпатии и благодарности, но исполнение было всегда — очень плохое...

Беря в соображение одни только 90-е годы, я скажу, что в продолжение их у нас не было ни одной выставки иностранной, которая в самом деле была бы удовлетворительна и которая способна была бы приносить нам ту пользу и то наслаждение, которые требовались и из-за которых только они и на свет явились»⁹⁰.

Рассмотрев выставки зарубежного искусства в России на рубеже двух веков (в том числе и те, которые появились позже цитировавшейся статьи Стасова) и попытавшись поставить их в связь с некоторыми общими вопросами русского искусства, можно теперь достаточно аргументированно утверждать, что в приведенных словах критика, безусловно, была некоторая доля истины. Выше не раз уже приходилось констатировать, что та или иная экспозиция произведений иностранных мастеров слабо отражала характерные черты национальной художественной школы, а подчас давала искаженное представление о ее ведущих особенностях.

Однако по крайней мере два обстоятельства заставляют внести серьезные коррективы в категорическое мнение Стасова. Первое из них было очень точно отмечено еще Рерихом, писавшим об этом же предмете почти в то же

самое время, что и Стасов: «Благое дело устройства иностранных выставок настолько ново, что нельзя особенно укорять за некоторую случайность подбора картин. Иностранные выставки, до сих пор побывавшие в Петербурге (Скандинавская, Голландская, Английская, Итальянская), конечно, не могли еще явиться систематической школой современного развития искусства той или иной национальности; не трудно было бы со стороны указать на важные для характера местной живописи промахи, но хорошо уже и то, что по крайней мере видно стремление обставлять выставку возможно полнее...»⁹¹.

Второе обстоятельство связано с тем, что самим фактом своего существования выставки обозначали очень важную новую сторону культурного быта России, оказываясь одним из симптомов глубоких исторических процессов, происходивших в идеологической жизни страны и художественном развитии эпохи.

Ранее речь шла о фактах и событиях русского культурного быта, отразивших судьбы различных художественных течений и принципов, которые проявили себя значительно раньше и к рассматриваемому времени имели уже свою историю. Короче говоря, речь шла о том, как возникшие в иных условиях социальной и умственной жизни представления о смысле и задачах искусства трансформировались в новой исторической обстановке. Но изучаемая эпоха, и об этом также мы уже говорили, рождала и совершенно новую социальную психологию, новые художественные идеи, намечала новые пути эстетического самоопределения общества.

В нашей литературе уже неоднократно отмечалось, что суть художественных процессов определялась очень сложной общественной и идеологической борьбой, происходившей в России на рубеже двух веков. Историки искусства сделали в последние годы немало, чтобы выяснить обстановку основных творческих сил в этой борьбе и обозначить специфические, свойственные именно данному периоду, формы связи искусства с историческим содержанием эпохи. Перед исследователем художественной жизни

здесь также возникает много очень важных аспектов. Один из них, по нашему убеждению, весьма интересный, — сравнительное изучение культурного быта Москвы и Петербурга тех лет, характеристика взаимоотношений, существовавших между художественными кругами обеих столиц.

В общеметодологическом плане постановка этой проблемы имеет давнюю историческую традицию. Родившись в сфере романтических умонастроений 30—40-х годов прошлого века (мы имеем в первую очередь в виду статьи Гоголя, Герцена и Белинского¹), тема «Москва и Петербург» сразу выявила свою внутреннюю оппозицию отвлеченному толкованию общественных вопросов, нормативной трактовке социальных конфликтов. Много страниц посвятили авторы субъективно-бытовому «статусу» петербуржца и москвича, и это был отнюдь не только литературный прием, но и определенный аналитический принцип, искавший ответа на многие проблемы в повседневном общественном самочувствии отдельной личности.

В контексте тогдашней идейной борьбы и литературных споров подчеркнутая поляризация Москвы и Петербурга отражала кроме всего прочего большой интерес авторов к познанию тех внутренних противоречий, которые существовали в национальных путях развития России и ее духовной жизни. Эти искания, как уже говорилось выше, вновь стали в изучаемый период важным фактом общественного самосознания эпохи. Нередко утрачивая свою прежнюю историческую основательность и как бы раздваиваясь на философско-социологические концепции, с одной стороны, и культурно-бытовые наблюдения — с другой, тема «Москва и Петербург» опять оказывалась в центре полемических схваток. Свойственные многим людям конца XIX — начала XX века увлечения культурными ретроспекциями усиливали интерес к отмеченной проблеме, и там, где современная жизнь давала недостаточно аргументов, настойчиво пускались в ход исторические доказательства.

Занимаясь изучением художественной жизни, мы, естественно, должны будем ниже выяснить, в какой мере эти представления современников о самих себе и об исторических «корнях» русской культуры основывались на реальных событиях культурной хроники тех лет и в какой — были лишь отражением общих тенденций духовного развития эпохи.

Об одной предпосылке хотелось бы вместе с тем сказать с самого же начала. Чрезвычайно остро ощущавшаяся и переживавшаяся искусством того времени тема «рубежности» делала его творцов очень восприимчивыми ко всякого рода внешним проявлениям жизни. Непосредственные впечатления от повседневной житейской среды (в том числе и от бытовавших в этой среде произведений искусства) никогда не играли такой трансформирующей роли в творческом сознании художника, как в те годы, становясь основой и романтического гротеска и философско-лирических обобщений. Это вполне объективный факт социальной психологии того времени, хорошо известный нам и по самой поэтике искусства и по многочисленным свидетельствам современников — от Александра Бенуа и Блока до Андрея Белого и Кандинского. Эти качества художественного сознания многих и многих мастеров еще более, конечно, усугубляли в сфере искусства то противопоставление Москвы Петербургу или Петербурга Москве, которое часто встречалось тогда в общественной полемике и творческих спорах ².

*

«Теперь все ясней становится. — писал Репин в 1893 году. — что Москва опять соберет Россию. Во всех важнейших проявлениях русской жизни Москва выражается гигантски, недостижимо для прочих культурных центров нашего отечества. Им приходится только подражать ей, и в более скромных размерах. Да, Москва свое возьмет» ³. Эти слова, могущие быть отнесены по первому впечатлению к модному в то время эпигонско-славянофильскому восхвалению «почвенных» начал, говорились между тем художником, далеким и в своем творчестве и в своих взглядах на искусство от националистической узости. В них поэтому есть основание видеть более правдивые и широкие впечатления современника от художественной атмосферы древней столицы. И рядом — множество высказываний и мемуарных свидетельств, говорящих о провинциализме московского культурного быта в конце XIX века, консервативности его общественных устоев ⁴.

Многое, конечно, определялось здесь разными точками зрения на вещи. Но суть этой разноголосицы отражала столь же бесспорно, реальные противоречия художественной жизни Москвы. В частности, с ними связана тяга к дружескому, «кружковому» общению различных литера

турных и художественных групп, искавших внутри себя поддержки своим творческим интересам. Эта тяга еще более усиливала чрезвычайно характерное для рассматриваемой переходной эпохи напряженное вглядывание художников друг в друга. Пресса тех лет свидетельствует, что любой шаг, предпринимавшийся художником для того, чтобы найти себе новое место в культурной жизни, в особенности если это касалось ведущих мастеров, всегда вызывал быструю реакцию современников, у одних — ревнивое чувство, у других — нескрываемую радость. Часто единомышленники художника легче прощали ему творческую неудачу, чем его приобщение к новому кружку или товариществу.

В этом «вглядывании» друг в друга и непрерывном сравнительном анализе был отнюдь не только узкокорпоративный смысл, скрывавший за собой растущую конкурентную борьбу различных объединений. Главное состояло совсем в другом — в поисках новых социальных форм художественного творчества, в сильно обострившемся интересе к проблеме творческой индивидуальности. Осознанная или нет жажда коллективных усилий, необходимых для того, чтобы ответить на всеми ощущавшуюся потребность в новых художественных открытиях, наталкивалась на встречную тенденцию — растущий индивидуализм, упование на свои собственные возможности и силы. Многие раздумья деятелей искусства, равно как и поведение их в художественной жизни, были связаны именно с этим внутренним конфликтом, по-своему сконцентрировавшим в себе и общественно-эстетические, и моральные, и чисто человеческие стороны культурного быта эпохи⁵.

О двух обстоятельствах, игравших большую роль в творческой жизни Москвы, хочется сказать особо. Прежде всего, много значили традиции, сложившиеся в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества во второй половине XIX века. В отличие от устоев Академии художеств они способствовали приобщению молодежи к новым завоеваниям искусства, связывая вопросы профессиональной выучки с живым и чутким отношением к жизни. В мастерских Перова, Саврасова, Поленова, а позже в классах Серова и К. Коровина учащиеся из «первых рук» знакомились с лучшими достижениями русской и европейской живописи, осваивая не только азбуку своего ремесла, но и диалектику его развития. Все это давало мно-

гим современникам достаточно оснований считать, что «Училище всегда шло в первых рядах русского искусства»⁶. Нет ничего удивительного поэтому, что преподаватели и выпускники Московского Училища не раз оказывались в изучаемое время виновниками очень интересных и важных событий русской художественной жизни.

Другое обстоятельство — деятельность абрамцевского кружка. Его расцвет, как известно, относился к предшествующему периоду русского искусства, но воздействие родившихся в нем идей, настроений, творческих принципов сказывалось значительно позже. Вряд ли можно считать случайностью, что мысль о необходимости «отрадного» в искусстве, мысль, на которую в последнее время так любят ссылаться исследователи и которая в самом деле объясняет очень многое в последующей эволюции русского искусства, была сформулирована именно самыми деятельными участниками мамонтовской колонии — Серовым и К. Коровиным⁷.

В духовной атмосфере Абрамцева не только проявлялись новые интересные тенденции русского искусства, но и складывался новый тип художника, всячески развивавшего в себе артистический универсализм. Правда, культ артистизма, все более явственно окрашивавший творческую жизнь кружка, несколько снижал ту интеллектуальную напряженность искусства, которая бывает свойственна переломным эпохам в истории культуры, смягчал, или, точнее говоря, отодвигал на некоторое время серьезные коллизии, заложенные в самом характере грядущих перемен. Недаром по сравнению с «абрамцевской» жаждой «отрадного» эстетизм в русском искусстве рубежа двух веков часто оказывался внутренне гораздо более драматичным и в чем-то даже менее последовательным. Но в этом была и другая сторона. В обстановке сильно обострявшейся борьбы художественных идей и принципов вся творческая деятельность мамонтовского кружка очень хорошо помогала выявить именно те свойства русского искусства, которыми тогда обозначились преемственные связи двух разных эпох в истории русского искусства, двух разных поколений.

Если ко всему этому мы вспомним, что именно со стороны москвичей высказывалось несколько раз недовольство по поводу некоторых мер, предпринимавшихся Советом Товарищества передвижных художественных выставок, то сочтем довольно естественным, что первое

относительно крупное новое художественное общество организовалось в рассматриваемый период как раз в Москве. Речь идет о Московском товариществе художников, официальная история которого началась в феврале 1896 года (время утверждения Устава), а фактическая — тремя годами раньше.

Интересные соображения современника о причинах возникновения этого общества, о его месте в русской художественной жизни рубежа двух веков, а также важные фактические сведения содержатся в кратком очерке ранней истории Товарищества, составленном где-то в середине 1900-х годов его секретарем М. И. Шестеркиным. Вот этот любопытный архивный документ (приводим его почти полностью): «Лет десять-двенадцать тому назад группа молодых художников, преимущественно состоявшая из окончивших московскую школу Живописи и Ваяния и не успевшая еще примкнуть ни к лагерю «передвижников», ни к академической выставке — двум выставкам того времени с определенным направлением, — задумала основать свое собственное дело. Принцип «искусство ради искусства» нашел значительное количество сторонников в этой группе, хотя было не мало и таких, что не могли освободиться от влияния направления «передвижников», шумный успех которых соблазнял и притягивал к себе (впоследствии эти лица перешли к ним, где и сыграли довольно видную роль).

Трудно, конечно, было достигнуть сразу прочной организации и стройного единения в такой пестрой группе художников, состоявшей из М. Х. Аладжалова, Н. П. Богданова, Н. А. Касаткина, В. С. Богданова, А. М. Корина, И. И. Левитана, С. А. Коровина, К. А. Коровина, В. В. Переплетчикова, Н. Л. Эллерт, П. И. Коровина, Я. П. Турлыгина, В. Н. Мешкова, В. А. Симонова, Н. В. Досекина, А. Я. Головина, А. К. Сильверсван, С. В. Малютина, В. П. Комарова, Е. Д. Поленовой, В. Д. Поленова, Д. И. Киплика, Н. А. Клодт, М. И. Шестеркина, И. Е. Гугунавы, А. А. Синцова, А. В. Маковского, Ф. И. Рерберга, И. И. Троянского, В. П. Вопилова.

Первая же выставка, устроенная этим кружком художников в феврале 1893 года, мало оправдала те ожидания, что возлагали на нее, так как откликнулось на эту выставку не такое большинство, на которое можно было бы рассчитывать. Более обоснованной в стремлении сделать нечто новое — явилась вторая выставка, на которой тогда

впервые на наших выставках фигурировал декоративный элемент. И только третья выставка, разместившаяся в залах Немецкого клуба, более определенно наметила дальнейшее развитие Московской группы художников; однако и на ней чувствовался значительный антагонизм двух направлений, из более ярких представителей которых можно было тогда назвать, с одной стороны, К. А. Коровина, С. В. Малютина, Н. В. Досекина, А. Волгушева, М. А. Врубеля (майолика), Е. Татевосянца, М. И. Шестеркина, С. И. Мамонтова (скульптура), В. П. Комарова, с другой: В. А. Симова, Н. Грайдовского, А. К. Сильверсвана, В. Н. Мешкова, С. А. Коровина, М. Х. Аладжалова, Трояновского, Ф. И. Рерберга, Э. Шанкс, Н. А. Клодта и Я. П. Турлыгина. Очевидно раз эти художники вступили в объединенное Товарищество, то они неминуемо должны были идти или путем ассимиляции, или путем долгой изнурительной борьбы. И действительно, как мы видим, Товариществу пришлось пережить то и другое, пока оно пришло к возможности дать место на своих выставках таким вещам, как этюды А. А. Лушникова, Песке, В. Денисова, В. Мусатова, В. Кандинского, Н. Холявина, М. Шестеркина, П. Кузнецова и др. Хороши или плохи эти вещи и каково их значение в русской школе живописи — другой вопрос, — это покажет будущее — но мы не можем не признать тот факт, что Товариществу при его организации общего жюри пришлось вынести значительную внутреннюю борьбу, пока многие из таких художников с крайнею индивидуальностью нашли должное гостеприимство на его выставках»⁸.

Чтобы покончить с чисто фактической стороной дела отметим, что приводимый Шестеркиным список членов общества не исчерпывает полностью перечня художников участвовавших в рассматриваемый им период на выставках МТХ (так, например, на XII выставке, в 1905 году выступила группа будущих «голуборовозцев» — П. Кузнецов, Н. Сапунов, М. Сарьян, Н. Крымов, В. Милиоти А. Матвеев, а в следующем году в экспозиции появились работы Н. Гончаровой и М. Ларионова) и что выставки Московского товарищества художников, как правило, ежегодно устраивались в Москве, а начиная с 1898 года — в Петербурге⁹.

В те годы, когда писался только что цитированный очерк, выставки МТХ имели свое определенное лицо, это лицо в глазах многих современников воплощало собой

русское декадентство. В прессе отмечалось не раз, что экспозиции эти своим скандальным характером затмили «наглые затеи» Дягилева, то есть выставочные предприятия «Мира искусства».

Совсем по-иному обстояло дело в ранний период существования Товарищества. Принадлежность к нему вовсе не связывалась поначалу со столь определенной творческой репутацией, с какой всегда ассоциировалось понятие «передвижника» или «мирискусника». Дело не только в том, что члены Московского товарищества художников параллельно участвовали на выставках многих других объединений, хотя и это было достаточно знаменательным фактом. Мотивы, которыми руководствовались организаторы Московского товарищества, создавая новое общество, вовсе не содержали в себе той решительной оппозиции прежним художественным направлениям, которая вытвляла к жизни и передвижников и «мирискусников». Здесь дело касалось не столько итогов какой-то предшествующей творческой эволюции, сколько ранних симптомов ее, и в этом было главное.

Как мы уже видели, объясняя причины появления нового общества, Шестеркин указывал на то, что «принцип» искусства ради искусства «нашел значительное количество сторонников в этой группе». Изучение первых выставок МТХ показывает, что понятие «искусство ради искусства» относилось к делу не больше, чем тогда, когда к нему обращался Репин в своих заграничных письмах. И в том и в другом случае пускалась в ход привычная полемическая формула, означавшая лишь одно: неприятие средней, «рядовой» продукции поздних передвижников, а иногда и того меньше — протест не против самого их творчества, а против того доктринерства и нетерпимости, которые вносили в художественную жизнь некоторые «старики». С внешней стороны все это очень наглядно подтверждалось складывавшимися взаимоотношениями между различными группами. Е. Д. Поленова, умный и тонкий наблюдатель, так описывала в 1895 году возникшую в Москве расстановку художественных сил: «...вообще образуются довольно отчетливо три течения: одно — это фанатические патриоты передвижничества. Савицкий, Киселев, Касаткин, до известной степени Архипов. Второе — это передвижники и передвижнические экспоненты, которые стоят на том, чтобы поднять местные московские выставки, но с мелкотой якшаться еще желают, сюда отпосыт-

ся — Аполлин, Васнецов, Серов, Нестеров, Пастернак. Они поддерживают Дмитровку и ее общество (имеется в виду Московское общество любителей художеств.— Г. С.); и третье — это наше Товарищество. Открытой борьбы между членами этих сект хотя и нету, но нет-нет да и покосятся друг на друга. Я считаю, что тут дурного ничего нет, напротив, где жизнь, там и столкновения, без этого нельзя»¹⁰.

Состав первых выставок Товарищества был необычайно пестр. и в этом смысле он очень хорошо выявлял переходное состояние русского искусства 90-х годов. Многими именами и картинными был представлен типичный для поздней бытовой живописи XIX века «домашний» жанр, где повседневное, однообразно текущее житье-бытье простого человека словно воспринималось столь же рядовым «незаинтересованным» взглядом (В. Мешков, А. Сильверсван, А. Соколов, Я. Турлыгин и другие). Мало отличался от него и выставившийся в большом количестве жанр «ПЛЕНЭРНЫЙ». Иногда картины этого рода писались с умеренным и робким использованием импрессионистической техники, и связь их с пейзажной этюдной живописью придавала им порою более свежий и непосредственный характер (В. Симов, М. Молов, К. Высоцкий, Ф. Рерберг, В. Мешков и т. д.). Здесь же экспонировались и светские «обстановочные» портреты, находившиеся часто на грани академического салона.

Подобного рода картин можно было в те годы достаточно много видеть и на «передвижных» и на некоторых других выставках Москвы и Петербурга. Разница касалась субъективной стороны дела: в отличие от руководителей передвижников члены МТХ оценивали эти работы более здраво, вовсе не закрывая глаза на то, что они имели весьма отдаленное отношение к лучшим традициям русского критического реализма. Более того, многие причастные к художественной среде Московского товарищества ясно отдавали себе отчет в кризисном, переходном характере такого искусства, мучительно искали выход из создавшегося положения. В этом и было их немаловажное преимущество перед Г. Мясоедовым, А. Киселевым и некоторыми другими ветеранами передвижничества¹¹.

Один из возможных путей к новому в искусстве подсаживался работами К. Коровина, незадолго до этого вернувшегося из парижской поездки и ставшего с середины 90-х годов деятельным участником выставок Московского

товарищества художников. Вся последующая художественная жизнь Москвы в течение изучаемого периода была самым тесным образом связана с творчеством Коровина, а позже и с его педагогическими занятиями. Коровин тех лет — это и постоянно привлекавшие к себе внимание многие картины, появившиеся на различных выставках, и основные известные широкому кругу зрителей монументальные работы русского искусства на рубеже двух веков — панно для Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде 1896 года и Всемирной парижской выставки 1900 года, и напряженная деятельность в театре.

Главные разговоры и споры сосредоточивались вокруг коровинского импрессионизма. В художественной среде заинтересовались в первую очередь заключенными в нем возможностями обогащения лирической выразительности образа, его способностью обострить и активизировать индивидуально-художническое начало в живописи. Именно так, например, подходил в эти годы к творчеству Коровина В. А. Серов¹². С этих же позиций оценивал первое выступление художника на выставке Московского товарищества его коллега по объединению Н. В. Досекин: «...г. Коровин идет по многотрудному пути лиризма живописи, запечатления субъективных настроений, иногда до неузнаваемости преломляющих окружающую нас обыденную обстановку»¹³.

Не порывавшая при всей своей новизне с господствующей стилистикой русского реализма второй половины XIX века и полностью сохранившая его представления о зрительном соответствии пластического образа реальным формам природы, живописная система Коровина или, точнее говоря, отдельные ее элементы быстро оказывались достоянием многих художников. Внутренняя потребность в усвоении коровинского опыта объяснялась очень простыми причинами.

Как раз в 90-е годы лирическая тема в русском искусстве получает необычайное распространение и приобретает поразительный жизненный диапазон. В живописи тех лет все чаще можно встретить осенне-элегические настроения, те самые «надсоновские» мотивы, которые оказались результатом своеобразной трансформации гражданского пафоса передвижнического реализма. К спасительному покрову лирической созерцательности прибегали и те художники, которые претендовали на раскрытие поэтичности мелких будней и которые на деле блистательно вы-

ражали мелкую будничность своей поэзии. Но в сфере повышено лирической эмоциональности, иногда драматизированной и психологически усложненной, иногда же очень ясной и целостной, в живописи ставились также новые большие проблемы русского искусства. И в поисках сентиментальной поэзии мещанских бытовых сцен и в стремлении раскрыть глубокую, полную значительного смысла лирику портретных и пейзажных образов коровинские живописные завоевания могли оказать большую услугу, или же способствуя действительному движению вперед, или же лишь осовременивая старое. Вот почему, кстати, на практике «импульс Коровина» становился и в роли своеобразного консерватора изживавших себя художественных традиций (в чем, конечно, сам художник не был совершенно повинен) и в качестве стимула к новым серьезным исканиям в искусстве.

Но, быть может, самое главное своеобразие направления, которое полно выразилось на выставках МТХ, заключалось в том, что интерес к импрессионизму сочетался в нем с поисками, говоря уже приведенными словами Шестеркина, «декоративного элемента». (Забегая вперед, заметим, что в этом заключалась одна из причин активной роли выставок МТХ в формировании русского модерна.) И здесь творчество Константина Коровина обладало в глазах многих большой притягательной силой. В частности, популярностью пользовалась в это время его ранняя «Северная идиллия» (1886), а его упоминавшиеся панно, созданные во второй половине 90-х годов, обосновывали декоративные качества живописи как практическую необходимость для решения монументальных задач.

Одна из наиболее значительных линий в декоративных исканиях москвичей восходила к художественным занятиям абрамцевского кружка и, точнее, к его национально-романтическим увлечениям. Эти увлечения, начавшиеся с историко-археологического интереса к отечественной старине (именно в этом был смысл первых абрамцевских построек Васнецова и Поленова), интереса, свойственного всей русской демократической эстетике второй половины XIX века, в дальнейшем приобретали все более фольклорно-поэтическую окраску, чтобы затем, в романтизме XX века, слиться и с некоторыми символистскими тенденциями и с ретроспективными мечтаниями «западников».

Девяносто годы как раз очень наглядно демонстрируют изменения в поэтике и стилистике художественной ин-

терпретации русского сказочного мира. Стремление правдиво и достоверно воссоздать былинную древность отступает на второй план перед гораздо более опосредованными формами восприятия и трактовки фольклорных образов — через изделия крестьянской утвари, через народные поверья, через христианские легенды и т. д. И, что очень важно, эти условные формы, равно как и конкретные способы их выражения, приобретают в глазах мастеров большой самостоятельный поэтический смысл. Многие художники тех лет могли, применительно к своему искусству, повторить слова Н. А. Римского-Корсакова, написанные им в 1900 году и связанные с его работой над музыкальной интерпретацией русского фольклора: «Я прихожу к тому, что в опере меня на старости лет более всего притягивает *пение*, а *правда* очень мало; она всегда какая-то рассудочная»¹⁴.

Виктор Васнецов, первый обратившийся в русском искусстве к сказочной теме, в художественной жизни Москвы середины 90-х годов фактически не участвовал — он спешно кончал тогда свою работу по росписи Владимирского собора. Правда, пройдет три-четыре года, и на самом рубеже двух веков его творчество вновь окажется в центре внимания художественной интеллигенции.

Рядом с васнецовскими произведениями гораздо более скромными опытами в том же направлении представлялись работы Е. Д. Поленовой. Однако в чем-то они оказывались и более последовательными, более тесно связанными с художественными явлениями рубежа двух веков. И когда один из ее современников, основываясь на посмертной выставке художницы, приходил к заключению, что «будущий историк должен будет отметить, что с работ покойной художницы в русском искусстве начинается целая новая эпоха»¹⁵, — в его словах была известная доля правды. Кроме того, деятельность Поленовой значила многое для судеб Московского товарищества. Все это делает необходимым сказать о ней несколько подробнее.

В первые же годы существования МТХ с именем Поленовой было непосредственным образом связано одно предприятие, сыгравшее большую роль в самоопределении новой группировки. Речь идет о проекте создания народно-исторических выставок, возникшем в среде Московского товарищества художников в 1894 году¹⁶.

В первой главе мы уже вкратце говорили об этом замысле в связи с характеристикой социологических проб-

лем русского искусства. Но творческая сторона затеи также была примечательна для 90-х годов.

Задумав создать огромный цикл картин на сюжеты русской истории и библейских сказаний (по истории России намечено было исполнить семьдесят одну картину, по библейским сюжетам — несколько меньше¹⁷), организаторы выставки, по-видимому, отнюдь не помышляли о дидактическом иллюстрировании литературных источников. Судя по составу привлекавшихся к этому делу художников, а также по характеру отдельных реализованных эскизов (например, «Слуга Авраама находит Исааку невесту Ревекку» В. А. Серова), мы встречаемся здесь с желанием совместить просветительские цели с постановкой серьезных творческих задач и противопоставить потоку наставительных олеографий «для народа» попытки вдумчивой художественной интерпретации исторических образов в том их понимании, которое было свойственно многим художникам 90-х годов. Выставка по разным причинам, не имеющим отношения к искусству, не состоялась — дело не пошло дальше исполнения лишь небольшой части эскизов, показанных на специальной выставке, и совсем уже немногих картин.

Живописные работы Поленовой, появлявшиеся в те годы на различных выставках, чаще всего мало отличались от обычных произведений позднего бытового жанра. Но зато ее акварели и в первую очередь ее известные иллюстрации к русским народным сказкам с поразительной отчетливостью выявляют не только те декоративные тенденции, о которых выше шла речь, но и, если можно так выразиться, «лабораторию стиля», в которой эти тенденции складывались. Вопрос об этой «лаборатории стиля» имеет принципиальное значение для понимания русского искусства тех лет. Поэтому, чтобы подойти к выяснению этого вопроса, мы должны затронуть некоторые стороны московской художественной жизни конца века. В частности, надо коснуться совершенно не исследованных связей русских художников с символизмом, превращавшимся в России как раз во второй половине 90-х годов в сильное литературное течение (подчеркнем еще раз, что речь идет не о самой проблеме символизма в русском изобразительном искусстве, а о некоторых сопутствующих ему обстоятельствах).

Отдельные свидетельства о личном знакомстве московских художников с ведущими представителями раннего

русского символизма хорошо известны. Кроме существующих сведений о встречах Брюсова с Врубелем, который лишь наполовину может считаться москвичом, сведений, идущих и от Врубеля и от Брюсова, есть любопытное указание того же Брюсова на то, что он был «близок» с некоторыми из членов Московского товарищества художников¹⁸. Это признание, относящееся уже к 1910-м годам, имело, вероятно, в первую очередь в виду те связи поэта с художниками, которые сложились в начале века, в пору «Весов», журнала, где несколько членов Московского товарищества играли весьма заметную роль, конечно, с прямого благословения фактического руководителя издания — Брюсова. Однако о связях Брюсова с художниками в более раннее время, в середине 90-х годов, а именно оно нас интересует в данный момент, известно мало. Здесь на первый план выступают К. Д. Бальмонт и близкий друг Брюсова, примечательная, хотя и совсем не изученная фигура в русской художественной культуре рубежа двух веков — М. А. Дурнов. Чтобы более подробно остановиться на этих связях, нам придется перейти к еще одной художественной организации Москвы тех лет — Московскому обществу любителей художеств.

К изучаемому времени Общество это (выше нам уже приходилось по разным поводам вкратце о нем говорить) имело более чем тридцатилетнюю официальную историю¹⁹. Если в первый период смысл его деятельности сводился в значительной мере к благотворительности и оно видело главную свою цель в том, чтобы, выражаясь словами устава, «обеспечить талантливых и трудолюбивых художников после выхода их из художественно-учебных заведений», то в дальнейшем внимание Общества переключается в основном на организацию выставок. Вместо постоянной раз в год обновлявшейся экспозиции Московское общество любителей художеств начинает с 1881 года устройство регулярных так называемых «периодических выставок». С 1889 года к ним прибавляются выставки этюдов и рисунков (продолжались до 1892 года), а с 1895 года появляются вдобавок ко всему выставки акварелей, пастелей и рисунков. Характерная для всей русской художественной жизни конца XIX века и неоднократно нами констатировавшаяся выставочная агитация сказывалась здесь в достаточной мере наглядно.

В своей выставочной практике Общество не пыталось проводить какую-либо определенную эстетическую пра-

грамму. Его руководство — в течение изучаемого периода во главе МОЛХ был архитектор К. М. Быковский (до 1901 года), а затем известный коллекционер И. Е. Цветков — было озабочено прежде всего внутренними делами и улаживанием постоянно напряженных отношений между «любителями» и художниками. Что же касается самих экспонентов выставок, то они не особенно склонны были возражать против отсутствия строгих предписаний по поводу принципов и критериев отбора. Не приходилось сбрасывать со счетов и очень важную для такого Общества финансовую сторону выставочных предприятий.

Такая позиция вела, с одной стороны, к тому, что на выставки МОЛХ попадала масса третьестепенных и попросту дилетантских работ и их число все более увеличивалось по мере того, как к концу XIX века возрастало общее количество изобразительной продукции. Но, с другой стороны, известная всеядность подобной художественной политики определяла и другое: выставки Московского общества любителей художеств оказывались открытыми все-му тому новому, что появлялось в это время в творчестве москвичей. Если к тому же иметь в виду, что в Обществе этом находились и выставлялись, по существу, те же художники, что и в Московском товариществе, играя видную роль во всех его делах, нетрудно понять, что эта «открытость» имела весьма определенные практические последствия.

Так, например, именно с периодическими выставками МОЛХ был связан дебют В. А. Серова перед широкой публикой и все его первые крупные достижения в русском искусстве: на V выставке в 1886 году он выставляет портрет Антонио д'Андреа, на VIII выставке в 1888 году он показывает «Девочку с персиками» и «Девушку, освещенную солнцем», на следующей выставке, в 1889 году, экспонировался серовский портрет М. Ф. Якунчиковой, на X — Анджело Мазини и т. д.²⁰ Когда в 1888 году на очередном конкурсе Общества Серов получил первую премию за «Девочку с персиками», лучшей жанровой картиной была признана работа Константина Коровина «За чайным столом», а Левитан и тот же Коровин были отмечены наградами за лучшие произведения пейзажного рода, стало ясно, что передовые художественные круги Москвы имеют большое влияние на творческие дела этого объединения. Впоследствии художественная Москва еще не раз была свидетелем того, что, подчас даже вопреки

воле значительной части Общества, оно выступало в роли поощрителя интересных исканий.

Помимо выставок, конкурсов, аукционов, лотерей и всякого рода благотворительных предприятий Московское общество любителей художеств еженедельно устраивало вечера, В изучаемое время это были «субботы», пользовавшиеся, наряду с некоторыми другими собраниями в частных домах (например, шамаровинские «среды», «четверги» Виктора Васнецова, известные телешевские «среды») и в Литературно-художественном обществе, популярностью среди московских художников ²¹.

Предоставим сначала слово официальному документу: «Вечера Общества с самого его основания до избрания Председателем К. М. Быковского (то есть до 1892 года.— Г. С.) носили семейный характер и проходили за рисованием и беседами преимущественно об искусстве. В течение этого периода только несколько вечеров носили литературный и художественно-образовательный характер, так, например: лекции историка Забелина и чтение Писемским, Григоровичем, Майковым, Фетом, Чаевым своих произведений. При Константине же Михайловиче Быковском вечера О-ва приобрели больший интерес. Некоторые из них посвящались памяти художников, другие представляли беседы и рефераты, относящиеся к вопросам искусства; было также исполнение музыкальных и чтение литературных произведений, было и рисование с натуры. Сообщение по истории искусства и вопросам науки в применении к искусству делали: К. М. Быковский, Лев Жемчужников, П. Д. Боборыкин, князь Урусов, А. А. Киселев, С. К. Говоров...

Читали свои произведения П. А. Сергеенко, Михеев, Бальмонт» ²².

Официальная информация эта расшифровывается в письмах современников и дневниковых записях, в мемуарах и газетных отчетах. Выясняется прежде всего, что «субботы», не менее чем экспозиции Периодических выставок, отражали пестрый характер Общества, неравнозначность творческих и умственных интересов разных его членов. Некоторых это различие настраивало вообще на весьма скептический лад. «Возможен ли обмен идей в Обществе,— вопрошал, например, В. Ю. Переплетчиков,— где собраны люди самых разных складов характера, люди самых разных умственных состояний... Да разве возможен настоящий разговор об искусстве между Серовым

и Мясоедовым, между Левитаном и Волковым. Лучше молчать среди разнокалиберного общества, пробавляться анекдотами, а разговоры разговаривать про себя, т. е. молчать и думать»²³.

В духовной атмосфере этих собраний проявлялась, по-видимому, некая интеллектуальная безалаберность, сочетавшая в себе книжную ученость, серьезный и глубокий интерес к злободневным общественным проблемам с чисто московским «почвенным» балагурством и вполне самостоятельными рассуждениями о высшем смысле бытия. Нравы и обычаи очень разносоставной московской интеллигенции конца века сказывались здесь в полной мере. Тут не только сталкивались между собой, но и любопытно дополняли друг друга тонкие ценители изощренной красоты и ярые приверженцы житейского здравого смысла, поклонники замоскворецкой удалы и люди, почитавшие превыше всего внешнюю сдержанность чувств и духовное избращничество.

Это, разумеется, накладывало печать и на собственно эстетические взгляды и интересы посетителей «суббот». При всем том, однако же, сам выбор докладов, рефератов, сообщений, делавшихся в Обществе, имел, безусловно, свою определенную направленность, ясно отражавшую атмосферу сложных поисков, смутных и подчас противоречивых желаний нового в искусстве. Так, например, Н. В. Досекин выступал с развернутой характеристикой выставки французского искусства, экспонировавшейся в Историческом музее, известный невропатолог, приват-доцент Московского университета Г. И. Россолимо на одной из «суббот» подробно излагал способ объективного исследования психологии художественного творчества, о психологии искусства вел однажды речь, основываясь на французских источниках, и В. А. Гольцев. Специальное сообщение было посвящено проблемам индивидуальности творческой личности. Читались рефераты об Александре Иванове и Викторе Васнецове — двух художниках, в то время вызывавших очень большой интерес и неоднократно сопоставлявшихся друг с другом. Одна «суббота» была посвящена реферату М. А. Дурнова о творчестве прафаэлитов.

Принципиальные эстетические позиции выступавших, их оценки современного искусства часто сильно разнились между собой. Есть, например, все основания полагать, что пафос доклада Россолимо заключался в резком

нейпринятии «декадентства» и в утверждении того, что «как в литературе нашего времени, так и в живописи и других изобразительных искусствах, все более и более завладевает вниманием публики течение, чуждое истинному искусству и скорее подходящее к искусству больных нервов...»²⁴. Точка зрения Дурнова на русское и западноевропейское искусство конца XIX века была, по-видимому, прямо противоположной, и он заявлял себя апологетом тех самых новейших тенденций в художественном творчестве, которые олицетворяли тогда в глазах многих «декадентство».

На выступлении Дурнова следует остановиться особо, ибо оно, по некоторым данным, привлекло к себе серьезное внимание. «Как мне жаль было сегодня, — писала 14 января 1895 года Е. Д. Поленова своей невестке, — что ты не в Москве и что ты не была вчера на Дмитровке... Дурнов (Модест) читал об английских прерафаэлитках — это прародители символистов. Читал он волнуясь, стеснялся страшно... но это так было интересно... что я вернулась домой, как в чад»²⁵. И через месяц с небольшим, в другом письме: «Вчера на Дмитровке опять читал Дурнов — мне ужасно опять понравилось, но мало кто ему сочувствует и понимает тот род искусства, которым он увлекается»²⁶.

Под впечатлением того же январского заседания В. В. Переплетчиков записал в своем дневнике: «Вчера архитектор Дурнов прочел доклад об Дорафаэлистах, собственно о Росетти. Нас эта тема очень интересует, но, к сожалению, ни Берн-Джонса, ни Росетти никто из нас не видел и потому судить о них едва ли можно»²⁷.

Уже из приведенных отзывов становится ясно, что реферат о прерафаэлитках заинтересовал некоторых московских художников отнюдь не только своей чисто познавательной стороной. Речь шла о совершенно определенном аспекте темы — прерафаэлиты как «прародители символизма», как родоначальники особого «рода искусства». Следует заметить, что эта точка зрения на искусство Росетти, Берн-Джонса, Холмена Гента и некоторых других их коллег именно в то время приобретала все более широкое распространение²⁸. И в лексиконе газетных статей и во многих других критических работах понятие «прерафаэлиты» утрачивало свой конкретно-исторический смысл и становилось почти синонимом декадентства в изобразительном искусстве. В более узком значении их

творчество прочно связывалось с родословной символизма²⁹. В данном случае выявление этого специфического подтекста темы, посвященной творчеству английских прерафаэлитов, в немалой степени определялось личностью самого автора реферата — Дурнова.

Поэт — участник одного из ранних сборников русского символизма³⁰, архитектор — создатель нескольких проектов и пропагандист идей и практики первых представителей западного модерна, художник — автор большой картины «19-й век», иллюстратор Оскара Уайльда и деятельный сотрудник «Скорпиона» и «Грифа», издательств московских символистов, Дурнов ни в одной из областей своей творческой работы не создал крупных произведений, и не они определяли его роль в московской художественной жизни тех лет. Его миссия в глазах современников заключалась в другом. Биограф Дурнова писал по этому поводу: «Во всякую эпоху бывают лица, которые, не будучи сами творцами самостоятельных художественных ценностей, являются носителями и распространителями идей и вкуса. В 90-х годах прошлого века таким эстетическим авторитетом в Москве был Модест Дурнов». «В старой, дореволюционной Москве М. А. (Дурнов) был очень известен, вращался в литературно-артистических кругах, принадлежа к кругу так называемой «всей Москвы». Он отличался своим изяществом, светскостью, хорошим вкусом, и никто бы не подумал, что этот изысканный эстет, насаждающий в Москве «дендизм» в английском стиле, по своему происхождению из крестьян»³¹.

Нарисованный в приведенных высказываниях облик этого «эстетического авторитета» Москвы 90-х годов (при всем том, что это выражение надо понимать, конечно, в ограничительном смысле, имея в виду совершенно определенные и довольно узкие артистические круги) сильно напоминает многими своими качествами личные свойства деятелей «Мира искусства», двумя-тремя годами позже вошедших в художественную жизнь Петербурга. Никак не заменяя собой «властителей дум» предшествующей эпохи и даже сторонясь их активной и широкой социальной миссии, «эстетические авторитеты» оказывались именно в это время, хотя и на непродолжительный срок, характернейшими фигурами культурного быта.

Однако если и эстетизм и «светскость» значительной части петербургской художественной молодежи во главе

с Александром Бенуа были явлениями гораздо более сложными, чем это казалось ее оппонентам, от Стасова и Репина до Мережковского³², то в еще более условной мере эти понятия могли быть применимы к тому кружку ранних московских символистов, который возглавлял Валерий Брюсов и с которым, судя по всему, был тесно связан Дурнов³³. Жестоко осмеянные с позиций «положительной эстетики» Владимиром Соловьевым, главой русского философского идеализма 80—90-х годов, первые литературные сборники этого кружка (1894 и 1895 годов), не принятые также демократической печатью, казалось, прочно закрепляли за их авторами репутацию сторонников «искусства для искусства». Этой славе способствовали и литературно-художественные воззрения Брюсова, тяготевшего не столько к философским или эсхатологическим построениям, в сфере которых развивалось творчество многих русских символистов, сколько к теориям и практике западноевропейской и, в частности, французской поэзии романтиков и символистов³⁴. Однако и в этом Брюсов, несомненно, был последовательным русским символистом, искусство для него было средством решения практических философско-моральных проблем. Характерно, например, в этом смысле, что в борьбе вокруг эстетического трактата Льва Толстого Брюсов был на стороне основных идей писателя³⁵. Забегая несколько вперед, заметим, что это сочетание индивидуалистического культа красоты с утверждением общественно-практических задач искусства, сочетание, всегда носившее у символистов характер непреодоленного внутреннего противоречия, было, хотя и в совершенно ином теоретическом плане, свойственно художественным принципам модерна.

Сам Дурнов, по-видимому, считался поэтом среди художников и художником среди поэтов. Его большая картина «19-й век», изображавшая на фоне Эйфелевой башни главных деятелей государственной, общественной и культурной жизни Европы прошлого столетия и вызвавшая поэтический отклик Брюсова — стихотворение «Призраки», была по-своему знаменем времени, отражая при этом отнюдь не лучшие тенденции искусства тех лет. Условный, почти аллегорический замысел оказывался здесь лишь необоснованной претензией поднять на уровень «эпохальной» темы посредством скомпонованный групповой портрет. Более цельными и значительными были

портретные работы Дурнова, в частности, например, представленный на второй выставке «36-ти» портрет Бальмонта. Присущий этому портрету некий меланхолический «наигрыш» выявлял, по-видимому, свойства самой модели³⁶.

Среди графических работ Дурнова самыми примечательными оказались иллюстрации и книжное оформление, сделанные к одному из русских изданий уайльдовского «Портрета Дориана Грея», вышедшему в 1906 году. Цикл этот, хотя и не выдававший руку большого мастера, являл собой, по справедливому замечанию исследователя, «некую вершину стиля»³⁷, точнее, вершину того характерного именно для Москвы варианта иллюстрационной графики модерна, в котором странный мир литературных идей и образов возникал в смутных очертаниях чувственного импрессионистического рисунка, а не в парадоксальной логике отвлеченных ассоциаций, воплощенных в отточенную линейно-декоративную форму.

Характеризовавший Дурнова, по словам его биографа, «дендизм» в английском стиле» роднил этого человека с другим представителем раннего русского символизма — К. Д. Бальмонтом³⁸. Выступавший еще в первой половине 90-х годов переводчиком и настойчивым пропагандистом творчества Шелли и популяризатором Байрона, Бальмонт и в дальнейшем увлекался англо-саксонской литературой. Его длительная, на рубеже двух веков, работа над переводами Эдгара По и Оскара Уайльда — общеизвестна, и он был едва ли не главный виновник кратковременного, но сильного интереса русских символистов и поклонников эстетизма к творчеству этих двух поэтов. Личные свойства Бальмонта, вероятно, в большой мере способствовали укреплению его многочисленных знакомств в художественной среде. Будучи в Москве 90-х годов, по выражению современника, «своего рода «первым тенором» символизма»³⁹, он любил выступать и спорить «на людях», умел искать и находить популярность своим произведениям и самому себе.

Но кроме этих, внешних, были и другие обстоятельства, ставившие Бальмонта в несколько особые взаимоотношения именно с деятелями изобразительного искусства. Как раз в 90-е годы имя Бальмонта оказалось тесно связанным с растущим в России интересом к современной художественной культуре скандинавских стран, к той культуре, которая, как уже отмечалось в предыду-

щих главах, становилась тогда предметом серьезных наблюдений многих русских художников. И бальмонтовские переводы крупнейших северных писателей и «скандинавские мотивы» его собственных ранних поэтических циклов лишней раз создавали в этих условиях впечатлительное родство литературных интересов и опытов русского символизма исканиям нового изобразительного стиля или, говоря конкретнее, пристальному вниманию живописцев, графиков и скульпторов к «северному модерну».

Специальный интерес Бальмонта к вопросам искусства сказался в его работе над переводом «Истории искусства» Мутера (труд этот на русском языке вышел в Петербурге в 1901—1902 годах) и в его большой статье об офортах Гойи — «Поэзия ужасов»⁴⁰. Статья эта примечательна тем, что она была первой и, пожалуй, единственной попыткой дать развернутое истолкование крупнейшего явления изобразительного искусства с позиций эстетики литературного символизма⁴¹. В частности, здесь впервые с такой отчетливостью высказались притязания русских символистов на изобразительный гротеск, их стремление увидеть в двойственной природе гротеска историко-художественное обоснование своим дуалистическим взглядам на мир.

Круг знакомых Бальмонта в художественной среде был, по всей видимости, достаточно широк и непрерывно разрастался. «Очень буду рад познакомиться с Бальмонтом. Я никогда его не встречал, и мне хотелось его видеть»⁴², — писал, например, в 1898 году А. Я. Головин Дурнову в ответ, вероятно, на желание Бальмонта увидеться с художником, и этот их взаимный интерес друг к другу был характерен для определенных артистических кругов.

«Вчера вечером до 3-х часов были у А. Е. Архипова. Был поэт Бальмонт, был арх. Дурнов, К. Коровин, С. Коровин, А. Васнецов, много спорили о разных вопросах, больше всего, конечно, об искусстве. Бальмонт читал свои стихи»⁴³, — записывал в своем дневнике Переплетчиков 19 января 1895 года. Через несколько дней — новая запись о встрече с поэтом: «Третьего дня у меня были гости-художники, Бальмонт-поэт читал свои стихи, в общем было скучновато»⁴⁴. Трудно, конечно, судить о характере ведшихся здесь разговоров, о смысле и содержании споров об искусстве. Быть может, какое-то самое

общее представление о некоторых из них может дать любопытное размышление того же Переплетчикова, идущее в его дневнике сразу же вслед за первой из только что процитированных записей. «Я читаю теперь Мутера, историю живописи 19-го столетия. Боже, как мало все-таки я слежу за европейским искусством, и как мало думаю... Читаю о дорафаэлистах английских, как мало думал я до сих пор, как мало образован, а три раза уже был за границей, а много ли вынес...

Искать надо настроений в природе, символических, мистических элементов, но на строго реальной почве, это ведь есть в природе. При дневном свете все реально в природе, ну а сумерки, ночь, там есть что-то другое и другого пейзажисты не передают. Надо это поймать; ночь — это новое»⁴⁵.

С точки зрения философско-эстетической последние строки заставляют вспомнить символистские теории, хотя и поверхностно понятые, и, быть может, какие-то отголоски идей и мотивов тючевской поэзии, широко распространявшихся в среде тех же символистов. Если же мысленно представить изложенную здесь программу воплощенной в пластические формы, то мы получим классический образец искусства модерна («мистические, символические элементы на строго реальной почве»).

В конкретном случае причины таких творческих «вожделений» вряд ли стоит искать где-то глубоко — это были поиски довольно поверхностного компромисса между реалистической программой предшествующих десятилетий, которой всегда в целом оставался верен Переплетчиков в своих картинах, и символистскими тенденциями, которые, в общем, оказывались для него лишь отвлекающей теорией. Но была здесь и принципиальная сторона дела.

Интерес к новым поэтам, к их столь же новым литературным теориям в той московской художественной среде, о которой выше шла речь и которая внутренне была, конечно, чужда символистским идеям, существовал параллельно, а иногда и пересекался с интенсивно развивавшимися в самом изобразительном искусстве романтическими настроениями. О такого рода пересечениях свидетельствует немало фактов. Так, например, описывая однажды, в 1898 году, свои впечатления об очередной выставке мюнхенского Сецессиона, М. В. Нестеров передает таким мыслям: «Именуемых «декадентами» и «симво-

листами» сравнительно мало, и если есть, то в такой интересной и красивой форме, что видишь в них не кличку, а талант, и им увлеченный, не обращаешь на остальное большого внимания.

Формулировать новое искусство можно так: искание *живой души, живых форм, живой красоты* в природе, в мыслях, сердце, словом, повсюду. Натурализм должен, по моему, в недалеком будущем подать руку и идти вместе со всем тем, что лишь по внешности своей, по оболочке не есть натурализм. Искание *живой души, духа* природы так же почтенно, как и *живой красивой формы ее*»⁴⁶.

Несколько ранее, весной 1894 года, многократно упоминавшаяся нами Е. Д. Поленова просит сообщить ей из Парижа сведения о тамошних художниках-символистах и даже что-нибудь зарисовать из их произведений. В октябре следующего года она же делает эскиз на тему популярнейшего среди символистов стихотворения Эдгара По «Ворон»⁴⁷, незадолго до этого переведенного на русский язык Бальмонтом. Эта работа Поленовой была представлена на «Выставке опытов художественного творчества», устроенной Репиным в Петербурге в 1896 году. Другой молодой москвич — А. Я. Головин — показал на той же выставке три композиции — «Преходящее», «Ущерб», «Щемит», — также явно навеянные символистской литературой. Близкие по своему характеру замыслы все чаще начинают обнаруживать себя и на московских выставках тех лет. К этому можно было бы добавить еще, например, интерес к символизму В. Э. Борисова-Мусатова, ставшего как раз на рубеже двух веков одной из ведущих фигур Московского товарищества художников⁴⁸.

Одним из косвенных, но существенных результатов этих пересечений и оказалось формирование той художественной идеологии, которая очень по-разному, хотя и сравнительно недолгое время — в течение восьми-десяти лет, — влияла на творческое сознание многих деятелей русского искусства. Она могла смущать покой и лишь сбивать с толку некоторых живописцев, внутренне гораздо более склонных следовать умеренному импрессионизму 90-х годов. Общественное поведение и творчество неоднократно цитировавшегося нами Переплетчикова — достаточно наглядный тому пример. В других случаях та же идеология становилась опорой, своего рода прикладной теорией, нового декоративного стиля, усугубляя серьезные внутренние противоречия, заложенные в самой

его пластической системе. И здесь мы вновь должны вернуться к творчеству Е. Д. Поленовой.

Если в первых иллюстрациях (например, «Война грибов»), созданных в середине 90-х годов, внимание художницы было поглощено тем, чтобы «вписать» сказочные персонажи в реальный мир, создать некий парад игрушек, то в более поздних работах автор озабочен уже другим — дать целостный пластический отклик на поэтический мир русского фольклора, и эта, последняя задача решена Поленовой с успехом («Сынко-Филиико», «Плутоватый мужик», «Рыжий и красный» и др.). Существенно меняется вся изобразительная система. Упрощая рисунок и цвет в изображении каждой отдельной фигуры, каждого отдельного предмета, художница вместе с тем значительно обостряет взаимоотношение декоративных пятен внутри цветовой композиции листа, а разобщающей роли четкого замкнутого контура противопоставляет здесь же конструктивность тщательно разработанной обшей графической схемы.

В стилистических поисках Поленовой нет еще прямого иллюстративного отклика на усилившийся к концу века дуализм мировосприятия, того отклика, который станет одним из внутренних истоков модерна. Мир ее позднего сказочного цикла обладает своим собственным обликом, своими формами и цветами, своими жизненными законами. Но в своем поэтическом содержании этот мир совершенно реален, ориентирован на земные человеческие нравственные ценности, в его таинственности всегда присутствует крепкая материальная основа — правда вымысла, правда народной фантазии (не забудем, кроме всего прочего, что иллюстрации эти предназначались для детей, и Поленова всегда помнила о вытекающей отсюда специфике художественных задач). Совершенно бесспорно, однако, что в этих графических работах уже ясно предчувствовалась пора новых и очень трудных поисков в искусстве, приведших его в начале следующего столетия и к большим завоеваниям и к серьезным поражениям.

Создавая свои иллюстрации, художница неоднократно подчеркивала, что в них надо видеть лишь часть ее общего увлечения русским народным творчеством. Стасову, собиравшемуся дать статью об ее иллюстрационной деятельности, она специально советовала: «...если Вы хотите писать об этой стороне моих работ, то не выйдет ли пол-

нее и интереснее, если Вы также затронете мою художественную деятельность в абрамцевской мастерской, так между этими работами существует положительное средство, то и другое (сказки и деревянные резные вещи) основано, главным образом, на том, что я зачерпнула из народного творчества»⁴⁹. При этом существенно заметить, что в глазах Поленовой, как и всего ее абрамцевского окружения, изделия крестьянской утвари, собранные в окрестных деревнях, теряли свою временную принадлежность и были в первую очередь средством, так сказать, реконструкции эстетического чувства русского народа в его прошлом. В скамьях и поставцах XIX века виделась прежде всего старая, древняя Русь. Таким образом, дело касалось программного ретроспективизма, смещавшего историческую перспективу развития всех общественных форм русской жизни во имя выяснения ее «истинных» национально-художественных основ.

Поленова была совершенно права, указывая на тесную связь своих иллюстраций с теми занятиями, которые она вела в абрамцевской столярной мастерской. Интересно наблюдать любовь художницы к изображению в рисунках деревянной архитектуры, изделий крестьянского творчества и т. д. Но дело, конечно, не только в этом. В самом графическом строе листов, в их очень изобретательной орнаментации нетрудно видеть воздействие народного искусства, богатого узорочья вышивок и резьбы по дереву. Специальное исследование могло бы, по-видимому, установить немало случаев прямых переключек.

Но не менее любопытно и другое. Работая над своим сказочным циклом, Поленова все время ощущала родственность своих художественных и стилистических исканий тому, что в это время делалось или уже было сделано за рубежом. Когда Стасову, рассматривавшему однажды поздние иллюстрации художницы, показалось, что там «нет ни рельефа, ни планов и потому получается изрядная путаница», когда он заметил, что его не устраивает вся «система упрощения» красок и что причину всего этого он видит в следовании «чужим примерам, а именно английских иллюстраторов», Поленова решительно отвечала критику, что этот «условный прием» выбран ею совершенно сознательно и что, «хотя форма эта выработана англичанами, она мне ужасно нравится, и я очень сожалею, что она у них выходит из употребления...». В качестве достойного подражания примера

художница называла иллюстрации Уолтера Крэна и подчеркивала, что «композиция может быть или не быть русской национальной в зависимости от того, чувствовал ли художник русскую жизнь и ее характерные черты»⁵⁰.

В этом споре примечательно многое. Следует отдать должное проницательности Стасова, сразу и очень точно констатировавшего отступление Поленовой от стилистики передвижнического реализма, с одной стороны, и от «увражпо-ропетовского» понимания русского национального стиля — с другой. Характерна для своего времени и позиция Поленовой, ее стремление вынести за скобки русского искусства и «интернационализировать» некоторые художественные приемы тогдашней общеевропейской творческой практики.

Ссылка на Уолтера Крэна в этом контексте была особенно показательна. Как мы уже говорили в одной из предыдущих глав, широкая популяризация этого английского мастера, равно как и его соотечественника, Морриса, в России рубежа двух веков связывалась с растущим интересом к модерну, точнее говоря, к его попыткам найти некие всеобщие декоративные закономерности стиля. Но как только этим стилистическим свойствам начинали придавать автономное значение (а именно такова была одна из существенных тенденций всего европейского искусства конца века — Поленова оказывалась здесь вовсе не одиноким), так сразу же они или становились общим местом, ремесленным приемом в создании массовых видов искусства, или же надеялись явно спиритуалистическим смыслом, усиливавшим впечатление об их полной самостоятельности⁵¹. Так исподволь создавалась почва для того, чтобы главный акцент в воплощении национально-романтической темы переносился на «одухотворенную» декоративную форму модерна, а сам интерес к этой теме начинал почти отождествляться с поисками «нового стиля». Не менее наглядно эта внутренняя взаимосвязь очень разноречивых исканий проявилась в архитектуре, главным образом московской, где по той же логике «неорусский стиль» быстро становился лишь одним из ответвлений общеевропейского модерна и где в свою очередь распространение модерна постоянно поддерживалось романтическим интересом к русской старине⁵².

С художественными взглядами, занимавшими круги московских символистов, оказалось в той или иной мере связанным и творчество таких крупных фигур рубежа

двух веков, как Врубель и Борисов-Мусатов. Но в этом случае существеннее говорить не столько о воздействии на живопись определенных эстетических концепций, выработанных литераторами (полностью отрицать такое воздействие также не стоит), сколько о характерной общности творческого сознания со всеми его глубокими противоречиями⁵³.

И в «мифотворчестве» Врубеля и в ретроспективизме Борисова-Мусатова заключалась совершенно явная полемика не только с прямым воспроизведением окружающей действительности, но и с ее эстетизацией — этим важнейшим и внутренне драматичным свойством модерна. И, однако же, черты «нового стиля» можно обнаружить в творчестве обоих художников без особого труда. Попыткой взглянуть на некоторых ведущих мастеров эпохи с точки зрения именно этого очевидного противоречия нам и хотелось бы заключить данную главу.

Свойственные модерну особенности пластического языка — декоративно-плоскостное решение первого плана, противопоставленного «далевой» пространственной среде, усиленная композиционно-ритмическая роль контурного рисунка, предпочтительное употребление «холодной» части цветового спектра — в той или иной мере присущи большинству произведений конца XIX — начала XX века. Даже не очень искушенному зрителю они бросаются в глаза и служат безошибочным ориентиром в определении принадлежности картины, рисунка или скульптуры именно той эпохе.

Нагляднее всего эти зримые качества «нового стиля» сказывались, естественно, в ординарной ремесленной продукции тех лет, где они превращались в общеупотребительный штамп. Но они давали себя знать, порою совершенно отчетливо, и в работах крупных художников, самых разных по своим идейным убеждениям и творческим позициям. Именно черты модерна сближали живопись и графику таких различных мастеров, как, например, Нестеров и Головин, Виктор Васнецов и Сомов, Сергей Коровин и Борисов-Мусатов, Врубель и Левитан.

Если, скажем, во французской живописи «новый стиль» представал, помимо всего прочего, как бы звеном в естественной эволюции постимпрессионистической живописной системы и в самой этой эволюции находил свое обоснование (что, конечно, не мешало художникам и теоретикам Понт-Авенской школы много рассуждать о

«символистских» импульсах нового творчества), то в русском искусстве эта предпосылка модерна практически отсутствовала. И хотя, например, для Нестерова или Борисова-Мусатова уроки Пюви де Шаванна вовсе не прошли даром, «новый стиль» в творчестве русских мастеров в целом был в гораздо меньшей степени результатом сознательной реформы пластического языка и часто оказывался лишь модификацией, правда, порой весьма заметной, традиционной стилистики русского реализма второй половины XIX века⁵⁴.

По очень хорошей мысли Б. В. Асафьева, во Врубеле, «выдаваемом за индивидуалиста-эстета, этос подчинял себе живопись и в конце концов подчинил... Врубель искал только выражения своей беспокойной мысли и порывистой души»⁵⁵. То же самое, хотя и в существенно ином смысле, можно сказать о решительном врубелевском антипode — Борисове-Мусатове, чей мир красоты и гармонии был одновременно и самоценной эстетической утопией и личной, обостренно эмоциональной исповедью о судьбе и жизненной предназначенности современного человека. Общеизвестно, что «этос», связывавшийся па этот раз с правственными представлениями христианских легенд и образом жизни дальних скитов, был главной проблемой и творчества Нестерова в те годы.

В идейно-содержательном смысле работы названных художников представляли довольно сложный спектр взаимоотношений человека с миром, с природой — от лирической созерцательности, хотя и осложненной психологизмом и литературно-морализующими ассоциациями, до весьма активного утверждения самостоятельного и многозначительного смысла духовного бытия, от детской веры в реальность сказочной фантастики до почти пантеистического понимания жизни. Во всех этих случаях вопрос о соотношении реального и фантастического в картине⁵⁶ приобретал небывалую ранее сложность и остроту — в нем выражалась не только обычная для любого художественного произведения связь правды с вымыслом, но и, если можно так выразиться, система конструирования философско-этической модели мира.

Пространственная среда как содержательная категория, с одной стороны, и как формальный компонент картины — с другой, нередко теряют здесь свою внутреннюю тождественность. Касается ли это заведомо фантастического пейзажа во врубелевском «Демоне» или же

гораздо более «реальной» усадебной природы во «Сне божества» Борисова-Мусатова — в обоих случаях эмоционально-сюжетная выразительность «среды» почти не связана с характеристикой изображенного пространства как места физического бытия персонажей картины.

И в западноевропейском и в русском искусстве того времени можно найти сколько угодно анемичных, вялых полотен, претендующих на глубокомысленную философичность своего содержания. Мир стилизованных образов модерна всегда содержал в себе самую угрозу быть обескровленным и обесцвеченным литературно-ассоциативным назидательным пафосом. Мастера, о которых шла речь выше, и в первую голову Врубель, значительно возвышались над этой рядовой продукцией «нового стиля» кроме всего и тем, что их поэтическому мировосприятию была свойственна доходящая до обожествления любовь к зримой, чувственной красоте природы. Эта любовь, правда, была особого рода — в ней было не столько привязанности к органической жизни, сколько острейшего переживания красоты ее многообразнейших форм и красок, беря которые фантазия художника творила свои легенды, свой мир глубоких человеческих чувств. И если в решении этих сложных синтетических задач, особенно когда дело касалось монументальных замыслов, художники нередко прибегали к помощи условно-декоративной системы «нового стиля», они тем самым лишь выявляли кризис многих прежних эстетических ценностей и противоречивый характер поисков нового искусства.

Рубеж двух веков проходит в художественной жизни России под знаком настойчивого самоутверждения «Мира искусства». О монопольном положении в русском искусстве члены этого кружка не помышляли, достаточно ясно отдавая себе отчет в сложном многообразии зрительских вкусов и потребностей. Но на гегемонию в делах изобразительного творчества они явно рассчитывали. По неколебимой убежденности в правоте и необходимости своей общественной миссии деятели «Мира искусства» могли сравниться лишь с передвижниками в годы расцвета их творчества. И в том и в другом случае ставился вопрос не о месте того или иного художественного направления, а о судьбах всего русского искусства.

Как известно, появление новой группировки организационно завершало почти десятилетние «кружковые» устремления нескольких молодых петербуржцев¹. Столь же определенно выяснено теперь, что честолюбивые помыслы членов дружеского союза имели вполне объективные основания — в них отзывались трудные поиски русской культуры конца XIX века. Художественные увлечения коренных «мирискусников», их историко-культурные сим-

пации и некоторые жизненные взгляды в значительной мере определили собой эстетическую платформу возникшего объединения и много способствовали на первых порах приобретению им своего творческого облика².

Но рождение «Мира искусства» имело бы в русской художественной жизни гораздо меньшее значение, если бы в расчеты создателей нового Общества и в первую очередь С. П. Дягилева с самого же начала не входило твердое намерение произвести перегруппировку всех творческих сил. Именно эта сторона дела едва ли не в первую очередь бросалась в глаза современникам. «Дягилев и его друзья, главным образом Александр Бенуа, поставили себе целью так или иначе завербовать все, что было тогда молодого, свежего и тем самым ослабить приток новых сил куда бы то ни было»³, — вспоминал позже М. В. Нестеров, и это мнение прочно бытовало в художественной среде конца 90-х годов. Достаточно обратить внимание на состав экспонентов первых дягилевских выставок с участием русских художников, чтобы убедиться в достоверности такого взгляда на вещи. Москвичи К. Коровин, Левитан, Серов, Врубель, Нестеров, Малютин, Ап. Васнецов — вот кто, а вовсе не петербургская молодежь, определяли, например, своим творчеством облик русского отдела на выставке русских и финляндских художников, устроенной Дягилевым в январе 1898 года. Крупнее и значительнее выступили Александр Бенуа и его ближайшие товарищи на «Международной художественной выставке картин», организованной журналом «Мир искусства» ровно через год. Но и здесь тон во многом задавали уже прославленные к тому времени московские живописцы.

В разное время по-разному соотносились объединительные устремления организаторов «Мира искусства» и их же попытки утвердить автономную роль своей собственной эстетической программы. На протяжении недолгого времени — каких-нибудь четырех-пяти лет — в русских художественных кругах возникали на этой почве и неожиданные альянсы, и резкие публичные перепалки, и обоюдные примирительные жесты бывших противников, и острейшие конфликты между прошлыми единомышленниками. Современники склонны были во всех перипетиях художественной борьбы отводить большую роль умелому тактическому маневрированию Дягилева, и они были, конечно, в этом совершенно правы. Но столь

же несомненно, что сама возможность такого маневрирования основывалась на очень сложных, иногда противоречивых процессах, происходивших на рубеже двух веков в русской художественной жизни и вызывавших споры не только между законченными ретроgrадами (а их было немало) и открывателями новых путей в искусстве, но и среди тех, кто искренне стремился служить художественному прогрессу.

По ряду причин, о которых речь пойдет ниже, основные события, совершавшиеся в изучаемый период вокруг «Мира искусства» и определявшие в значительной степени логику поведения его руководителей, были связаны с различными взаимоотношениями петербургских и московских художников, или, точнее говоря, с взаимоотношениями тех творческих тенденций, которые эти художники представляли. Попытаться рассмотреть раннюю историю «Мира искусства» именно с этой, строго ограниченной и вместе очень важной для нашей темы точки зрения — такова задача предлагаемой главы.

*

В начале 1897 года петербургская художественная жизнь была отмечена сразу тремя большими специальными экспозициями рисунка и акварели. Вслед за очередной, XVII выставкой Общества русских акварелистов в первые три месяца этого года открылись «Выставка коллекций рисунков и акварелей кн. М. К. Тенишевой» и «Выставка немецких и английских акварелистов». Ко всем ним то или иное отношение имели будущие «мирискусники». В составлении богатой графической коллекции Тенишевой, включавшей в себя работы как русских, так и западноевропейских мастеров, ближайшее участие принимал Александр Бенуа. «Выставка немецких и английских акварелистов» была организована, как уже говорилось ранее, личными стараниями Дягилева. Наконец, в годовой экспозиции, устроенной петербургскими акварелистами, находилось несколько листов Бакста и Сомова (Александр Бенуа, дебютировавший на выставках именно этого Общества, на сей раз представлен здесь не был).

Создавалось впечатление того, что в сфере акварельной живописи намечается некоторая общность интересов, объединившая очень различные в своей основе творческие помыслы. В годы быстро растущей розни между на-

правлениями, а порою и отдельными группами художников, даже самые робкие намеки на складывающуюся новую расстановку сил казались особенно многозначительными. Правда, уже тогда бросалась в глаза явная компромиссность этого союза. Как в русской, так и в западноевропейской частях акварельной продукции, представленной на упомянутых выставках, дух самодовольного благополучия и чувство восторга перед собственным умением ловко пользоваться кистью и бумагой, или, попросту говоря, салонно-академические тенденции выявлялись вполне достаточно, чтобы создавать атмосферу чуждости всяким серьезным поискам новых ценностей в искусстве. Тем не менее существование такой общности, пусть очень кратковременное, остается фактом русской художественной жизни второй половины 90-х годов.

В позднейшее время Александр Бенуа не уставал повторять (вслед за ним не устают это делать и современные исследователи), что в ранний период своей деятельности он и его друзья очень слабо ориентировались в новых достижениях западного искусства и что поэтому в их тогдашних художественных симпатиях было много такого, от чего они впоследствии решительно отказались. Такое признание хорошо объясняет пробелы, существовавшие в их художественном кругозоре. Но вопрос о конкретном содержании их ранних вкусов и пристрастий оно выясняет не до конца.

Привыкнув рассматривать «Мир искусства» как художественное явление рубежа двух веков, мы не всегда отдаем себе отчет в том, что возникновение тесного дружеского кружка, ставшего основой будущего Общества, относится к самому началу 90-х годов, точнее говоря, к 1890 году⁴. Более того, период наиболее тесного и систематического общения членов кружка друг с другом, общения, в ходе которого они общественно осознавали себя и свои групповые художественные устремления, — это именно первая половина 90-х годов (до отъезда Бенуа за границу в 1896 году). Если к тому же учесть, что еще ранее некоторые из будущих «мирискусников» в одно и то же время учились в петербургской гимназии Мая (среди других там были Александр Бенуа, Д. Философов, К. Сомов, В. Нувель) и уже там, ведя дружеские беседы и споры, образовали «нечто похожее на школьный клуб»⁵, то самые начальные истоки «мирискуснического» движения следует отнести ко второй половине 80-х годов.

Существенно и другое. Искания этих, выражаясь словами Бенуа, «образованных юнцов с берегов Невы» поначалу не только определялись художественными интересами Петербурга, но и были полностью ограничены ими. Некоторые внешние обстоятельства способствовали формированию молодого кружка как некоего замкнутого петербургского явления. Москвичи, не покидая своего города, практически могли видеть выставки всех основных русских выставочных обществ и группировок тех лет (речь идет все время о первой половине 90-х годов; дело значительно меняется в конце этого десятилетия, когда появляются чисто петербургские выставки: первые экспозиции самих «мирискусников» и «Весенние выставки Академии художеств»). В ином положении находились петербуржцы. Все те работы московских художников, которые не были представлены на выставках передвижников, попадали в Петербург лишь случайно. Так, например, как ни странным может сейчас показаться это, будущие петербургские друзья и почитатели Серова, по всей вероятности, не видели вплоть до середины 90-х годов ни одной из его центральных картин, показывавшихся, как мы уже говорили, на периодических выставках Московского общества любителей художеств и после этого сразу же оседавших в московских частных собраниях. Полной неизвестностью оставалось для них в то время и творчество Врубеля — до конца 90-х годов его живописные работы вообще не имели своей выставочной жизни, украшая особняки московских меценатов⁶. Что же касалось знакомства с творчеством москвичей в театральном-декорационной живописи — области искусства, чрезвычайно важной для развития русской художественной культуры этой эпохи, — то и здесь возможности жителей северной столицы были крайне ограничены. Лишь, например, в начале 1896 года состоялись первые петербургские гастроли Мамонтовской частной оперы, с постановками которой были связаны лучшие достижения русских театральных художников. Таким образом, в поле зрения будущих членов «Мира искусства» совершенно не попадали тогда многие крупнейшие явления русского искусства конца 80-х — первой половины 90-х годов, создававшиеся вне столицы и обозначающие наступление нового этапа в отечественной художественной культуре.

Внутренне подготавливая себя к своей будущей роли обновителей искусства, молодые члены кружка в своей

позитивной программе неизбежно оказались во многом зависимыми от той самой художественной атмосферы Петербурга, против которой они позже выдвинули немало веских аргументов. Говоря впоследствии о своем художественном «кредо» — «самом широком, но отнюдь не холодном, рассудочном (и еще меньше — модном) эклектизме» и отмечая, что такое всеприятие приводило его к ошибкам, Александр Бенуа подчеркивал: «Но иначе не могло быть в двадцатилетнем юноше и, как-никак, «провинциале». Ведь художественный Петербург того времени представлял собою нечто весьма отсталое»⁷.

Те впечатления бытия, которые у Бенуа претворялись в систему, если можно так выразиться, искреннего эклектизма, в сознании некоторых его менее глубоких друзей давали самый незамысловатый и прямой отпечаток. Так, например, когда в 1890 году Бакст решил просвещать своих товарищей, читая им лекции по русской живописи, он стал знакомить их «с творчеством Г. Семирадского, Ю. Клевера в соединении с другими пейзажистами, и К. Маковского»⁸. В этих симпатиях нетрудно видеть непосредственнейшее отражение петербургской художественной злобы дня: ранее уже отмечалось, что как раз на рубеже 80-х и 90-х годов и Семирадский, и Клевер, и К. Маковский развили такую необычайную выставочную деятельность, что в глазах не только обывателей, но и людей, причастных к артистическому миру, их работы стали казаться важным явлением русского искусства.

Нет сомнения, что в этой «возрастной» предрасположенности некоторых членов кружка к салонной маэстрии заключалась одна из причин того намечавшегося союза между будущими «мирискусниками» и петербургскими акварелистами, о котором говорилось в начале главы. Но помимо, так сказать, общности старых предрассудков здесь, конечно, давал себя знать и формирующийся новый символ веры молодых петербуржцев. Прежде всего следует считаться с тем, что весьма небезразличный «мирискусникам» интерес эпохи к «малым», графическим, камерным формам творчества в Петербурге первой половины 90-х годов почти полностью эксплуатировался именно Обществом русских акварелистов. Но дело не только в этом. Свойственный творческим концепциям «Мира искусства» элемент интеллектуальной «игры», всегда рассчитанной на некоторую мистификацию человеческих чувств и часто дававшей в работах слож-

ный сплав иллюзии отображаемой жизни и ее иллюзорности, этот элемент в условиях трудных поисков 90-х годов оказывался чем-то сродни вымышленному и вместе такому «натуральному» искусству позднего академизма.

Вполне естественными поэтому можно считать попытки, предпринятые в начале 1897 года братом Александра Бенуа, Альбертом Николаевичем, видным деятелем Общества русских акварелистов, имевшие в виду создать новую группировку, которая объединила бы часть прежних акварелистов с молодыми членами кружка. Попытки эти окончились неудачей⁹ — узость и анахронизм предлагавшейся эстетической платформы значительно перевешивали все то ценное, что могла бы извлечь ищущая молодежь из этого нового объединения.

Параллельно развивались события, имевшие гораздо больше реальных последствий для русской художественной жизни и для художественного и организационного самоопределения самих «мирискусников». Они резко нарушали столь ревниво оберегавшуюся «семейную» замкнутость петербургского кружка, но как раз это-то обстоятельство и оказалось очень важным стимулом его дальнейшего развития.

Еще в июле 1895 года Александр Бенуа, уже бывавший до этого в Германии и успевший завязать там многочисленные художественные связи, писал одному из своих юношеских друзей, В. Ф. Нувелю: «...месяц назад получаю из Мюнхена письмо со штампом *Secession'a* на конверте. Оказывается, что пишет мне Paulus... Он просит меня взять, так сказать, устройство Отдела Русской *Мистической* школы на выставке в будущем году в Мюнхене... Я ему немедленно ответил, что в сущности школы Мистиков у нас нет, а есть 2, 3 художника и что ввиду разносторонности их искусства лучше было бы сделать простой Неорусский Отдел. Устройство этого я брал на себя...»¹⁰. Вспоминая позже этот эпизод, Александр Бенуа отмечал, что в 1895 году, «получив от доктора Паулуса поручение пригласить выдающихся русских художников на мюнхенскую выставку», он вошел «в личный контакт с некоторыми из художников-передвижников» и впервые познакомился по этому случаю с Левитаном, Нестеровым, А. Васнецовым, Переплетчиковым и Серовым¹¹. Перечисленные Бенуа московские художники, за исключением Нестерова¹², оказались в самом деле представленными на выставке мюнхенского Сецессиона в

1896 году, и по крайней мере некоторые из их работ имели там настоящий успех¹³.

Бенуа, конечно, вполне резонно отклонял самую постановку вопроса (впрочем, довольно типичную для деятелей западного изобразительного искусства тех лет) о «Русской Мистической школе», и совершенно ясно, что в своем отборе экспонатов для мюнхенской выставки он руководствовался главным образом иными, чисто художественными критериями. Вряд ли, пожалуй, исполняя это поручение, Бенуа совсем не задумывался о проблемах связи немецкой художественной культуры, которую он к тому времени уже достаточно хорошо освоил, с русским изобразительным искусством конца XIX века и вряд ли вообще не пытался выявить какие-то точки их соприкосновения друг с другом. Но главное было не в этом, и нам в данном случае важнее всего подчеркнуть симптоматичность того обстоятельства, что, берясь составить «Неорусский отдел», Бенуа обратился прежде всего к москвичам.

Почти в то же самое время открывает для себя москвичей другой деятель петербургского кружка — С. П. Дягилев. Одно из его ранних печатных выступлений — рецензия на XXV выставку передвижников в Петербурге — в этом отношении особенно показательна. С большой похвалой отзываясь о бунтарской, протестантской природе передвижнического творчества и констатируя угасание этих тенденций в последнее время, Дягилев вместе с тем предвещает наступление нового этапа в русском искусстве и свои надежды на это связывает с появлением «молодой московской школы, влившей совсем новую струю в нашу живопись». «Отсюда, — продолжал рецензент, — из этой кучки людей, от этой выставки надо ждать того течения, которое нам завоюет место среди европейского искусства»¹⁴. Конкретизируя эти свои суждения, Дягилев выделял работы Левитана, В. и Ап. Васнецовых и особенно Нестерова¹⁵.

За некоторыми мыслями и утверждениями, содержащимися в этой рецензии, угадывалась программа практических действий, и, как показало будущее, такая программа действительно вырабатывалась. Имея уже опыт организации выставки немецких и английских акварелистов и завершая переговоры с Обществом поощрения художеств о своем втором выставочном предприятии — экспозиции творчества скандинавских художников, Дягилев в мае того же 1897 года обращается с пространном

письмом, а по существу с программным заявлением, к ряду петербургских и московских художников. В документе этом настолько ясно аргументированы притязания Дягилева на руководящую роль в русских художественных делах, настолько отчетливо выражен его подход к решению тактических задач, что с этим письмом, частично уже публиковавшимся, стоит познакомиться подробнее.

«Русское искусство,— начинает свое письмо Дягилев,— 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 искусств и, в частности, даже в краткой истории нашего 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 Champ de Mars, Лондонский New Gallery и проч. Везде талантливая молодежь сплотилась вместе и основала новое дело на новых основаниях с новыми программами и целями.

У нас 25 лет назад группа художников выделилась в новое общество «передвижников», и 17 лет тому назад образовалось особое акварельное общество¹⁶. И то и другое не могли бодро выдерживать столько лет на своих плечах. Они состарились, и если бы не небольшая кучка молодых передвижников — и эта лучшая из наших выставок так же обезличилась бы и пала, как выставки акварельная, академическая и все другие.

А между тем искусство наше не только не пало, но может быть, наоборот, есть группа рассыпанных по разным городам и выставкам молодых художников, которые, собранные вместе, могли бы доказать, что оно свежо, оригинально и может внести много нового в историю искусств...

Мне кажется, что теперь настал наилучший момент для того, чтобы объединиться и как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства.

В начале этого месяца я созвал у себя несколько молодых петербургских и московских художников и изложил им мой план основания нового Общества для достижения намеченной цели. У меня было предположение

остаться первый год в рамках акварели и пастели и затем уже перейти на масло... Собрание, отнесясь крайне сочувственно к моей идее, просило меня лишь о том, чтобы начало этому делу было положено не непосредственным образованием Общества с его уставом, выборами членов и проч., а устройством первый год выставки по моей частной инициативе, мотивируя это тем, что одному лицу легче путем личного выбора и наблюдения дать новому делу известную окраску и общий тон. Выставка эта должна служить объединением разрозненных сил и основанием для создания нового Общества. Как помещение выбран был зал музея бар. Штиглица, как время с 15 января по 15 февраля 1898 года. Затем предположено выставку перенести в Москву, а оттуда целиком отправить на Мюнхенскую выставку Secession, так как с устройством ее Адольфом Паулюсом в данное время мною ведутся переговоры о русском отделе».

Письмо завершалось просьбой «не отказать помочь» автору в его начинаниях, ибо проектируемое общество «может только тогда образоваться и расцвести, когда будет ярко выражен дух единения и когда будет ясна сила общения единомыслящих»¹⁷.

Письмо это — не только весьма широкий, но и очень продуманный жест умного тактика. Его основной пафос — призыв к «духу единения» — должен был особенно импонировать молодым московским передвижникам (недаром о них в тексте послания говорилось специально), не раз протестовавшим, как мы уже говорили, против той сектантской нетерпимости, которую нередко проявляли в 90-е годы некоторые петербургские руководители Товарищества¹⁸.

В связи с этим не менее интересно и другое — в письме пет и намек на попытку обозначить сколько-нибудь определенно какое-то художественное кредо, выдвинуть те или иные требования в виде эстетических идей и принципов, которые могли бы заранее стеснить инакомыслящих. Характерная именно для петербургского кружка постановка вопроса сказывалась, пожалуй, лишь в том, что здесь всячески прокламировался взгляд на современное русское искусство, как на часть общеевропейского художественного процесса. Правда, мы уже видели в предыдущих главах, что вопрос о месте русского изобразительного творчества среди других национальных художественных школ все больше и больше начинает интересовать в

это время многих деятелей культуры. Многократно нами цитировавшиеся заграничные письма Репина и некоторые статьи Стасова 90-х годов — наглядные тому примеры. Но в данном случае проблема эта приобретала и деловой аспект¹⁹, и устройство русского отдела на мюнхенской выставке было важной частью дягилевского замысла.

Практические шаги Дягилева, сопутствовавшие его декларативным заявлениям, достаточно подробно освещены уже в литературе²⁰, и мы не будем их здесь касаться. Отметим лишь, что, по крайней мере наполовину, план был осуществлен в намеченные сроки: в январе 1898 года в Музее Штиглица открылась большая выставка русских и финляндских художников²¹. И хотя отнюдь не все участники этой выставки оказались потом связанными с «Миром искусства», сам факт совместного выступления очень разных художников имел большое значение для дальнейшего развития событий.

Выставку (здесь и в дальнейшем речь будет идти о ее русской части) никак нельзя было назвать программной в смысле целостного выражения какого-нибудь определенного художественного направления. Соседство друг с другом Сомова и Переплетчикова, Александра Бенуа и Врубеля или же Бакста и Ап. Васнецова не могло не обращать внимание зрителя на существование весьма серьезных различий между этими художниками. Тем не менее даже обывателям было ясно, что общий характер экспозиции заключает в себе нечто новое. Известный «нововременский» критик и он же художник Н. Кравченко популярно разъяснял своим читателям: «Почти все произведения, составляющие русский отдел на этой выставке, носят особый отпечаток. У каждого художника, здесь фигурирующего, независимо от того, пишет ли он масляными красками или акварелью, жанрист ли он или пейзажист, у каждого из них есть стремление не фотографично копировать натуру, а воспроизвести какой-нибудь интересный мотив ее и в передачу его внести что-нибудь особенное. В первом они действительно достигают многого, во втором же иногда доходят до смешного»²².

Суждение это, хотя и крайне поверхностно, суммировало общее впечатление, произведенное выставкой на массового петербургского зрителя. Для реакции выставочной публики второй половины 90-х годов, в большом количестве потреблявшей продукцию академических мастеров, характерно и то по крайней мере десятилетнее опоздание,

с которым этот рецензент, всегда хорошо улавливавший мнение обывателя, констатировал и отчасти одобрял наступление новых тенденций в русском искусстве.

Переходя к самой выставке, обратим прежде всего внимание на одну важную деталь: экспозиция творчества трех ведущих московских художников — Серова, Левитана и Константина Коровина — имела, по существу, ретроспективный характер²³. Так, например, рядом с незадолго до выставки созданным Серовым парадным портретом великого князя Павла Александровича, этим, выражаясь словами Грабаря, «блестящим образцом официального пленэра», имевшим определенные параллели в современном западноевропейском и, в частности, немецком искусстве, висели гораздо более ранние его работы. Здесь находились «Волы», написанные еще в 1885 году, созданный во время итальянской поездки 1887 года венецианский эскиз и относящийся к следующему, 1888 году известный третьяковский «Заросший пруд». Константин Коровин наряду с его северными и французскими пейзажами первой половины 90-х годов («Северное сияние», «Порт в Марселе») был представлен ранним портретом С. Н. Голицыной (1886). У Левитана демонстрировались работы, созданные на протяжении всех 90-х годов, — акварель «Весна. Последний снег» (1892), эскиз картины «Над вечным покоем» (1893—1894) и т. д.

Таким образом, в этой части экспозиции зритель мог видеть не только какой-то интересный итог, но и сам постепенный, 8—10-летний процесс развития в русской живописи новых важных качеств, частично уже знакомый по картинам московской молодежи на предшествовавших передвижных.

Выступление на данной выставке стремительно эволюционировавших в то время членов петербургского кружка носило совершенно иной характер. Показанные преимущественно самыми последними своими работами, они сразу предстали в своем вполне законченном «мирискусническом» обличье. Об этом дают основания судить висевшие здесь и листы из версальской серии Александра Бенуа и уже совершенно «сомовские» такие акварели и пастели Сомова, как «После дождя», «Радуга», «Прогулка верхом», «Август». При всем отличии названных вещей друг от друга их авторов роднило желание провести четкую грань между жизнью и искусством, и это очень бросалось в глаза современникам, для одних обозначая

Новое художественное открытие, для других — столь же бесспорный упадок. Выражению сложной градации лирических чувств, точно соотносимых с логикой обычных жизненных ассоциаций, приходила на смену эмоциональная атмосфера, нарушавшая естественные, внешние и духовные, связи человека с природой. Своеобразие эстетической концепции подчеркивалось, особенно у Сомова, новизной пластического языка, одновременно и обострявшего чувственное переживание в картине цвета и пространства и стремившегося опровергнуть реальную жизненную основу этих переживаний.

Это, что называется, лежавшее на поверхности различие между работами ведущих московских художников, с одной стороны, и петербургской молодежи — с другой, не могло не обратить на себя внимание. Некоторые видели в нем лишь факт существования разных оттенков внутри общего нового направления в русском искусстве конца века. Таким, например, было восприятие выставки тогда еще совсем молодой А. П. Остроумовой-Лебедевой, восторженно встретившей экспозицию²⁴. В глазах других русский отдел представлялся не совсем законным соединением совершенно различных художественных течений, имевших чуждые друг другу истоки и цели. Последняя точка зрения, наверное, отчетливее всего была выражена Стасовым.

Основной смысл обстоятельной рецензии Стасова на выставку, рецензии, которой критик публично начал свою долгую войну против «Мира искусства», сводился к искреннему недоумению: как картины таких, «в самом деле, талантливых людей», как Серов, Ап. Васнецов, Левитан, Рябушкин, Пурвит и пусть даже «чересчур офранцузившийся» К. Коровин, могли быть выставлены вместе с «декадентским хламом»²⁵.

К этому «декадентскому хламу» Стасов причислял произведения некоторых молодых петербуржцев. Но на первое место он ставил здесь показанное на выставке декоративное панно Врубеля «Утро»²⁶. Отдавая такое «предпочтение» врубелевской картине, он был в этом не одинок. Гнев и сарказм по адресу художника и его работы были почти общим местом журнальных и газетных рецензий на выставку. В одних случаях авторы ниспровергали картину лишь походя сделанными замечаниями («Я не говорил об огромном и вполне безобразном «декоративном панно» Врубеля «Утро», — замечал, например,

Н. К. Михайловский²⁷). Другие более подробно проинизировали по поводу того, что, глядя на полотно, «никто не мог решить, что это за звери были там нарисованы, к какой породе они принадлежат, и звери ли то или женщины»²⁸.

Мы уже говорили, что, если не считать скандальной истории, происшедшей с врубелевскими работами на Нижегородской выставке, теперешнее выступление Врубеля было, по существу, его дебютом в публичной выставочной жизни. Члены петербургского кружка имели поэтому определенное основание заявить несколько позже, что «сравнительно большой известностью Врубель начал пользоваться только со времени возникновения выставок «Мира искусства»²⁹.

С самого же начала следует отклонить и мысль о том, что, привлекая Врубеля к участию на выставке, Дягилев рассчитывал лишь на эпатаж петербургской публики — такое предположение было бы непозволительной модернизацией всей «мирискуснической» художественной политики, всегда имевшей в виду просветительский момент³⁰. Но столь же очевидным нужно признать и другое — найти какие-то внутренние связи между этим панно и иными экспонатами выставки было не таким уж простым делом, как не просто было и объяснить действительные причины интереса «мирискусников» к Врубелю, впрочем, лишь через несколько лет по-настоящему оцененному некоторыми из них.

Оценивая врубелевское панно лишь с точки зрения допущенных в нем отступлений от прежней пластической системы, можно было прийти к выводу о некотором сходстве творческих поисков Врубеля и молодых «мирискусников» (именно на такой логике была основана упомянутая стасовская статья). Конечно, создавая чисто декоративную по самому своему назначению работу, Врубель и в этом смысле должен был пользоваться существенно иными формальными законами, чем творцы камерных станковых произведений. Но в желании разрушить старое и найти новое единство между чувственной выразительностью цвета и формы и их условно-декоративной значимостью и сделать каждую из этих сторон пластического строя картины предметом самостоятельного эстетического интереса — в таком желании эти художники были чем-то близки друг другу, создавая свои утопии, свой иллюзорный мир.

Однако на этом сходство Врубеля с молодыми петербуржцами, по существу, и заканчивалось. Зато гораздо более глубоким оказывалось его родство со многими москвичами и, шире, с московской культурной традицией конца века.

В суровых оценках именно этого врубелевского панно, высказанных тогда на страницах печати, вряд ли стоит видеть лишь одно заблуждение людей, отставших от развития искусства и пытавшихся подойти к новым явлениям с устарелыми мерками и вкусами. Не соглашаясь с аргументацией противников Врубеля, часто бывшей мимо цели и совсем не прояснявшей суть дела, нельзя вместе с тем считать их критику вовсе беспочвенной. Символика модерна, всегда грозившая перейти в однозначную банальность и художественной мысли и декоративных приемов, в этом отнюдь не лучшем врубелевском произведении давала себя знать достаточно отчетливо.

Одновременно с организацией своих первых выставок члены петербургского кружка, как известно, предпринимают шаги к изданию своего журнала. Эта сторона их деятельности уже подробно изучена³¹, и мы остановимся только на некоторых ее моментах.

Затеянное петербургской молодежью предприятие было вполне в духе своего времени, в духе всей европейской художественной жизни конца века. В середине 90-х годов в художественных центрах Европы — Париже, Мюнхене, Берлине, Лондоне — один за другим возникают новые журналы, посвященные изобразительному искусству и весьма настойчиво стремившиеся внедрить в художественный быт новые или же иногда просто подновленные вкусы. И когда названием одного из них — мюнхенского «Югенда» — стали обозначать целое направление в творческой практике рубежа двух столетий, этим помимо всего прочего подтверждалось большое реальное значение подобного рода изданий.

По существу, нечто похожее произошло и в России, когда название дягилевского журнала крайне быстро стало общеупотребительным определением целой эстетической платформы.

В своих хлопотах о специальном периодическом издании Дягилев имел в виду те же самые цели, что и в заботах по организации нового Общества, и когда ему понадобилось публично объяснить задачи создававшегося журнала³², он текстуально повторил основные мысли,

высказанные им несколько ранее, в уже приведенном нами письме к некоторым московским и петербургским художникам.

По-видимому, значительно глубже размышлял о новом деле Александр Бенуа. В одном из писем он подробно излагал свои соображения по этому поводу: «Авось нам удастся соединенными силами насадить хоть кое-какие путные взгляды. Действовать нужно смело и решительно, но и с великой обдуманностью. Самая широкая программа, но без малейшего компромисса. Не гнущаться старого и хотя бы вчерашнего, но быть беспощадным ко всякой сорной траве, хотя бы модной и уже приобретенной почет и могущей доставить журналу шумный внешний успех. В художественной промышленности избегать вычурного, дикого, болезненного и нарочитого, но проводить в жизнь, подобно Моррису, принцип спокойной целесообразности — иначе говоря, истинной красоты. Отчего бы не назвать журнал: Возрождением, и в программе объявить гонение и смерть декадентству как таковому? Положим, все, что хорошо, как раз и считается у нас декадентством, но я, разумеется, не про это ребяческое невежество говорю, а про декадентство истинное, которое грозит гибелью всей культуре, всему, что есть хорошего. ...А главное, дай бог ему (Дягилеву.— Г. С.) устоять перед напором Мамонтова, который хоть и грандиозен и почетен, но и весьма безвкусен и опасен...»³³

В этом интересном письме нам хотелось бы вначале обратить внимание на последнюю фразу. Чем были вызваны эти опасения Александра Бенуа и как их понимать? Вопрос не праздный, особенно если учесть, что спустя два-три года тот же Бенуа, характеризуя уже публично роль Мамонтова в русском искусстве, писал нечто совсем иное. «Столь же характерным лицом, как Дягилев,— отмечал Бенуа на этот раз,— является и Савва Мамонтов, сыгравший в некоторых отношениях роль Третьякова в развитии новой русской школы... Савва Мамонтов по натуре и по дарованию художник, не успевший в вихре предприятий и событий создать что-либо цельное и ясное... Деспотичный, любящий блеск и громкую славу Мамонтов рядом с Дягилевым — главный деятель, которому молодое русское искусство преимущественно обязано своим процветанием»³⁴.

Хорошо известно, что С. И. Мамонтов дал деньги на журнал и стал одним из его соиздателей. Но вряд ли толь-

ко финансовая сторона дела привлекла внимание Дягилева к известному московскому меценату и другу многих художников. Есть все основания полагать, что дягилевские расчеты здесь ничем не отличались от тех, которыми он руководствовался при создании нового Общества и что, обращаясь к Мамонтову, он разумел обрести в его лице не только «коммерции советника» и богача, но и влиятельного представителя художественных кругов Москвы.

К сожалению, мы мало знаем о требованиях, которые Мамонтов на правах пайщика и соиздателя предъявлял к характеру и направлению журнала, а то, что известно, кажется несколько односторонней интерпретацией действительного положения вещей. Например, автор уже знакомой нам статьи в «Петербургской газете» следующим образом излагал мнение Мамонтова о смысле нового издания: «Задача журнала, по выражению С. И. Мамонтова, должна заключаться в том, чтобы сделаться потребностью кустаря.— Как портниха в деревне идет к дому священника, чтобы попросить выкройку из журнала, так точно и ремесленник должен искать этот журнал, который, конечно, станет его существеннейшей потребностью...»³⁵.

Нечто подобное сообщал в Париж Александру Бенуа Бакст: «...он (то есть Мамонтов.— Г. С.) спит и видит в журнале подспорье кустарю для практического осведомления его путем художественных вырезок и образцов в виде приложений, как он выразился: «хотелось бы, чтобы как портниха ищет двухгривенного на то, чтобы купить «Ниву» и оттуда вырезать выкройки, так и рабочий постарается приобрести наш журнал и обогатить кустарный промысел более изящными образцами»³⁶.

Подобного рода информация о мамонтовских намерениях, поступавшая к Бенуа из России, естественно, должна была его очень насторожить. Мы не беремся с уверенностью ответить на вопрос о том, насколько эти сведения соответствовали истине. Известно, что в 90-е годы Мамонтов и его абрамцевское окружение начинают все большее внимание уделять своим кустарным производствам, и можно думать, что такие мамонтовские притязания хотя бы частично высказывались на самом деле. Что же касается самого журнала, то первые же его номера, во всяком случае, в одном отношении должны были быстро рассеять страхи Бенуа. Дело не только в том, что это издание

принципиально не имело широкого демократического адреса. Оно столь же программно не хотело служить никаким утилитарно-прикладным целям. К каким бы эпохам журнал ни обращался, какие бы виды и жанры искусства ни пропагандировал, он неизменно подчеркивал ведущую роль индивидуальной творческой личности. Твердо усвоенный навык, художественное ремесло — все это в первые годы журнала обычно отождествлялось им с омертвляющим академизмом и потому встречало с его стороны самое пренебрежительное отношение. При таком подходе к делу не могло быть, конечно, и речи о публикации какого-либо материала с чисто дидактическими целями, о воспроизведении образцов для копирования или подражания и т. д. Это противоречило самому существованию эстетической платформы издания. И, судя по всему, Мамонтов в той или иной мере эту программу принял.

Но столь же несомненен и другой очень существенный факт. В первые год-полтора журнал в своей иллюстративной части совершенно явно отдавал предпочтение тем произведениям русского искусства, которые были связаны с московской художественной традицией и с творческой атмосферой абрамцевского кружка³⁷. В этом убеждает самый простой арифметический подсчет. Не говоря уже о Викторе Васнецове (о позиции членов петербургского кружка по отношению к этому художнику речь пойдет ниже), журнал усиленно пропагандировал Левитана, Нестерова, Сергея Коровина. Но особенно большое внимание он уделял в этот период изделиям абрамцевских кустарных мастерских и работам москвичей в области декоративно-прикладного искусства. Готовые произведения или же подготовительные рисунки и мотивы Е. Поленовой, Н. Давыдовой, С. Малютина, М. Врубеля, К. Коровина определенно выдвигались редакцией на первый план. Эти работы давались журналом в постоянном соседстве с иллюстрациями, воспроизводящими предметы старой бытовой и церковной утвари, декоративные детали древнерусской архитектуры, и такое сопоставление должно было еще более подчеркнуть программный смысл подобных художественных поисков.

Можно ли в этом очень частом обращении журнала к декоративному искусству усматривать результат какого-то давления на редакцию со стороны Мамонтова? Вряд ли. Во-первых, хорошо известны, например, единоличные старания Дягилева привлечь к сотрудничеству в «Мире

искусства» основного художника абрамцевских кустарных промыслов — Е. Д. Поленову, старания, в которых Дягилев непосредственно столкнулся с таким сильным конкурентом, как Стасов, и в этой борьбе за Поленову оказался победителем³⁸. Но такая дягилевская предприимчивость была лишь следствием гораздо более серьезных и глубоких причин, которые заставляли «мирискусников» вне всякой зависимости от какой бы то ни было личной инициативы постоянно видеть в «художественной индустрии» одно из главных средств пропаганды своих творческих принципов.

Излагая свои соображения по поводу программы будущего журнала, Александр Бенуа в уже цитированном нами письме указывал, как мы помним, на необходимость следовать Моррису в понимании природы и характера декоративного искусства и потому предлагал свое название журналу — «Возрождение». Обе эти мысли были чрезвычайно показательны для общественного самосознания многих новых художественных направлений и группировок, появившихся в европейском искусстве конца XIX века. О Моррисе вспоминали, когда поднимался широко дебатировавшийся в те годы вопрос о прерафаэлитизме. Но главное внимание деятельность этого английского художника привлекла в связи с проблемами декоративно-прикладного творчества, и Бенуа в данном отношении лишь следовал уже сложившейся традиции.

Много говорилось и о «возрождении». Отношение современного этапа в русском искусстве к предыдущему — эта проблема очень часто в полемических целях сводилась к альтернативному вопросу: «Упадок или возрождение?»³⁹ — и в таком своем виде занимала одно из центральных мест в художественной борьбе. Иногда выяснение этих двух понятий становилось самостоятельной целью, и тогда спор приобретал чисто терминологический интерес⁴⁰. Иногда же идейные и эстетические позиции борющихся сторон вырисовывались с достаточной отчетливостью.

Но в любом случае ясно обозначалась глубокая жизненная основа полемики: через свое отношение к противоборствующим группировкам и направлениям «мирискусники» стремились осознать собственную историческую миссию. Иными словами, идеологи «Мира искусства» с самого же начала пытались выяснить свои эстетические взгляды именно как факт национального самосознания

русского общества. Все это очень ясно сказалось, например, в характернейшей истории сложных взаимоотношений между Васнецовым и «мирискусниками». Долгая полемика вокруг творчества этого художника велась не только между петербуржцами и москвичами, но и, в гораздо большей мере, внутри самого петербургского кружка. Не имеющая сейчас уже никакого значения для оценки Васнецова, эта полемика дает много для понимания тех путей, которыми шли тогда петербургский кружок и отдельные его члены в своем стремлении к общественному и эстетическому самоопределению. В частности, и в этом ее важность для настоящей главы, она очень ясно обозначила границу, которую Бенуа и его единомышленники в своем интересе к национально-романтическим традициям никогда не хотели преступать.

В тогдашней художественной жизни спор этот имел отнюдь не только академический смысл. Именно в те годы, на самом рубеже двух столетий, творчество Васнецова приобретает необычайную популярность, причем в первую очередь в кругах творческой интеллигенции. Законченная в середине 90-х годов роспись Владимирского собора привлекла к себе много внимания и породила обширную, хотя в целом и на редкость малосодержательную, литературу⁴¹. И без этого большая известность Васнецова стала с тех пор расти еще быстрее, что очень ясно сказалось, когда в начале февраля 1899 года в залах Академии художеств открылась персональная выставка художника. Выставка была небольшая — всего лишь восемь картин, пять портретов, несколько иллюстрационных работ, а также ряд эскизов к «Снегурочке». Среди экспонатов особое место заняли «Богатыри», впервые показывавшиеся публике.

Даже эта скромная экспозиция (инициатива в деле ее устройства принадлежала самому Васнецову⁴²), не связанная с каким бы то ни было юбилеем, оказала поразительно возбуждающее действие. «Выставка... не может дать систематического представления о художественной деятельности В. М. (так мало знакомой Петербургу); ...такова, однако, самобытность В. М., таков светлый порыв, сквозящий на его всех без исключения работах, что и эти немногочисленные образчики его творчества подавляюще влияют на зрителя»⁴³, — писал в день открытия выставки Н. К. Рерих в журнале «Искусство и художественная промышленность». Ему вторил рецензент «Мира

искусства», подчеркивавший, что «выставка в общем одна из самых интересных и значительных за последние годы»⁴⁴.

Патетической тирадой разразился по поводу экспозиции Репин в своем уже цитированном выше письме к А. С. Суворину: «На выставке Васнецова Вы получите громадное наслаждение... Вы вздохнете широко и свободно перед богатырями,— живые! Их надо видеть. А какие Сирины! Какой Гамаюн! Кажется, что это существо какой-нибудь другой планеты, и делается жутко от этого волшебства художника. И все это так убедительно, реально!.. У меня есть большое желание, чтобы об этом событии было сказано громко и значительно. Не прятать свечу под стол, а ведь это большая, громадная свеча воску ярого...»⁴⁵.

А. П. Чехов, живший в начале 1899 года в Ялте и узнавший о петербургской выставке Васнецова, обращается к тому же Суворину с несколько необычной для него просьбой: «Если продаются фотографии или вообще снимки с последних картин Васнецова, то велите выслать мне их наложенным платежом»⁴⁶. Биограф Н. А. Римского-Корсакова и близкий друг композитора В. В. Ястребцев записывает в своем дневнике 17 февраля 1899 года: «Между четвертью и половиною шестого был у Римских-Корсаковых. На этот раз Николай Андреевич вернулся сравнительно поздно, так как из Консерватории отправился с Лядовым на васнецовскую выставку, от которой он в совершеннейшем восторге, не говоря уже о чудной картине «Выезд богатырей». «По-моему,— сказал Римский-Корсаков,— эта выставка сплошь какая-то вдохновительная»⁴⁷.

Концом февраля 1899 года помечены два ранних стихотворения Александра Блока — «Гамаюн, птица вещая» и «Сирины и Алконост», — написанные под впечатлением все той же выставки.

Перечень таких заинтересованных откликов и высоких оценок можно было бы продолжить, добавив, например, к уже упомянутым имена Горького и Шаляпина. Но уже и приведенных фактов достаточно для утверждения о том, что на рубеже двух веков многие и очень разные деятели русской культуры в той или иной мере ощущали свою сопричастность творческим исканиям Васнецова. Конечно, здесь чрезвычайно важно иметь в виду, что в своих вкусах и пристрастиях к определенным явлениям изобра-

зительного искусства даже крупнейшие представители смежных областей культуры часто в гораздо большей степени выявляли уровень массового эстетического сознания эпохи, чем те художественные принципы, которыми они руководствовались в собственной творческой практике. Чем дальше шел процесс демократизации художественной жизни, тем отчетливее сказывалось это обстоятельство. Трудно говорить о какой-либо близости эстетических взглядов между, например, Тургеневым и его любимым живописцем Харламовым, между Гаршиным и Семирадским, «Светочам христианства» которого автор «Красного цветка» посвятил сочувственную статью, между Львом Толстым и поздним передвижником Н. В. Орловым и т. д. Однако все это не означает, что в основе таких симпатий не было никаких закономерностей.

Были они и в рассматриваемом нами случае, и само содержание полемики, развернувшейся внутри «Мира искусства» по поводу оценки васнецовского творчества, подтверждает это.

Когда почти одновременно с васнецовской выставкой появился первый номер «Мира искусства», открывшийся многоцветной васнецовской заставкой, за которой следовали репродукции многих работ Васнецова, в том числе фототипное воспроизведение «Богатырей» — первая публикация картин художника в печати, — ничто не предвещало публичной дискуссии, и лишь члены самого кружка хорошо знали о том остром споре, который предшествовал выходу в свет дягилевского журнала и который был связан как раз с отношением к Васнецову. Позже, придавая, по-видимому, важное значение этому эпизоду в истории «мирискусничества», Александр Бенуа подробно изложил некоторые связанные с ним факты. Он писал: «В значительной степени делом рук Философова следует считать первый номер журнала... Это он из смешанных соображений, в которые входили и религиозные, и национальные переживания, а также и желания не слишком запугать общество, настоял на том, чтобы половина иллюстраций была отдана произведениям В. Васнецова, хотя весь наш кружок уже давно перестал «верить» в этого художника»⁴⁸. Далее Бенуа подчеркивал, что «то глубокое расхождение, которое наметилось в редакции вокруг фигуры Васнецова», подготовлялось издавна. Происходившую внутри петербургского кружка борьбу Бенуа документировал письмами, которые приходили к нему в

Париж от Нувеля. Так, в одном из этих писем, датированном июлем 1898 года, Нувель, в частности, писал: «С некоторых пор, особенно с последней поездки в Москву и Киев, в Сереже (Дягилеве.— Г. С.), а главным образом в Диме (Философове.— Г. С.), проявилось какое-то благоговейное поклонение Васнецову. В нем видят светоча нового русского искусства, его признали явлением новой Руси, кумиром, перед которым надо стать на колени и молиться. Протест с нашей стороны, протест людей, не смешивающих культурно-исторического значения с чисто художественным, вызвал только обвинение в необразованности, в незнании России, в отсутствии русского чувства, нас прозвали «иностранцами»⁴⁹. В другом, почти одновременном письме Нувель вновь возвращается к тому же: «Дима упорно настаивал на том, что единственная большая величина в русском художественном мире это Васнецов, и говорил, что Левитан, например, в сравнении с ним «мелкота». А мы (то есть Костя, Бакст и я) вчера единогласно решили, что в настоящее время во всем мире нет известного нам пейзажиста, который по силе равнялся бы Левитану, а что о Васнецове, как о большом художнике, и разговаривать не стоит...»⁵⁰.

О непосредственной реакции Бенуа на происходившие события можно судить по его письму, которое он отправил в то же время в Петербург в ответ на эту информацию.

Подчеркнув, что в указанном споре он не на стороне тех, кто утверждает большую ценность васнецовского искусства, он писал: «...неужели же Дима и Сережа так-таки и уверовали в Васнецова, поклонились ему? Думаю, что ты их оклеветал — и они его защищают лишь с относительной точки зрения — его положения в истории русского искусства; но тогда какой же у Вас спор — ведь ты не станешь отрицать, что Васнецов — персона, которая в будущей *Geschichte der russische Malerei* должна получить страницы 2 текста и иллюстраций 5, 6... или же Вы действительно в разногласии, т. е. Дима и Сережа поклонились Васнецову, а Вы нет — и в таком случае я, разумеется, с вами...»⁵¹.

Этот «внутренний» спор сразу же всплыл на поверхность, как только Александр Бенуа позволил себе печатно высказаться о Васнецове, завершив характеристикой этого художника первую часть своей «Истории русской живописи в XIX веке», вышедшую в 1901 году. Ответ по-

следовал очень быстро, и в десятом номере журнала «Мир искусства» за тот же год была напечатана большая статья Философова «Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа». Бенуа в свою очередь не остался в долгу, и уже в следующем номере журнала появился его «Ответ г. Философову»⁵².

Это был первый большой публичный спор среди ближайших сотрудников журнала и членов кружка, ясно выявивший принципиальное различие во взглядах между бывшими друзьями и единомышленниками. Полемика оказалась весьма многоплановой и имела характерную для своего времени, хотя и несколько неожиданную для умонастроения «миriskуснического» кружка, «фабулу» — отношение искусства к религиозно-нравственным идеалам. Впрочем, «фабула» эта усиленно развивалась лишь одним из участников спора — Философовым. Что же касается Бенуа, то он, не отвергая такой аспект дискуссии, видел в нем лишь способ заострить некоторые кардинальные вопросы, непосредственно касающиеся самого искусства и своего к нему отношения.

В общей оценке Васнецова и Философов и Бенуа полностью остались на тех же позициях, о которых мы говорили выше на основании переписки между членами кружка. Первый из них считал Васнецова крупнейшим русским художником рубежа двух веков, второй, признавая его большие былые заслуги и специально подчеркивая (особенно во второй части своей книги) его важную роль в развитии современного прикладного творчества, решительно отказывался видеть в росписях Владимирского собора значительное явление русского искусства. Свои основные претензии к Васнецову Бенуа в одном из мест формулировал следующим образом: «Он (то есть Васнецов. — Г. С.) имеет слишком мало связей с современной Россией. Он весь — Москва, он весь — Византия. Его начинания почтенны и прекрасны, они открыли на многое глаза молодым художникам, но, сами по себе, вряд ли могут они преобразовать и украсить нашу, уже в слишком значительной степени «озападпившуюся» жизнь»⁵³.

Было бы крайне поверхностным видеть в этом суждении критика желание противопоставить национальным художественным традициям современное западноевропейское искусство.

Интересно в данном смысле, что васнецовские работы в киевском соборе критиковались Бенуа, в частности,

за то, что в них он находил много общего с последними образцами именно западного модерна в его салонно-академической разновидности. Речь шла здесь о более глубоких и серьезных вещах.

Хорошо известно, что в самой общей форме «возрожденческие» лозунги «мирискусников» обосновывались ими весьма просто. Речь шла о намерении преодолеть утилитарный, разумеется, с их точки зрения, подход к искусству, значительно повысить художественную культуру в изобразительном творчестве, утвердить в качестве главного свойства искусства его право на красоту.

Пока все эти вопросы связывались молодыми петербуржцами с необходимостью приобщения русского искусства к современной художественной культуре Запада, никаких серьезных затруднений не возникало, и как бы ни были переменчивы в данном смысле их вкусы, логика рассуждений здесь была ясна и имела определенную объективную основу. Гораздо сложнее становилось дело, когда тезис о возрождении нужно было обосновать в ином очень важном аспекте — с точки зрения связи творчества «мирискусников» с национальной художественной традицией и ее духовной сущностью. Отстаивая свои историко-культурные «возрожденческие» концепции, «мирискусники» естественно вовлекались здесь, хотели они того или нет (а среди них были и те и другие), в гораздо более широкую сферу острых философских дебатов о судьбах России, о традициях и дальнейших путях ее духовной жизни, ее нравственных и поэтических идеалах. Даже противники всякой «идеологизации» художественного творчества, поборники «чистого» искусства при этом часто сами с собой вступали в спор⁵⁴.

Этот момент, в частности, важно иметь в виду, выясняя причины сотрудничества в журнале «Мир искусства» в первые годы его издания таких писателей-идеалистов, склонных к разного рода пророческому философствованию, как Д. Мережковский, Н. Минский, В. Розанов, Л. Шестов и т. д.

Как известно, существуют весьма красноречивые и очень убедительные свидетельства современников о той неприязни, которую постоянно испытывали участники художественного отдела к своим соседям по литературной рубрике⁵⁵. Описанная выше внутривнутриредакционная борьба вокруг Виктора Васнецова в этом смысле — еще не самый выразительный эпизод из постоянно напряженных, а то

п попросту враждебных отношений между философами и художниками, отношений, довольно скоро окончившихся полным разрывом⁵⁶. И между тем в течение нескольких лет такое соседство продолжало быть, и объяснять его только лишь внешними причинами (например, отсутствием у петербургских символистов в то время своего печатного органа), вряд ли разумно. Интерес к историческим судьбам русской культуры был здесь, по-видимому, главным объединяющим началом, хотя он и преломлялся у тех и у других в различные мировоззренческие категории и приводил нередко к совершенно различным идейным и социальным выводам⁵⁷.

Но «возрожденческие» порывы Александра Бенуа и его ближайших единомышленников с самого же начала вступали в противоречие с самой сутью «мирискуснического» ретроспективизма, часто соседствовавшего с сентиментализмом и основанного на представлении о невозвратимой утрате поэзии прошлых веков, о призрачности, иллюзорности любых попыток воскресить старое⁵⁸. В этом заключалось существенное отличие художественной идеологии членов петербургского кружка от, например, широко распространявшихся в те же годы во Франции гораздо более рационалистических взглядов «неотрадиционалистов», также обращавшихся к прошлому, но искавших в нем прежде всего, так сказать, «вещественной» опоры своему творчеству в произведениях, скажем, Энгра или Пуссена⁵⁹.

Мир красоты в представлениях тогдашних «мирискусников» мог рассчитывать на свою будущую историю, лишь обретя «вторичный» характер и воплотившись в театральное действо, книгу, игрушку.

В этих обстоятельствах прикладное творчество, и в первую очередь работа москвичей в абрамцевских мастерских, оказывалось едва ли не главной сферой искусства, где в попытках возродить народное ремесло, использовать эстетические принципы изобразительного фольклора «материализовались», получали практическую поддержку романтические утопии раннего «Мира искусства». Самое главное заключалось в том, что здесь «мирискусникам» виделся чрезвычайно желанный для них синтез искусства «чистого» и искусства «духовного». «Те же причины, — писал Бенуа в эти первые годы существования журнала, — которые придали реализму совершенно новый оттенок: развитие индивидуализма и преобладание ми-

стического начала красоты, породили и в Европе и у нас возрождение декоративного искусства, бывшего около 100 лет в совершенном загоде. В сущности, так называемая «художественная промышленность» и так называемое «чистое искусство» — сестры близнецы одной матери — красоты, до того похожие друг на друга, что и отличить одну от другой иногда очень трудно...»⁶⁰. Естественно поэтому, что широкая публикация на страницах «Мира искусства» изделий прикладного творчества не должна была вызвать, вопреки некоторым прогнозам, и действительно не вызвала никаких распри между Бенуа и Мамонтовым, между петербуржцами и москвичами.

Совершенно по-иному были восприняты Александром Бенуа и его ближайшими единомышленниками станковые и особенно монументальные работы Виктора Васнецова (вспомним, что его репутация в конце 90-х годов в большой мере связывалась с его росписями Владимирского собора).

В глазах Бенуа и некоторых его молодых друзей творчество маститого художника обернулось в эту пору неким национально-романтическим догматизмом, значительно сужавшим эстетические и нравственно-философские перспективы того культурного «возрождения» России, которое было для них тем дороже, чем теснее оно связывалось с загадочно-неопределенной сферой эмоционального переживания красоты.

В обстановке, накаленной острыми художественными спорами, групповыми страстями и нетерпеливым желанием найти, наконец, решение «рубежных» проблем, появление нового журнала стало событием. По причинам, о которых нам уже приходилось неоднократно говорить, на первый план в этой полемике выступили принципиальные вопросы идейной борьбы в русской художественной культуре конца XIX века. Не был простой случайностью и тот факт, что именно в Петербурге, где поляризация художественных сил приобрела особенно отчетливый общественный характер, оказались главные оппоненты журнала, воспринявшие его содержание прежде всего как идеологическую программу, как демонстративный вызов к новым идейным схваткам. О резко враждебном отношении Стасова к «Миру искусства» и к его печатному органу в нашей литературе писалось уже много. Известна и реакция на выход в свет первого номера журнала одного из лидеров русской идеалистической эстетики конца

XIX века, А. Волынского, увидевшего в Дягилеве лишь незадачливого парвеню⁶¹. Более частной, хотя и приобретенней принципиальный смысл, была репинская полемика с журналом, также достаточно полно освещенная в нашем искусствознании.

Реакция москвичей оказалась более личной, и она интереснее выразилась не в публичных выступлениях, а в частной переписке, дневниковых записях и т. д. Конечно, и здесь существовали серьезные различия в оценке журнала, но среди тех, кто не был еще так или иначе связан с петербургским кружком, чувствовалась некоторая отстраненность, смешанная с простым любопытством.

П. М. Третьяков не принял объединительных усилий Дягилева, включавших, как мы уже говорили, и тактические соображения и поиски новых художественных принципов. Незадолго до смерти он писал своему зятю, С. С. Боткину, по поводу первого номера журнала: «Внешность хороша, но ужасно сумбурно и глупо составлено: зачем помещены снимки с Васнецова, почему с Левитана и для чего с Поленовой? С какой стати вид старого собора и проч.? В статьях о них не упоминается ни одним словом (как мы видели, статья о Васнецове отсутствовала в номере вопреки намерениям Дягилева.— Г. С.); почему эти снимки, а не другие? Между тем статья о Веренски-ольде иллюстрирована снимками с его произведений, следовательно, тут находили это нужным. Неуместная выходка против Клевера и Верещагина...»⁶².

Против Дягилева, а по существу, против тех же его попыток перегруппировать художественные силы и использовать авторитет уже признанных московских художников для пропаганды новой эстетической платформы еще более резко высказывался живописец С. А. Виноградов. «Этот журнал,— писал он о первом номере «Мира искусства»,— сплошной курьез, за исключением снимков с произведений В. Васнецова и И. Левитана. А особо дик и нахален текст самого Дягилева в журнале...»⁶³.

Однако существуют и другие свидетельства, говорящие о том, что Дягилев в значительной мере достигал своих целей и что появление журнала способствовало размежеванию среди москвичей. Об этом, например, можно судить по одной из записей в дневнике В. В. Переплетчикова: «Помню, в Общ. Люб. худ. па субботу рассматривали первый номер («Мира искусства».— Г. С.), прочли довольно неудачное profession de foi самого Дягилева, и

консерваторы в искусстве Мясоедов и Быковский, несколько обеспокоенные новым направлением, были обрадованы неудачной вступительной статьей Дягилева... Обрадовался Буренин. Загремел Стасов и пошло»⁶⁴.

Подобные отзывы, если они даже становились известными Дягилеву, вряд ли должны были его серьезно беспокоить — на вражду со многими художественными кругами он шел вполне сознательно. Но среди москвичей были такие мастера, на поддержку которых он очень рассчитывал, и когда они выражали недовольство новым журналом, Дягилев всячески пытался склонить их к благожелательности и сочувствию своему делу. Так, например, как мы видели, обстояло дело с В. Васнецовым.

Как бы там ни было, самый рубеж двух веков, точнее говоря, период до середины 1901 года, когда в Москве началась деятельная подготовка выставки «36-ти», предвещавшей новую перегруппировку художественных сил, которая была возглавлена уже москвичами, Дягилев мог вполне считать временем торжества своей объединительной политики. Вторая и третья выставки журнала «Мир искусства» действительно представили зрителю почти все наиболее ценное, что создавалось тогда в русском изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Врубель и Серов, Левитан и Константин Коровин, Малявин и Нестеров, Бенуа и Головин, Сомов и Аполлинарий Васнецов, Бакст и Малютин — вот имена лишь основных участников этих экспозиций.

В значительной мере Дягилев здесь очень умело пожинал плоды крайне неудачной политики некоторых старых руководителей Товарищества передвижных художественных выставок, их ярого консерватизма. Ряд московских передвижников, причем не только из числа молодежи, весьма настороженно относясь к дягилевским замыслам и в особенности к его способам вести дело, отдавали все же картины на его выставки, возмущенные ретроградством своих «стариков». О том, каким образом сложившаяся ситуация отражалась в сознании подобного рода художников, довольно полное представление дает переписка тех лет, хорошо разъясняющая многие факты тогдашней культурной хроники⁶⁵.

Если есть все основания считать рубеж двух веков временем победы объединительных усилий Дягилева и в его лице определенных сторон «мирискуснической» политики, то какова была судьба тех эстетических идей, ко-

торые незадолго до этого сплотили в тесный дружеский кружок несколько молодых петербуржцев? Иными словами, как эта объединительная платформа соотносилась с первоначальными замыслами Александра Бенуа и его единомышленников, с их желанием найти свое особое место среди других творческих тенденций?

Сам Бенуа в своих позднейших воспоминаниях указал определенно лишь на одну сторону программы, которой кружок вынужден был пожертвовать вскоре же после начала своего официального существования, — организацию международных выставок. «За неимением средств созывать истинные таланты со всего света, мы ограничивались отечественными», — писал он, но тут же подчеркивал, что «проповедь космополитизма продолжалась неукоснительно на страницах журнала»⁶⁶. Таким образом, дело касалось здесь по преимуществу организационно-художественных проблем.

Но произошли ли изменения в самом существе эстетических позиций? Выше нам уже приходилось напоминать известные факты, связанные с трудностями сосуществования в одном журнале проникнутых эстетизмом художников и философов-идеалистов, как приходилось и высказывать некоторые соображения по поводу причин этого временного и шаткого объединения. И хотя формальный разрыв между обеими сторонами произошел несколько позже, в 1902 году, с появлением журнала «Новый путь», уже полемика вокруг васнецовского творчества показала несовместимость выразившихся в ней взглядов на русскую культуру и ее судьбы. И если для самих полемистов этот спор не имел особого значения — каждый из них остался при своем мнении, то для общей духовной жизни кружка он не мог пройти бесследно. Окончательно отказавшись, по крайней мере внутренне, для самого себя, от «услуг» сотрудничавших в журнале писателей, пытавшихся предначертать пути религиозно-нравственного обновления России, Бенуа остался один на один с тем, что он позже назвал «гуманитарной утопией» и что, как мы уже замечали, не имело никакого реального выхода в историю. В усложнявшуюся предреволюционную эпоху ретроспективизм «мирискусников» не обладал даже тем последовательным индивидуализмом (сколько бы па нем идеологи кружка ни настаивали), который в некоторых случаях, как, например, у Врубеля, мог обрести жестокую силу прозрения человеческой судьбы. Романтические утопии

«мирискусников» были, с этой точки зрения, гораздо больше связаны с либеральными иллюзиями XIX века, чем с живой реакцией на происходившие и грядущие события. В этом заключалась полнейшая бесперспективность «мирискуснического» ретроспективизма как обращенной вовне эстетической программы. По-видимому, на такой ее «собирающей» роли Бенуа и не настаивал. Но когда на выставках «Мира искусства» объединительный дягилевский курс полностью возобладали и когда представления о собственно «мирискусническом» творчестве стали растворяться в гораздо более широком понятии новой русской художественной школы, это было, по существу, крахом многих самых сокровенных юношеских надежд. С точки зрения общих исторических закономерностей развития русского искусства конца XIX — начала XX века такой итог был совершенно естествен и закономерен.

**«Современное искусство» и проблема Глава VI
стиля в художественной жизни
России на рубеже двух веков**

В самые первые годы XX столетия в лексиконе критических статей все чаще и чаще начинает встречаться слово «стиль» — просто «стиль», «новый стиль» «современный стиль» и т. д. Как правило, попятнем этим формулируется некое желательное или необходимое качество архитектуры и изобразительного искусства, которое им предстояло обрести, чтобы ответить на художественные требования эпохи. Реже «стилем» именуется уже существовавшие признаки зодчества, художественной индустрии, живописи, скульптуры и графики тех лет.

Но, быть может, самое примечательное в критической постановке вопроса заключалось в том, что рождение «стиля» представлялось естественным, логичным ответом на мучительные дилеммы современного художественного сознания и культурного быта. Обретением «стиля» должны были быть, казалось тогда, сняты острейшие противоречия между, например, космополитическими тенденциями европейской культуры и тягой к русской старине, растущим индивидуализмом творческого мышления и усиливающейся активной ролью массового художественного вкуса, стремлением к автономии искусства

и настойчивым вовлечением его в реальную общественную жизнь, литературно-ассоциативной образностью символистов и совершенно определенной эволюцией всей живописно-изобразительной системы в сторону декоративизма.

Ни одна из названных проблем не была новой. Как мы видели в предыдущих главах, они существовали и в художественной жизни и в творческой практике конца XIX века, и в этом смысле они были наследием ушедшей эпохи. Однако именно в первые годы нового столетия современникам стало казаться, что наконец в самом искусстве выдвигаются реальные общие задачи, решение которых должно объединить Виктора Васнецова и Сомова, Врубеля и Рериха, Серова и Малявина, Бенуа и Константина Коровина, Малютина и Шехтеля. Основую такой объединяющей творческой платформы и представлялись поиски «стиля».

Вот несколько мыслей по этому поводу художественной критики тех лет. «В общем русле нового движения в искусстве, в Европе и у нас, братски соединились два потока — импрессионизма и идеализма. Действительность и мечта для пластики только два мира мотивов, из которых она с равным правом черпает то, что стилистически пригодно для ее целей. Дело самого художника определить тот мир, в котором он поселяется; но мы, естественно, ожидаем от него определенности в исповедании его стилистической веры,— впрочем, потому только, что исторический опыт показывает, как слаба единичная человеческая сила и какой огромный стилистический ресурс лежит в самоограничении и концентрации»¹. Эти слова написаны одним из рецензентов «Курьера» в 1903 году. Сергей Маковский в своей статье о Талашкине выдвигает такие тезисы: «В конце прошлого столетия среди европейских народов созрело снова желание стиля... Я убежден, что логика стиля — единая для всех стран и народов. Она заключается в согласности творчества и жизни. Стил — это гармония всех достижений человеческого труда в известную эпоху. Искусство как индивидуальное вдохновение может быть свободно от законов времени и общественной среды, стил — нет... Мечтая о возрождении русской национальной красоты, мы не должны забывать границ, за которые нельзя перейти, оставаясь верным жизни. Вне этих границ нет почвы для стили. Нужен синтез»². Го-

воря о том же Талашкине, Н. К. Рерих утверждал: «И корни дела не так далеки (в тексте явная опечатка — «недалеки». — Г. С.) от «единства» стиля — стремления молодого Запада. Различие подхода не заслонит цели — торжества строгой формы и линии и слияния с «единым» западным стилем, не в слепом подражании ему, а в единстве глубин красоты. Так должно быть»³.

Эти и подобные им взгляды любопытны уже сами по себе, как факт тогдашней русской художественной мысли. Но они вовсе не представляли собою лишь общие умозаключения, а опирались на совершенно конкретные явления художественной жизни, и в этом их главный интерес для нашей работы.

Начальные годы XX века в известном смысле завершали ту решительную перегруппировку художественных сил России, которая началась в 90-х годах прошлого столетия. Сложные тактические маневры Дягилева столкнулись с возросшей волею молодых москвичей обрести свою организационную самостоятельность. Возникновение в конце 1903 года «Союза русских художников», объединившего «мирискусников» с экспонентами выставок «36-ти», воспринималось естественным компромиссом, хотя на самом деле означало явную победу московской живописной школы. За всеми этими событиями «кружковых» взаимоотношений крылось, по существу дела, одно — крах (Александр Бенуа в своих позднейших воспоминаниях говорил о «катастрофе»⁴) целой творческой концепции, точнее говоря, ее идеологической программы, той «гуманитарной утопии», которую сами «мирискусники» выразили формулой — «свободное искусство».

Существенно заметить, что отрезвляющий взгляд петербуржцев на свои бывшие художественные мечтания вовсе не ставил под сомнение сам способ творческого воссоздания жизни па холсте или бумаге — знаменитый «стилизм» как принцип целостной образной системы полностью сохранял в их глазах свою притягательную силу. Более того, именно в это время начинается процесс, который позже привел к известным «аполлоновским» декларациям Бакста и Бенуа и который пока что проявлялся в повышенном интересе к устойчивым выразительно-стилевым закономерностям искусства. Просматривая последние тома журнала «Мир искусства», можно отчетливо видеть, как ретроспективные увлечения все

более и более теряли поэтически зыбкую, неопределенную мечтательность и словно застывали в прочной, овеществленной форме реальных художественных произведений прошлых эпох.

На фоне усиленных стараний преобразовать художественные группировки и найти новую основу для единения ведущих мастеров происходили и другие события, сами по себе не очень значительные, но весьма симптоматичные для культурного быта начала века. Так, в конце 1902 года, почти одновременно со второй выставкой «36-ти», в Москве, в доме на углу Столешникова переулка и Петровки, открылась большая экспозиция «архитектуры и художественной промышленности нового стиля». Несколько месяцев спустя, весной следующего года, в Петербурге, на Большой Морской, открылась и должна была, по замыслу организаторов, действовать постоянно схожая по назначению выставка — «Современное искусство»⁵. На первой из них, помимо приглашенных иностранцев, были представлены лишь московские мастера, вторая ориентировалась главным образом на художников, связанных с «Миром искусства», включая и петербуржцев и москвичей. Судя по сохранившимся фотографиям⁶, в Москве много внимания уделялось демонстрации домашней утвари и отдельных элементов комнатного убранства, в Петербурге преобладало желание показать целостное декоративное оформление интерьера. И в том и в другом случае дело касалось поисков стилистической выразительности повседневных вещей и, что не менее существенно, стремления выявить духовную атмосферу «частного» человеческого жилья.

В обеих этих экспозициях, при всей оригинальности их замысла, не было ничего такого, что могло бы восприниматься неожиданностью и выставочной публикой и художественными кругами. Уже в конце XIX века предметы прикладного искусства все чаще включались в число экспонатов, а с 1900 года два крупнейших объединения той поры — «Мир искусства» и Московское товарищество художников начинают устраивать на своих выставках специальные большие отделы, посвященные «художественной промышленности».

Но особенно осязаемый импульс этим творческим устремлениям был дан западноевропейской художественной жизнью рубежа двух столетий. Если говорить о каких-то самых элементарных формах воздействия Запа-

да на русскую художественную культуру той поры, то их можно видеть именно в сфере поисков «оформления» быта — факт, легко объяснимый общностью многих социологических проблем, вставших перед искусством буржуазных стран. Этапное значение имела в этом смысле Всемирная парижская выставка 1900 года, впервые столь определенно обозначившая интернациональные свойства стиля в целой большой области творчества (несколько особое место, как отмечалось уже тогда, заняли в экспозиции изделия декоративного искусства России и скандинавских стран). Обратим, кстати, внимание, что именно с той поры в русской художественно-критической литературе и утверждается понятие «западного стиля», соотносимого чаще всего то как аналог, то как альтернатива с национально-романтическими исканиями абрамцевско-талашкинского круга мастеров.

Мебель, витражи, обои, керамика, стекло, ювелирные изделия, представленные на выставку Дармштадтской колонией, художественной школой Глазго, знаменитым парижским художественным предприятием — так называемым *Maison de l'art nouveau* Бунга и другими творческими объединениями, совершенно отчетливо показали утвердившееся господство модерна. Особенно распространенные в ту пору специальные журналы типа «*L'Art decoratif*», «*Deutsche Kunst und Decoration*»⁷ в сотнях и тысячах репродукций разносили по всей Европе это искусство с настойчивостью и упорством рекламных изданий.

В настоящей работе, изучающей главным образом те стороны художественной жизни, которые были связаны с бытованием станкового искусства, мы могли бы не касаться совершенно только что перечисленных фактов, если бы модерн с самого же начала не осознавал себя неким средоточием важных историко-культурных, социологических и духовных проблем эпохи, не пытался представить себя монопольным представителем художественного прогресса. В этих притязаниях «нового стиля» было немало спекулятивного, содержавшего в себе заметную долю творческой беспринципности. Ориентация на массового потребителя искусства порою вела на деле к оживлению консервативных, отживающих живописных концепций, например, позднего академизма, безотказно «работавшего» в течение нескольких десятилетий до этого на вкусы мещанского обывателя.

Но столь же несомненно, что в стилистических формах модерна, а поиски таких формул составляли существеннейшую часть этого движения, выявлялись и, главное, получали право общественного гражданства некоторые новые тенденции изобразительного искусства. Публика, решительно отвергавшая, скажем, картины Гогена, честолюбиво отстаивала как свое собственное духовное достояние многое из того, что было созвучно художнику, когда это претворялось в предметах бытового обихода и преподносилось под лозунгами практической целесообразности и жизненной утилитарности. Если и правы иные современные исследователи модерна, считающие главной причиной возникновения «нового стиля» реакцию на приевшийся буржуазный позитивизм конца прошлого столетия⁸, то во всяком случае одной оговорки их утверждение требует: эта реакция против позитивизма облекалась в формы, которые сами по себе должны были импонировать трезвому, деловому отношению к жизни.

Разумеется, в этом «прикладническом» пафосе модерна было бы нелепо видеть какой-то сознательный камуфляж, стремление всякими окольными путями внедрить в массовое художественное сознание любое новаторство. Архитекторы и мастера декоративно-прикладного искусства (тогда это очень часто были одни и те же люди — Ван де Вельде, Ольбрих, Макинтош могут служить тому примером) решали свои собственные задачи, непосредственно откликаясь на социальные и эстетические требования эпохи, и в этом смысле «новый стиль» был столько же предпосылкой, сколько и прямым следствием быстрого развития указанных материальных областей творческой деятельности. Больше того. Одна из главных теоретических доктрин модерна — идея «синтетического искусства»⁹, того, что немцы называли «Gesamtkunstwerk», если и получала частичное осуществление, то, в первую очередь, именно в сфере широко понимавшейся архитектурной практики.

Не столь уж важно в нашем случае, кому принадлежал приоритет в утверждении тех или иных стилистических особенностей модерна — архитекторам или художникам-станковистам. Гораздо существеннее подчеркнуть, что внутренняя общность их исканий отнюдь не ограничивалась областью видимых глазом примет стиля. Если мастера станковой живописи, графики, скульпту-

ры тех лет даже в самых своих «идеологизирующих» работах, например, связанных с символизмом, придавали важнейшее значение декоративным свойствам цвета, рисунка, пластики и постоянно стремились приобщить к пространству картины и ту реальную среду, в которой находился ее зритель, то архитекторы и прикладники, оформляя эту реальную среду, даже в самых своих декоративных заданиях всегда старались выявить в решении интерьера, как мы бы сейчас сказали, духовный «микромир» современного человека, найти определенное эмоционально-психологическое созвучие его самоощущению. Любопытно, что современники, в том числе и русские свидетели западноевропейской художественной жизни, не раз отмечали, что, скажем, мебель, созданная крупнейшими мастерами модерна, вовсе не отличается тем комфортом, который можно было ожидать от произведений художников, сделавших своим девизом слова: «Только польза может возродить красоту»¹⁰. По-своему показательным в этом отношении был и обычай, особенно распространенный в России, именовать декадансом, наряду с литературными, живописными, музыкальными созданиями, предметы декоративного искусства и архитектуру модерна¹¹.

Не углубляясь специально в многочисленные трактаты и рассуждения теоретиков модерна, мы не можем себе даже представить сейчас всю сложнейшую сюжетно-смысловую систему, на основе которой конструировались его внешние стилевые слагаемые. В каком-то смысле это была попытка чисто рационалистическим путем возродить метафоричность художественного мышления средневековья — стремление, легко объяснимое и желанием «нового стиля» противопоставить себя натуралистическим тенденциям искусства второй половины XIX века и его связью с символизмом той поры. Все типовые изобразительные мотивы модерна восходили к тщательно разработанным иконографическим принципам, имевшим в виду символическое значение различных представителей флоры и фауны — будь то лилия, орхидея, лебедь или павлин. Но дело этим не ограничивалось. Даже простой линейный орнамент имел в глазах некоторых теоретиков «нового стиля» скрытый смысл, и, например, столь излюбленная модерном кривая линия могла выражать в зависимости от формы и степени своей кривизны то силу, то слабость.

Такова была теория. В действительности все оказалось и проще и сложнее. Увражное сочинительство, проповеднический пафос наследников Рескина, забота о практической пользе художественного труда, упование на творческие добродетели кустаря-ремесленника — все это наиболее значительных созданиях модерна окрашивалось сильной впечатлительностью современного человека, чувственной остротой его мироощущения. Сама частая повторяемость наиболее излюбленных изобразительных мотивов, скажем, длинноволосой женской головы, выглядела иногда не только декоративным приемом «стиля», но и плодом навязчивых мыслей художника. Своей эмоциональной сутью модерн ближе всего прикоснулся к тем сторонам европейского искусства, которые предвещали развитие экспрессионизма, и в алогичности гнутых форм мебели, арматуры, изделий прикладного творчества, лишенных привычной архитектоники, было нечто от той своенравной одержимости, с которой линия деформирует тревожный мир в картинах Ван-Гога или Мунка.

О декоративной природе пластического языка модерна писалось много и четко. Как очень хорошо показал в свое время А. А. Федоров-Давыдов, анализируя стилистику русской живописи начала XX века, царивший в модерне культ линии вовсе не означал возврата к объемно-пространственной изобразительной системе, сильно поколебленной уже импрессионизмом¹². Наоборот, культивируя графическое начало, выявляя автономную выразительную роль контурного рисунка, художники делали следующий шаг к утверждению поверхности холста или бумаги, к поискам «двухмерных формул» для передачи трехмерного мира. Орнамент — распространенность его самых различных типов в эпоху модерна общеизвестна — представлялся именно таким видом линейно-декоративного синтеза формы и способом ее сопряжения с изобразительной плоскостью.

Чем дальше уходил рисунок от решения объемно-пластических, структурных задач, тем больше обретал он в глазах художников того времени способность к выявлению духовной сущности искусства, и как раз в этом пункте устанавливалась самая тесная связь между стилистикой модерна и его внутренним смыслом. По словам популярной в то время и на Западе и в России книги Макса Клингера «Живопись и рисунок», цвет

азрушает «тот духовный мир, который изо всех искусств ишь рисование разделяет с поэзией. Клингер, мно-о сделавший свою графикой для формирования немецкого «югендштиля», утверждал далее, что «идея (в исунке) служит возмещением отброшенной телесности»¹³.

Ко времени, о котором идет речь в этой главе, «новый стиль» на Западе представляли не только уникальные работы крупных мастеров, но и массовая ремесленная продукция. Собственно говоря, именно теперь модерн стал претендовать на свою универсальность и прокламировать свою способность сформить разные стороны духовной и материальной жизни общества. Вобрав в себя все то, к чему он так стремился с самого начала в своих идеальных помыслах — массовые вкусы и художественные потребности, — он приобрел вместе с ними и глубокую внутреннюю противоречивость. Став «стилем эпохи», он вынужден был постоянно реагировать на моду, на отнюдь не всегда возвышенные притязания буржуазного обывателя.

Всемирная парижская выставка 1900 года была, разумеется, не единственным предприятием, демонстрировавшим растущее влияние «нового стиля». На протяжении двух-трех лет, прошедших между нею и теми событиями русской художественной жизни, о которых шла речь в начале главы, в разных городах Европы состоялось несколько экспозиций, меньших по масштабу, но еще более определенной ориентацией на модерн. Так, не прошли без внимания со стороны русских художников мюнхенский и венский «Сецессионы», в архитектурных кругах обсуждалась Дармштадтская выставка 1901 года, где Ольбрих, Беренс и некоторые другие молодые зодчие построили небольшой загородный комплекс домов и вилл, не занимаясь «павильонным» фантазированием, а решая конкретные практические темы¹⁴. И когда москвичи затеяли свою уже упомянутую «Выставку архитектуры и художественной промышленности нового стиля», среди приглашенных на нее иностранных мастеров главенствовал именно Ольбрих.

Сам факт возникновения этой выставки именно в Москве ставился в некоторых статьях в прямую связь с давнишним интересом московских художников к декоративно-прикладному творчеству¹⁵. Между тем в сколько-нибудь заметном виде абрамцевская традиция очень

мало сказывалась на общем характере экспозиции, и лишь некоторые майоликовые изделия мамонтовской мастерской и работы по дереву Н. Давыдовой напоминали об этом некогда главном источнике русской «художественной индустрии». Можно сказать даже более определенно: «новый стиль» в архитектуре и домашней утвари понимался в данном случае как довольно решительный разрыв с национально-романтическими увлечениями деятелей Абрамцева. В массивных, утяжеленных формах мебели, выполненной по проектам И. Фомина — главного среди русских художников экспонента выставки, — можно было бы видеть некое подобие крестьянским поделкам, если бы схожие формы не встречались в художественной промышленности других стран. Многочисленные орнаментальные вставки на креслах, буфетах, шкафах своей жесткой геометрией и графичностью меньше всего напоминали народную резьбу по дереву и являли собою довольно отвлеченный способ фактурного «оживления» плоскости.

Возникшая спустя несколько месяцев петербургская выставка «Современное искусство» более выразительно и характерно представила некоторые тенденции творчества. Главной идеей своей она сильно походила на ряд подобных же зарубежных начинаний. В частности, близкой аналогией ей был упомянутый выше знаменитый *Maison de l'art nouveau* Бинга, открывшийся в Париже в 1893 году и давший «новому стилю» одно из самых распространенных его наименований — *L'art Nouveau*. И в том и в другом случае были задуманы постоянно действующие художественные предприятия, рассчитанные на то, чтобы пропагандировать и внедрять в жизнь новые вкусы. И там и здесь устроители проявляли много заботы, чтобы выявить общность между различными сферами творческой деятельности. Устраиваемые по соседству с «выставочными» интерьерами экспозиции станкового искусства должны были служить именно этой цели.

Один из организаторов «Современного искусства», С. Щербатов, вспоминал позднее: «Конкретно задуманный план сводился к следующему: создать центр, могущий оказывать влияние на периферию и являющийся показательным примером, центр, где сосредоточивалось бы творчество, то есть выявлялось бы в прикладном искусстве, кровно связанным и с чистым искусством, дол-

женствующим быть представленным рядом коллективных выставок, чередующихся и весьма разнообразного состава. Прикладное искусство не должно было быть представленным только, как обычно, рядом тех или других подобранных экспонатов, а должно было выявить собой некий цельный замысел ряда художников, постепенно привлекаемых для устройства интерьеров комнат, как некоего органического и гармонического целого, где, начиная с обработки стен, мебели, кончая всеми деталями, проверен был бы принцип единства, мной указанный как незыблемый закон...

Наряду с полной обстановкой комнат, «Современное искусство» выставляло бы и отдельные предметы всех видов — вышивки, ткани, фарфор и проч. ...

В залах «Современного искусства» должны были быть, отдельно от сектора прикладного искусства, устраиваемы чередующиеся выставки картин, гравюр и скульптур, преимущественно русских, но не исключительно русских художников...

«Современное искусство» должно было знакомить заграницу через художественные журналы с продукцией русских художников, выставляемой в его залах...»¹⁶.

Повторим еще раз. Все эти установки были чрезвычайно характерны для эпохи, и их близость идеям, развивавшимся в среде западноевропейских художников модерна, совершенно очевидна. Они становились почти общим местом многочисленных статей и деклараций, не теряя, конечно, от этого своего крайне симптоматичного пафоса. Своеобразие начиналось с их практического осуществления.

Состав художников, приглашенных к участию в «Современном искусстве», был достаточно представлен: Врубель, Серов, К. Коровин, Головин, А. Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Рерих, Грабарь (ему было поручено руководство предприятием), Руциц, Яремич¹⁷. Почти все эти живописцы и графики, кроме своих занятий станковым искусством, обладали опытом работы в театре, книге, журнале, прикладном творчестве, решали монументально-декоративные задачи в панно и витраже — одним словом, в той или иной мере уже ранее задумывались над «оформительскими» проблемами в самом широком смысле этого понятия.

Три выставочных интерьера — «столовая» Александра Бенуа и Лансере, «будуар» Бакста и, в меньшей мере,

«чайная комната» К. Коровина являли единственную в своем роде попытку использовать «мирискусническую» поэтику и стилистику в конкретных утилитарных целях — создать реальную жизненную среду. В изысканной графичности четко выявлявшихся на свету оконных и зеркальных переплетов, в строгих линиях пилястр, в сочетании легких пастельных тонов — слоновой кости, голубовато-стального, блекло-желтого — во всем этом легко угадывался стилистический почерк «мирискуснического» творчества, а в явных исторических реминисценциях (здесь вспоминалась, в частности, и версальская архитектура и русское зодчество XVIII века) наглядно сказывались ретроспективные увлечения членов петербургского кружка. И вместе с тем перед зрителем были работы, причастность которых к модерну не вызвала никакого сомнения.

Следы «нового стиля» можно было видеть в некоторых архитектурных деталях, например, в изгибающейся линии карниза, подчеркивающей живую пластику стены, в живописном характере скульптурных украшений каминов и капителей. Но главная связь с модерном заключалась совсем в ином.

Как и картины «мирискусников», интерьеры эти содержали в себе элемент мистификации, игры в поэзию и красоту. Мистификация была уже в самой системе архитектурного оформления, очень тектоничного с виду, а по существу представлявшего собою чистую декорацию, наложенную на стену, как обои или драпировочная ткань. То же ощущалось и в духовной атмосфере этих апартаментов. Предназначенные для повседневногo быта (разумеется, достаточно состоятельных людей), обставленные с расчетом практических, обиходных нужд, выставочные «комнаты» вместе с тем являли собою прежде всего определенное зрелище, стоявшее над этим бытом и отрицавшее его. Во всей обстановке существовала та двойственность, которая всегда придает даже самому натуральному, взятому из жизни театральному реквизиту, будь то люстра, кресло или стол, несколько бутафорский оттенок.

Забегая вперед, отметим, что, пожалуй, наиболее резкий отзыв на выставку касался именно духовной, эмоциональной стороны представленных работ. Отзыв этот принадлежал «Новому пути», где, как известно, сотрудничали бывшие коллеги петербургских художников по

журналу «Мир искусства», и ранее противопоставлявшие свою «духовность», свою идеалистическую философию сенсуализму Бенуа и его ближайших друзей, а теперь вставшие к ним в решительную оппозицию. Мысли и аргументы настолько были доведены здесь до своего логического завершения, настолько ясно выражали определенную мировоззренческую позицию, что стоит привести их подробнее: «Как хорошо! Художники-устройтели, настоящие современные художники, положили сюда живую душу, живую любовь к большой красоте. Они поняли, что место искусству не только на полотне или в мраморе... но место ему и в жизни. Надо, чтобы красота сопровождала вас повсюду, чтобы она обнимала вас, когда вы встаете, ложитесь, работаете, одеваетесь, любите, мечтаете или обедаете. Надо сделать жизнь, которая прежде всего уродлива,— прежде всего прекрасной»¹⁸.

Эта часть рецензии вполне отвечала, как мы видим, господствующему в начале века взгляду на роль искусства в общественной жизни, и под ней, естественно, могли спокойно подписаться «мирискусники». Но дальше начинались характернейшие разногласия: «В моей теперешней уродливой квартире,— продолжал рецензент,— с безобразными столами и креслами, с полками старых книг, с яркими занавесями и с образом Христа в углу,— я могу умереть, смею, сумею; а здесь, около этих красивых диванов, на серебристо-сером столе, мое мертвое тело — какое кошунство... Для такой красоты смерть — непредвиденное и неприемлемое безобразие. Это — красота, но отнюдь не вечная, а лишь для «пока», для «здесь». Как современная паука говорит нам: «все здесь, и начало и конец, а больше нет ничего», и справедливо называется позитивной наукой,— так и современное «новое» искусство, дающее нам всяческую красоту для устройства чисто-прекрасной жизни, только жизни,— есть не что иное, как тот же старый позитивизм...»¹⁹.

В приведенном отзыве совершенно явственно ощущаются мотивы давней вражды между «философами» и «художниками», вражды, которая на страницах того же «Нового пути» классически выразилась в полемике между Бенуа и Мережковским. Но не она нас сейчас занимает. Гораздо существеннее здесь обратить внимание на любопытную и с первого взгляда парадоксальную ситуацию: автор статьи упрекал художников «Современного

искусства» за отсутствие как раз того, на что нередко притязан в общеэстетическом плане и сам модерн, утверждая свою новаторскую роль.

С самого начала художники «нового стиля», особенно в его немецком и частично английском вариантах, тратили много сил, фантазии и умения, чтобы заставить зрителя усомниться в привычных ценностях земного бытия. Это было одно из самых глубоких идеологических противоречий модерна, стремящегося, с одной стороны, украсить, оформить повседневную жизнь человека, внести в эту жизнь красоту и вместе с тем постоянно взыскующего «иных миров». В многочисленных панно, витражах, картинах бродили человеческие фигуры, бродили в поисках именно «вечной», нездешней красоты, вопрошая о смысле сущего и внушая въедливое, хотя и неглубокое чувство тоски и неприкаянности. И даже там, где, как, скажем, в картинах Штука, должна была властвовать сила человеческой плоти, она выступала в том же обличье таинственного и вечного.

Подобные темы не были чужды и русскому модерну, хотя главным образом они проявились в нем несколько позже, во второй половине 1900-х годов. Что же касается выставки «Современное искусство», то рецензент «Нового пути» был в ее характеристике вполне проникновен и зорок. Оставляя в стороне его не шедшие к делу рассуждения о позитивизме, с ним во многом можно согласиться. Упомянутые работы и Бенуа, и Лансере, и Бакста, и Коровина, как только что говорилось, были связаны с модерном совершенно иными принципами, и «новый стиль» формировался здесь, сохраняя в себе обычное благоговение «мирискусников» перед красотой.

Как будто специально для того, чтобы показать самые разные стороны поисков стиля, инициаторы «Современного искусства» устроили рядом комнату, ничего с этими интерьерами общего не имевшую. Речь идет о так называемом «теремке», созданном по эскизам А. Головина. Вместо тонких вариаций на общеевропейские архитектурно-декоративные темы рубежа двух веков зритель встречался в «теремке» с оформлением, почти целиком основанным на русских национальных мотивах. Основой декоративного ансамбля этого помещения были многоцветные изразцы, составлявшие то большое панно-рельеф, то сложного рисунка растительный орнамент. Изразцы были повсюду — подобно ковру они покрывали боль-

шую часть стен и потолка, сверху и снизу украшали собою печь. Цветные майоликовые вставки можно было видеть и на тесовых перегородках и на массивных резных деревянных колоннах. Ценители иконографических тонкостей, вероятно, обнаружили бы в изобразительном репертуаре декора некоторых неизвестных русскому народному творчеству представителей животного и растительного царства. Однако в целом было совершенно очевидно желание Головина обратиться к поэтическому миру национального фольклора, хотя и совершенно сознательно трансформированному в угоду современным стилистическим исканиям. Превратить городской интерьер начала XX века в терем — такая идея могла прийти лишь художнику, искавшему вдохновения в традициях национального творчества.

Не требуется детальных сравнений для того, чтобы увидеть существенное различие между модерном в том его виде, о котором до сих пор говорилось, с одной стороны, и этими поисками декоративного стиля — с другой. Эту разницу ясно представляли себе современники, размышляя о путях дальнейшего развития искусства. У нас есть поэтому все основания разграничивать, по крайней мере номенклатурно, два направления в стилистических исканиях русского изобразительного творчества начала века, сохраняя за последним из них принятое в нашей литературе наименование «неорусского стиля»²⁰. Чтобы убедиться в распространенности и самостоятельной значимости этого направления, стоит вспомнить хотя бы, что одновременно с головинским «теремком» довольно близкие ему по духу работы создавались в Талашкине, работы, авторы которых еще более демонстративно заявляли о своей приверженности национальным художественным традициям.

Но для широкой, принципиальной постановки проблемы «стиля» в русском искусстве той поры, быть может, не менее существенно выявить очевидную общность между отмеченными различными поисками. Интересная сама по себе, эта общность была, кроме того, знаменем времени и своей эпохи, являясь в этом смысле внутренним свойством всего европейского модерна. Кстати сказать, это и давало основание многим очевидцам русской художественной жизни начала века высказывать убеждения вроде тех, которые приводились в начале главы: именно в стиле, в стиле современном и синтетичес-

ком, «оформляющем» различные стороны духовной и материальной деятельности, найдут разрешение драматические конфликты художественного сознания эпохи.

Стоит прежде всего обратить внимание на уже достаточно изученный факт — усиленный интерес ведущих представителей модерна к прошлым векам своего национального искусства. Общеизвестна ориентация немецкого «югендштиля» и на средневековый германский эпос и на дюреровскую традицию графики. Даже герои античной мифологии представали в работах мюнхенских «сецессионистов», не без помощи ницшеанских идей, братьями Зигфридов и Вотанов. Английские мастера модерна, помимо постоянных ссылок на визинерское творчество Уильяма Блейка, считавшегося предтечей «нового стиля» во всей Европе, всячески культивировали свое наследие в области готической архитектуры. Французы, у которых «новый стиль» органичнее, чем у других, вытекал из предшествующей стилистической эволюции искусства, и они были не прочь апеллировать к своему прошлому, усматривая, например, в стилистике картин Гогена близость средневековым бретонским распятиям, а в работах Бернара — сходство с витражами и перегородчатymi эмальями²¹. Мы уже не говорим о скандинавском модерне, связь которого с национальным фольклором отмечалась критиками бессчетное количество раз.

Обращаясь к своей собственной старине, пытаясь подчеркнуть в искусстве особый национальный колорит, русские художники, таким образом, лишь выражали общую тенденцию, существовавшую внутри европейского «нового стиля». Не менее показательным в этом смысле был и сам способ использования художественных средств, взятых извне. Краткое отступление поможет понять суть дела.

Исключая Врубеля, мастера абрамцевского круга в своих занятиях прикладным искусством старались всячески выявить внутреннюю логичность народно-ремесленного творчества и именно в ней видели целительное свойство этих традиций для современной художественной культуры. Изделия, вышедшие из мамонтовских мастерских, должны были, по мысли их создателей, твердо сохранять в себе рукотворное начало, которое обладало художественной самоценностью и, главное, ставило эти изделия вне основного драматического конфликта между растущим творческим индивидуализмом и мощными тен-

денциями эпохи к эстетическим стереотипам. Какими бы своеобразными ни казались поставцы, скамьи, лари, шкафы, создавшиеся по рисункам Поленовой, Давыдовой и других мастеров, они как бы сохраняли нейтральность к ведущим стилеобразующим процессам искусства той поры, и вовсе не национальная оригинальность, а чувство красоты должно было в первую очередь привлекать к себе потребителя этой продукции. Пафос абрамцевских поисков всегда оставался в пределах обращенной в прошлое романтической утопии.

Существенно иной подход к народному творчеству и национальным традициям начал выявляться в начале XX века, в работах «неорусского стиля». Так называемая «русская деревня» на Всемирной парижской выставке 1900 года, созданная по проектам и эскизам К. Коровина и Головина, отмечала в данном смысле довольно заметный рубеж между этими двумя направлениями. Откровенный, более того, всячески афишируемый национальный экзотизм, если и не имел еще прямого отношения к утверждению новой декоративной системы, был явной реакцией на несбывшиеся мечты абрамцевских деятелей обеспечить традициям народного искусства некое самостоятельное и вневременное бытие среди общечеловеческих художественных ценностей XIX века. Бревчатые стены павильонов, изделия богородских резчиков и рядом с ними висящие обычные лапти, ничем не примечательная конская сбруя на фоне красивых крестьянских вышивок, подлинные предметы старого народного творчества, находящиеся по соседству с современными резными буфетами, скамьями, табуретами, — все это, поставленное в один зрительный ряд, довольно точно воссоздавало многие стилистические приметы модерна с его излюбленным сочетанием органической «вещности» и декоративности,пряного натурализма и сюжетно-условной пространственной среды. Национальная экзотика служила здесь средством театрализации, и эта театральная зрелищность оказывалась одним из важнейших внутренних свойств «неорусского стиля»²².

Талашкинские изделия демонстрировали уже полное включение «неорусского стиля» в стилистическую систему модерна. Как бы ни отличались друг от друга расписные балалайки Врубеля, Головина или Малютина, как бы ни бросался в глаза налет дилетантизма в росписях дуг и саней, выполненных по эскизам Тенишевой,

эти и подобные им предметы прикладного творчества роднило между собой желание авторов выявить «магию» национальной красоты. Заведомая условность декоративного образа и была здесь той основой, на которой утверждал себя «новый стиль». «Теремок» Головина на выставке «Современное искусство» основывался на тех же художественных принципах.

Как уже говорилось, помимо интерьеров, мебели и предметов декоративно-прикладного творчества устроители «Современного искусства» намеревались регулярно экспонировать станковые работы. По свидетельству И. Лазаревского, среди художников, чьи произведения намечалось демонстрировать публике, были Александр Бенуа, Браз, Рерих, Сомов, а из иностранцев — Вюйар, Валлотон, Боннар, Морис Дени²³. Потому что выставка скоро прекратила свое существование, замысел этот осуществлен был лишь частично: организаторы «Современного искусства» успели показать Сомова, Рериха и обширную коллекцию японской цветной гравюры из собрания Щербатова и Грабаря²⁴.

Выбор мастеров, особенно иностранных, с чрезвычайной точностью выявлял тот совершенно определенный круг явлений европейской художественной культуры рубежа двух веков, на который ориентировались и с которым, надо полагать, чувствовали свою творческую близость инициаторы этого художественного предприятия. Группа «Наб», а именно она объединяла всех перечисленных выше зарубежных артистов, играла ведущую, если и не определяющую, роль в формировании нового декоративного стиля в западноевропейской живописи и графике, и современники ясно отдавали себе отчет в том, что Валлотон или Морис Дени — типичнейшие представители модерна. Ни у кого из сведущих людей не возникало сомнений и насчет места японской гравюры в процессе поисков «нового стиля».

Экспонировавшиеся в «Современном искусстве» русские художники также были в этом отношении достаточно характерными фигурами. Рерих, возьмем ли мы его картины или талашкинскую деятельность, — один из сравнительно немногих русских мастеров, непосредственная причастность которых к модерну не нуждается в какой-либо специальной аргументации. Сложнее обстоит дело с Сомовым, чья выставка в «Современном искусстве» стала крупным событием всей петербургской художе-

ственной жизни²⁵. Она оживленно обсуждалась в прессе и много способствовала утверждению всероссийской славы мастера. Выпущенный одновременно с каталогом выставки²⁶ альбом со списком работ художника по сей день остается наиболее полным изданием сомовских станковых произведений²⁷.

Не углубляясь в характеристику сомовского творчества (в противном случае мы вынуждены были бы повторить многое из того, что писалось по этому поводу в последние годы), обратим внимание только на то, кем предстал тогда Сомов в глазах современников. Заметим попутно, что на упомянутой выставке были показаны почти все основные вещи художника, включая «Даму в голубом», «Конфиденции», «Радугу», «Колдовство» и, что не менее важно, его многочисленная журнально-оформительская и книжная графика — титульные листы, декоративные виньетки, заставки и концовки.

Именно в это время утверждается за Сомовым репутация мастера, обладающего блестящим декоративным даром. Несколькими годами позже это качество сомовского творчества будет хорошо сформулировано одним из современников: «Едва ли есть другой художник, настолько одаренный способностью самого острого и проникновенного наблюдения, как наш Сомов, который бы уделял так много места в своем творчестве чисто декоративным задачам и прошлому»²⁸. Часто рассуждая о «стилизме» «мирискусников», критики обращают это понятие прежде всего и в первую очередь к Сомову, к его живописным и графическим произведениям. Они находят в его работах то сочетание изощренного линейного стиля с «интеллектуальной примесью», которое неизменно, как мы помним, ставил себе в заслугу модерн. Наконец, они пророчат художнику величие за то, что он умеет великолепно использовать «стилистический ресурс» сложных и противоречивых современных художественных исканий.

Оценивая выставку Сомова в залах «Современного искусства», очевидцы обращали внимание еще на одну сторону дела. Они подчеркивали схожесть упреков и обвинений, адресовавшихся сомовскому творчеству, с одной стороны, и новым направлениям в декоративно-прикладном искусстве — с другой, упреков и обвинений в декадентстве.

Подобные наблюдения, если и не исчерпывали собою смысла и характера сомовских работ, то, во всяком слу-

чае, верпо отмечали их связь с определенными стиллистическими поисками русского искусства начала XX века. Тем самым, и по этому признаку, как и по некоторым другим (о них шла речь в предыдущей главе), импульсы внутрикружковой «мприскуснической» программы как бы растворялись в более основательных и широких общественно-эстетических стимулах развития русской художественной культуры той поры.

Если творчество Сомова вместе с упоминавшимися выше «выставочными» интерьерами Александра Бенуа, Лансере и Бакста можно причислить, условно выражаясь, к петербургскому варианту «нового стиля», то головинский «теремок» — вполне типичный образец модерна, опиравшегося на московскую художественную традицию. Встречу этих работ на выставке «Современное искусство», происходившей на фоне усиленных переговоров москвичей с петербуржцами о создании нового общества, нетрудно, конечно, счесть за одну из частных попыток найти совместную платформу. Но такая постановка вопроса лишь в малой мере отразила бы действительное положение вещей. Чтобы лучше вникнуть в суть дела, мы должны в заключение вновь обратиться к Врубелю.

Как в своем месте отмечалось, Врубель был среди художников, приглашенных к участию в «Современном искусстве», и, вероятно, лишь его болезнью надо объяснить отсутствие его работ на этой выставке. Во всяком случае, по характеру своего таланта и творческому диапазону и просто как общественный и психологический тип творца-артиста Врубель больше всех других русских мастеров отвечал представлениям об идеальном художнике, культивировавшимся в той европейской интеллектуальной и художественной среде, в которой формировался и возрастал модерн. Сама глубокая связь Врубеля с национальными проблемами русского искусства нисколько не противоречила этой схожести, а, наоборот, лишь усиливала ее. Как и в работах ведущих, наиболее талантливых представителей «нового стиля» на Западе, во врубелевских замыслах всегда жила идея «синтетического искусства», основанного на постижении философского смысла бытия.

Как раз в изучаемые месяцы происходит как бы вторичное рождение Врубеля в русской художественной жизни. На московской выставке «Мира искусства» позд-

ней осенью 1902 года и на последней, пятой выставке «Мира искусства» в Петербурге весной следующего года было представлено в общей сложности шестьдесят работ художника. Существенно заметить, что здесь впервые были показаны многие лучшие произведения художника, созданные еще в предшествующие десятилетия, и среди них — эскизы для росписи Владимирского собора в Киеве, «Демон сидящий», «Испания», «Гадалка». Есть достаточно оснований говорить о том, что, по существу, Врубель заново открывался в это время русской публике.

Не менее интересно, что одновременно пересматривается отношение к художнику и в самой «мирискуснической» среде. Помещая обширную подборку репродукций с врубелевских произведений, журнал «Мир искусства» сопровождает ее несколькими восторженными статьями²⁹. Главная из них — статья Александра Бенуа — местами звучит как покаяние в былой серьезной недооценке врубелевского творчества. Этот просчет автор считает «важнейшей ошибкой» своей известной книги о русской живописи³⁰.

Растущее (хотя, разумеется, в еще очень относительном смысле) признание Врубеля нигде, насколько нам известно, прямо не связывалось тогда с усиливавшимся общественным интересом к вопросам «стиля», и величаво-трагическая фигура художника стояла как бы над оживленными спорами по поводу достоинств и недостатков модерна. Однако внутренняя связь между этими фактами художественной жизни, безусловно, существовала.

О тех сторонах врубелевского гения, которые делали его творчество преемником важнейших традиций русской художественной культуры второй половины XIX века и прежде всего ее напряженных нравственных исканий, выше уже говорилось неоднократно. Отмечались и специфические формы, в которые преобразовывались у автора «Демона» эти искания, столкнувшись с духовной атмосферой «рубежной» России. Но, взглянув теперь на Врубеля уже из нового столетия, в свете тех событий искусства, которые произошли в начале XX века, мы можем прибавить к его характеристике по крайней мере одну важную черту.

От камерных акварелей и абрамцевской майолики до монументальных настенных панно и театральных декораций — всюду Врубель старался создать свой фантасти-

ческий мир, особенно заботясь о способах сопряжения этого мира, физических и духовных, с миром реальным, земным. Стиль художника, и это и делало его активным творцом русского модерна, всегда заключал в себе двойную содержательную функцию, то давая предельно овещественное, вплоть до поверхности материала или фактуры письма, и потому доступное ощущение красоты, то, наоборот, отвлеченной декоративностью выразительных средств воздвигая как бы непреодолимую преграду между зрителем и «горним» царством. Этим путем и высказывался весь чрезвычайно типичный для модерна эмоциональный диапазон — от чувственного зрительного или тактильного наслаждения до душевной тревоги и тоски. Нам остается добавить, что в этих своих поисках Врубель сумел органически слить воедино и вещественно-театральный «неорусский стиль» и стилистические тенденции общеевропейского модерна.

Введение

1. Вопрос об этих традициях сам по себе представляет значительный интерес. На первое место естественнее всего было бы поставить ряд статей (созданных как в дореволюционное, так и в советское время), само название которых свидетельствовало о намерении их авторов писать именно о художественной жизни.

Однако в подавляющем большинстве случаев в задачу подобных работ не входили поиски специфического угла зрения на историко-культурный процесс, и они являли собой либо интересную главу из истории искусств (например, статья Н. Н. Коваленской «Художественная жизнь Москвы» в журнале «Искусство», 1947, № 6), либо «реальный комментарий» к этой истории (например, статья В. М. Лобанова «Художественная Москва начала века» в журнале «Искусство», 1964, № 5).

Для разработки иных аспектов, представляющихся важными нам в данной книге, весьма существенны некоторые другие факты истории научной мысли. Во-первых, нужно сказать о работах, появлявшихся в последние десятилетия прошлого века и представлявших собой то, что мы бы теперь назвали социологическими исследованиями. Чаще всего возникавшие в среде либерально настроенной русской интеллигенции и несшие на себе печать ее общественных взглядов, эти работы на основе большого фактического материала ставили вопрос о формах и способах практического бытования в жизни разных видов культуры и о влиянии потребительских вкусов на ее судьбы. Как раз этот поворот темы представляет для нас большой интерес.

В изучении художественной жизни огромным подспорьем является мемуарная литература. Будучи ценнейшим источником для любого исторического исследования, она в нашем случае обладает двойной значимостью: и теми конкретными фактами, которые ею сообщаются, и самой точкой зрения, с которой эти факты осознаются, или же, попросту говоря, самой личностью автора как живого участника культурного быта эпохи. В этом последнем и заключается особая роль мемуаристики в историографии именно нашей темы. Разумеется, речь идет не о том, чтобы, пытаясь взглянуть на эпоху «изнутри», отождествить при помощи этой литературы исследовательские позиции со взглядами современников, — такой путь всегда грозит нарушить достоверность общей картины. Но иметь возможность рассудить враждующие или спорящие стороны с точки зрения их собственных убеждений, их социальной психологии — вещь крайне необходимая, когда изучаются не только объективные результаты художественного процесса, но и его субъективные предпосылки.

Что же касается общеметодологических принципов изучения художественной жизни, то здесь мы считаем должным сослаться на некоторые идеи, выдвинутые советским искусствознанием еще в конце 1920-х — начале 1930-х гг. Укажем в качестве примера на такой имевший большое общекультурное значение факт. Как известно, в 1931 г. под общим заглавием «Памятники искусства и художественного быта» началась публикация мемуарного и эпистолярного наследия, характеризующего личность художника и окружавшую его среду. И всем своим замыслом и тем, что в марксистское искусствознание программно вводилось понятие «художественного быта», авторы серии подчеркивали ее полемическую направленность против вульгарно-социологических схем, считавших авторскую личность и ее окружение, по верному замечанию А. В. Луначарского, «как бы ничто не меняющим проводом между бытием, с одной стороны, и художественным его выражением — с другой» (А. В. Луначарский, Памятники искусства и художественного быта. — «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», М.—Л., 1931, стр. 6).

2. Ср., например: «По своему социальному положению художник почти всегда является интеллигентным пролетарием... Молодость, жажда жизни, глубокая нужда и постоянная неудовлетворенность, положение отверженника, до которого сытому обществу нет дела, отчаянная надежда покорить его оригинальностью таланта, бешеная конкуренция этих талантов и бешеная погоня за этой оригинальностью — вот элементы той лаборатории, в которой вырабатывалось новейшее искусство с его горьким пессимизмом, его мрачными фантазиями или светлыми грезами, с его несомненным как техническим, так и идейным исканием. Первые провозвестники этого искусства, которых так несправедливо окрепщивали огульным именем декадентов, выразили свою неудовлетворенность в формах необыкновенно разнообразных...» (А. В. Луначарский, Об изобразительном искусстве, т. 1, М., 1967, стр. 30).

3. Таковой же была общественная природа «нового стиля» и в других странах (быть может, несколько по-иному обстояло дело лишь в Германии). Характеризуя западноевропейское искусство рубежа двух веков, известный французский художественный критик Жан Кассу справедливо подчеркивает, например, что мо-

дерн — стиль ограниченный, что «он отнюдь не отвечает всем направлениям искусства того времени» и что «он был порожден не глубокими стремлениями эпохи, а ее беспокойствами, ограниченными внешним аспектом художественной жизни» (J. Cassou, E. Langui, N. Pevsner, *Le source de 20-me siecle*, P., 1961, p. 22).

Вот почему, кстати говоря, мы думаем, что историк искусства может вполне обходиться (и на практике сплошь и рядом обходится) без специального исследования проблем модерна, не рискуя нарушить в своих построениях ведущую логику развития изобразительного творчества в эту эпоху. Но в силу тех же причин изучение «нового стиля» становится обязательным, как только исследователь обращается к самой художественной жизни рубежа двух веков и ее социологическим основам.

4. П. П. Гнедич, Книга жизни. Воспоминания, Л., 1929, стр. 132.

5. Е. Б. Тагер, Возникновение модернизма.— «Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы», М., 1968.

Брошюра Д. С. Мережковского под этим названием вышла в 1893 г. Годом раньше автором была прочтена на ту же тему публичная лекция.

Глава I

Зритель и художник в России на рубеже XIX—XX веков

1. «...северный павильон с Константиновыми фресками чуть не самый живой и талантливый на выставке...» — писал В. Д. Поленов, передавая свои впечатления о Нижегородской выставке (Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художника, М., 1964, стр. 550). Факт этот подтверждал и другой очевидец — М. В. Нестеров. «Лучший отдел «Дальнего Севера» (Мамонтовский) с панно К. Коровина», — отмечал он тогда же в одном из писем (М. В. Нестеров, Из писем, Л., 1968, стр. 109).

2. «Иллюстрированный каталог XVIII (художественного) отдела Всероссийской выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде». Сост. и изд. Н. П. Собко, Спб., 1896.

3. Академизм демонстрировал себя на этой выставке и в откровенно рекламной форме. Именно так преподносилась зрителям, например, картина К. Е. Маковского «Минин на Нижегородской площади». «Картина «Минин», — сообщал Нестеров, — показывается в отдельном павильоне, за отдельные 3 гривеника. Все сделано автором в интересах картины. Он позаботился о ней, как о дорогом покойнике. Похороны первого разряда; ковры, гобелены, возвышенные места для зрителей, рекламы» (М. В. Нестеров, Из писем, стр. 110).

4. Одна лишь ведомственная переписка по поводу всей этой истории с врубелевскими работами составляет два толстых тома (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, д. 3—3). В происшедшем событии многие художники безоговорочно стали на сторону Врубеля. См., например: Н. А. Пухов, Страницы прошлого, Киев, 1958, стр. 148—156; из воспоминаний К. А. Коровина («Константин Коровин. Письма. Документы. Воспоминания», М., 1963, стр. 192);

письма В. Д. Поленова Н. В. Поленовой (Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 550—552).

Но среди художников были и такие, которые радовались инциденту. «..Верно ли, что панно Врубеля сорваны?? — интересовался в одном из писем С. А. Виноградов.— Это мне нравится, право, это развенчание «гения» думаю — справедливо» (отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 9/145, л. 3 об.).

5. «Беглые заметки. М. Врубель и «Принцесса Греза» Ростана». — «Нижегородский листок», 1896, 24 июля, № 202.

6. «Беглые заметки». — «Нижегородский листок», 1896, 10 сентября, № 250.

7. Там же, 6 августа, № 219.

8. Там же, 10 сентября, № 250.

9. См.: Л. Н. Толстой, Что такое искусство? М., 1898.

10. «Беглые заметки». — «Нижегородский листок», 1896, 23 июля, № 201.

11. «Одесские новости», 1896, 13 июня, № 3659.

12. Ф. И. Шаляпин, Маска и душа. — «Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство. Письма», т. 1, М., 1957, стр. 273.

13. Там же.

14. Н. А. Рубакин, Этюды о русской читающей публике, Спб., 1895, стр. 1.

15. Важно, конечно, помнить, что демократизация культурного быта в России являлась в то же время и частью общеевропейского процесса и что указанная проблема сильно интересовала и художественных деятелей Запада. В этом смысле приведенные слова Рубакина интересно сравнить с таким, например, высказыванием Э. Золя: «Меня... порою больше, чем творчество самих художников, занимает поведение посетителей выставок, ибо они... часто одним словечком, одним жестом выдают, какие художественные вкусы являются господствующими». (Э. Золя, Что мне ненавистно... — Собр. соч., т. 24, М., 1966, стр. 189).

16. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 83

17. Л. Н. Толстой, Что такое искусство?, стр. 5.

18. Р. Изгой (Н. К. Рерих), Паши художественные дела. — «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1—2.

19. В своем отчете о двадцатипятилетней деятельности Товарищества передвижных художественных выставок Г. Г. Мясоедов отмечал, что среднегодовое количество посетителей передвижных выставок, учитывая все города, где эти выставки экспонировались, колебалось от 30 до 40 тысяч («Альбом двадцатипятилетия ТПХВ. 1872—1897», изд. К. А. Фишер, М., 1899, стр. 11).

20. Между прочим, в повышенном интересе к изобразительному искусству некоторые современники склонны были видеть не только частный результат указанных социологических процессов, но и некую общую закономерность духовного развития общества. «В самом деле, заметно, — писал тогда, например, Рерих, — что наши современники все больше проявляют склонности воспринимать разного рода идеи глазами. через посредство изобразительных искусств, и вместо прежнего интереса к книгам в наши дни замечается возрастающий интерес к картинам»

(И. Е. Репин, Воспоминания, статьи и письма из-за границы, Спб., 1901, стр. 247).

21. Любопытно вместе с тем, что как раз в «Ниве», точнее говоря, в литературных приложениях к журналу за 1897 г. появилось одно из первых выступлений, отмечающих и поддерживающих некоторые новые искания в искусстве,— статья И. Э. Грабаря «Упадок или возрождение?».

22. Выступления Репина и В. Маковского на «брюлловском акте» опубликованы не были. Приветственный «адрес» передвижников мы цитируем по его копии, которая сохранилась среди архивных документов Академии художеств. Репинская речь известна на основании газетных репортажей об этом юбилейном заседании.

23. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1899 г., д. 3—16, л. 214.

24. «Брюлловское торжество». — «Мир искусства», 1899, № 23—24.

25. «И. Е. Репин «Миру искусства». — «Россия», 1899, № 252. Заметка была перепечатана журналом «Мир искусства» (1900, № 1—2).

26. «Репину». — «Мир искусства», 1900, № 1—2. Подробнее обо всех обстоятельствах полемики см.: Изабелла Гинзбург, Наследие Брюллова в оценке Репина. — «Репин. Художественное наследство», т. 1, М.—Л., 1948, стр. 525—543.

Следует заметить, что, определяя свое отношение к Брюлловскому творчеству, редакция «Мира искусства» не ограничилась публикацией полемических заметок. С одной стороны, она воспроизвела на страницах журнала ряд портретов Брюллова, как бы желая этим доказать беспристрастность своих позиций. С другой — поместила статьи о Брюллове Ал. Бенуа (1900, № 1—2) и Г. Павлуцкий (1900, № 13—14 и 15—16), в которых усиленно подчеркивались отрицательные стороны брюлловских произведений.

27. Цит. по кн.: «Репин. Художественное наследство», т. 1, стр. 539.

28. «Мир искусства», 1899, № 13—14, стр. 39.

29. Я. Д. Миченков, Воспоминания о передвижниках, Л., 1959, стр. 118.

Под бесспорным влиянием деятельности передвижников в провинциях возникают в это время самостоятельные художественные общества, ставящие перед собой те же задачи, что и петербургское Товарищество. Так, например, в конце 1897 г. газеты сообщали, что группой казанских художников составлен «проект устава Общества поволжских художников, преследующего не только цели поднятия художественного вкуса среди местного общества, но и устройства передвижных художественных выставок по всем более или менее значительным городам Поволжья» («Новости и биржевая газета», 1897, 14 декабря, № 344). В марте 1903 г. было создано Общество сибирских передвижных художественных выставок, устав которого подписали среди прочих: В. В. Мата, А. А. Киселев, Е. М. Бем, М. Н. Педашенко-Третьякова (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1903 г., д. 3—22). Первая сибирская передвижная выставка состоялась в том же году.

30. «Новое время», 1904, 31 марта, № 10084. Сообщение газеты подтверждается архивными документами, из которых помимо

всего явствует, что выставка в здании Смоленской земской школы была открыта в течение недели и за это время ее посетило свыше тысячи человек. В дальнейшем она была направлена в провинцию и побывала в таких городах, как Саратов и Ново-черкасск (отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 69/464).

Идея «народных выставок» зародилась у передвижников, по всей видимости, еще задолго до этого. Так, в ноябре 1898 г. С. А. Виноградов сообщал в письме, что на очередной «пятнице» передвижников Мясоедов поднял вопрос о «народной выставке», «которая должна ездить по деревням в телеге... Картины должны быть писаны на клеенках двухсторонних—чтобы не боялись дождя и других непогод» (отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 9/163, л. 3).

31. Я. Д. Минченков, Воспоминания о передвижниках, стр. 309—310.

32. Интересно в связи с этим и относящееся приблизительно к тому же времени наблюдение Н. А. Рубакина: «Тип вполне интеллигентного человека из фабричных рабочих,— пишет он,— особенно в последние годы, определился довольно ярко, к тому же такой тип, для которого «особая литература» не только не нужна, но и вредна» (Н. А. Рубакин, Этюды о русской читающей публике, стр. 192).

33. Н. К. Михайловский, Четыре художественные выставки.— «Русское богатство», 1898, № 3, стр. 158.

34. Rectus (П. П. Гнедич), Г. И. Семирадский и современное искусство.— «Новое время», 1898, 5 марта, № 7909.

35. Old Gentleman (А. В. Амфитеатров), Этюды.— «Новое время», 1898, 8 марта, № 7912.

36. Сергей Глаголь, VIII выставка картин С.-Петербургского общества художников.— «Курьер», 1900, 13 и 19 апреля, № 102 и 108.

37. Срг. Печорин, Первая народная выставка картин.— «Новости и биржевая газета», 1898, 7 августа, № 215.

38. Н. А. Рубакин, Этюды о русской читающей публике, стр. 132—133.

39. Объясняя успех подобного рода картин с точки зрения психологии зрительского восприятия, Нестеров, например, писал в 1897 г.: «Банальное и пошрое, очевидно, есть дань обществу, которое подчас обижается на художников и художество, такое, которое своей повышенностью оскорбляет не в меру чуткое самолюбие. Киселевы, Пимоненки, Волковы и К° — они тем хороши, что понятны и никому своим присутствием не в тягосты, в их обществе можно говорить все без боязни за то, что иногда скажешь глупость, проявится глупость или невежество» (М. Н. Нестеров, Из писем, стр. 119).

40. Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ф. 135, разд. II, к. 32, ед. хр. 59.

41. См., например, письмо Врубеля сестре, написанное в январе 1899 г. («Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике», М.—Л., 1963, стр. 85).

42. А. В. Луначарский, Выставка картин «Союза русских художников».— «Вестник жизни», 1907, № 2. Цит. по кн.: А. В. Луначарский, Об изобразительном искусстве, т. 1, стр. 390.

43. «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике», стр. 59.

44. Сказанное совершенно не означает, что «мирискусникам» вообще были чужды просветительные намерения, хотя и понимаемые в ином, чем прежде, смысле. Особенно показательна в этом смысле их издательская деятельность, о стимулах которой мы можем судить, например, по одному из писем Александра Бенуа, относящемуся к 1900 г., где он излагает свое мнение по поводу задач печатного органа Общества поощрения художеств: «Если внимательно разобрать отношение русского интеллигентного общества и даже художников к пластическим искусствам, то поразит одна особенность: при некоторой еще преданности искусству на словах можно заметить глубокое равнодушие к нему и полное незнание на деле... Те немногие, которым дорого искусство, должны употребить все усилия, чтобы встряхнуть общее равнодушие, разжечь наконец восторг в толпе и заставить ее трепетать перед красотой... Вот именно в том и должно бы заключаться содержание журнала Имп. Общ. поощрения художеств, чтобы будить чувство прекрасного» (ГИАЛО, ф. 448, он. 1, д. 1156, лл. 9—11).

45. См., например, датированные 1902—1903 гг. письма Блока отцу и Андрею Белому (А. Блок, Собрание сочинений, т. 8, М.—Л., 1963, стр. 47 и 52).

46. А. Блок, Собрание сочинений, т. 7, М.—Л., 1963, стр. 218.

Кстати сказать, это не мешало Блоку решительно осуждать принципиальное противопоставление «художника» «толпе». В одной из своих дневниковых записей 1912 г. он отмечает: «Когда люди долго пребывают в одиночестве, например имеют дело только с тем, что недоступно пониманию «толпы» (в кавычках — и не одни, а десяток), как «декаденты» 90-х гг., тогда — потом, выходя в жизнь, они (бывают растеряны), оказываются беспомощными и часто (многие из них) падают ниже самой «толпы». Так было со многими из нас». Но, характерным образом, добавляет Блок, «чтобы не упасть низко» и «идти к людям», «для этого надо было иметь большие нравственные силы, то есть известную «культурную избранность»...» (А. Блок, Собрание сочинений, т. 7, стр. 117).

47. Необходимо заметить, что художники «Мира искусства» не раз публично отмежевывались от своих литературных «соседей» по журналу и что поэтому было бы неверно видеть в этих идеалистических теориях философский «символ веры» членов художественного кружка. К очень сложному вопросу о взаимоотношениях между сотрудниками литературной части журнала и его художественными деятелями нам придется еще возвращаться.

48. Д. С. Мережковский, Полное собрание сочинений, т. XVIII, М., 1914.

49. М. Шестеркин, Общий обзор деятельности Московского товарищества художников за 1899 г. (отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 43/62, л. 1).

50. А. Некрасов, Московские художественные новости.— «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 8.

51. И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, М., 1950, стр. 177.

52. В. К. Розвадовский, Отчет художника В. К. Розвадовского об устройстве в 1904 г. народной выставки в Киевской и Подольской губерниях, Спб., 1905.

53. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1902 г., д. 3—29. Письмо написано в сентябре 1904 г. и адресовано вице-президенту Академии художеств И. И. Толстому.

В 1905 и 1906 гг. Розвадовский продолжил свое дело, организовав на этот раз несколько параллельно действующих «народных выставок», охвативших весь юго-запад России. Кроме того, как отмечалось в газетах, в 1906 г. художник В. Федорович занялся устройством подобных же экспедиций по средней полосе России (Московской, Тверской и Новгородской губерниям).

Глава II

Передвижничество и академизм в художественной жизни России на рубеже двух веков

1. Приведем в качестве примера перечень выставок, состоявшихся в течение одного из таких выставочных сезонов — с осени 1898 до весны 1899 г.: в залах Академии художеств в Петербурге — выставка конкурсных и академических работ, VII выставка Петербургского общества художников, так называемая «Весенняя выставка», посмертная выставка И. И. Ендогурова, И. И. Шишкина и Н. А. Ярошенко, XIX выставка Общества русских акварелистов, выставка работ В. М. Васнецова; в здании Общества поощрения художеств в Петербурге — I Бельгийская художественная выставка. «Французская художественно-промышленная выставка», XXVII выставка Товарищества передвижных художественных выставок; в здании училища Штиглица в Петербурге — «Международная выставка картин», организованная журналом «Мир искусства»; в Конногвардейском малаеже в Петербурге — I Народная выставка картин; в помещении Строгановского училища в Москве — выставка работ В. В. Верещагина; в здании пассажа Попова в Москве — выставка картин русских и французских художников, организованная обществом «Union artistique Russie—France». При этом надо иметь в виду, что выставки, открывшиеся в Петербурге, затем часто перевозились в Москву, а московские — иногда демонстрировались в Петербурге.

2. М. Антокольский, По поводу книги графа Л. Н. Толстого об искусстве.— «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1—2, стр. 54.

3. В. В. Стасов, Избранное, т. 1, М.—Л., 1950, стр. 339—340.

4. Александр Бенуа, О наших выставках.— «Мир искусства», 1904, № 2.

5. Отдел рукописей ГТГ, ф. М. И. Шестеркина, ед. хр. 43/63, л. 3. Документ датируется по содержанию.

6. Вот каким способом, например, автор картины «Нана» старался усилить ее эффект. Это свое полотно Сухоровский «выставлял и при ночном, и при дневном освещении, выставлял с музыкой, с различными драпировками, обстановками; с атласными розовыми туфлями, небрежно брошенными на бархатном ковре у рамы картины...» (Н. А. Александров, За кулиса

ми у художников. М. Г. Сухоровский.— «Художник», 1891, № 10, стр. 648).

7. Непосредственным предшественником экспозиций Петербургского общества художников были так называемые «декабрьские художественные выставки», устраивавшиеся в 1889 и 1890 гг. Основная группа их участников и стала членами-учредителями нового объединения (см. «Художник», 1891, № 3, стр. 229).

8. Этим названием художественная хроника тех лет окрестила Общество вспоможения вдовам и сиротам художников, существовавшее с 1880 г. По своей организации оно очень напоминало многие художественные и литературно-художественные кружки последних десятилетий XIX в.: основная продукция Общества создавалась во время еженедельных встреч участников кружка. Сделанные работы разыгрывались затем в лотереях, а также продавались на периодически устраиваемых выставках. В изучаемое время ведущими членами «мюссаровских понедельников» были В. А. Бобров, А. А. Писемский, Н. А. Сергеев, В. И. Навозов, В. В. Мазуровский и некоторые другие художники.

9. Имея в виду членов этого Общества, Сергей Глаголь писал в одной из своих рецензий о «русских акварелистах, представляющих собой тех же петербургских художников, рисующих акварелью» («Курьер», 1900, 10 мая, № 129).

10. История Общества русских акварелистов, начиная с самых первых его шагов, детально изложена в газетной статье, посвященной его двадцатилетнему юбилею («Петербургская газета», 1900, 23 января, № 23). Художественная деятельность Общества обстоятельно рассмотрена А. А. Сидоровым: См.: А. А. Сидоров, Рисунки русских мастеров (вторая половина XIX в.). М., 1960 («экскурс» — к развитию русской акварели в конце XIX в.).

Не перечисляя всего довольно многолюдного состава Общества, отметим лишь, что начальный период его истории был связан с такими мастерами, как Э. С. и М. Я. Вилье, Л. О. Премацци, Альберт Н. Бенуа, Н. Н. Каразин.

11. А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, т. II, Л.—М., 1945, стр. 24—25.

12. Подробнее о художественно-педагогическом смысле реформы Академии см.: Н. Молева и Э. Белютин, Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX в., М., 1967.

13. «С.-Петербургские ведомости», 1893, 22 июля, № 196.

14. См., например, статью В. В. Стасова «Хороша ли рознь между художниками» («Северный вестник», 1894, январь). Этот поступок группы передвижников во главе с Репиным переживался критиком очень долго, и в своих статьях и письмах он неоднократно вспоминал о нем, как об одном из самых печальных эпизодов русского искусства тех лет.

15. «Мнения лиц, опрошенных по поводу пересмотра устава», тт. 1—2, Спб., 1891.

16. «Мнения лиц, опрошенных по поводу пересмотра устава», т. 1, стр. 86—87.

17. И. Е. Рапкин, Далекое близкое, М.—Л., 1949, стр. 197.

18. «Мнения лиц, опрошенных по поводу пересмотра устава», т. 1, стр. 87.

19. К числу таких работ надо в первую очередь отнести статью Ст. Яремича «Передвижническое начало в русском искусстве» («Мир искусства», 1902, т. 7).

20. Александр Бенуа, История русской живописи в XIX веке, Спб., 1902, стр. 171.

21. Там же, стр. 175.

22. Сергей Дягилев, По поводу книги Бенуа «История русской живописи в XIX веке», часть II. — «Мир искусства», 1902, т. 8.

23. Подробнее об этом см.: А. П. Боткина, Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве, М., 1951.

24. «Труды первого съезда русских художников и любителей художеств в 1894 г., созданного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве», М., 1900; Л. Гутман, Первый съезд русских художников в 1894 году. — «Искусство», 1934, № 2.

25. Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания современников и очевидцев. Например, см.: В. Стасов, Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка, М., 1904; П. И. Нерадовский, Из жизни художника, Л., 1965.

26. Тихон Полнер, В Третьяковской галерее. — «Русские ведомости», 1898, 14 ноября, № 254.

27. И. Е. Репин, Письма к художникам и художественным деятелям, М., 1952, стр. 159. Работая над пересмотром устава Третьяковской галереи, комиссия, о которой говорит здесь Репин, обратилась к ряду крупнейших русских художников с просьбой высказать свои соображения по поводу дальнейшей деятельности музея и принципов его пополнения.

28. Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ф. 127, п. 5049, ед. хр. III/14. В действительности дело, по-видимому, ограничилось докладом Г. Г. Мясоедова, в котором подробно излагалась четвертьвековая история Товарищества.

29. «Альбом двадцатипятилетия ТПХВ. 1872—1897». Изд. К. А. Фишер, М., изд. 1—1899; изд. 2—1900.

30. В. В. Стасов, Выставки (1897 г.). — «Избранное», т. 1.

31. Этот порядок сохранялся до 1906 г. С этого времени выставки Товарищества стали устраиваться в канун Нового года, причем сначала в Москве, а потом в Петербурге.

32. Уже цитировавшийся Я. Д. Минченков специально отмечает большое влияние передвижных выставок 90-х гг. на провинциальную жизнь: «Дремлющие губернские города с приездом к ним выставки хоть на время отрывались от карт, сплетен, обывательской скуки и дышали свежей струей свободного искусства. Начинались разговоры и споры на темы, над которыми обыватель раньше не задумывался и о каких он не имел представления» (Я. Д. Минченков, Воспоминания о передвижниках, стр. 118).

33. Игорь Грабарь, Моя жизнь. Автобиография, М., 1937, стр. 125.

Более подробно об этом же эпизоде, происшедшем в 1889 г. на ежегодном обеде у П. М. Третьякова, пишет со слов И. С. Остроухова П. И. Нерадовский: «...поднялся и всегда словоохотли-

вый В. Е. Маковский, и сразу же — здорово живешь — пачал: «А вот я хочу задать здесь вопрос: кто это стал прививать к галерее Павла Михайловича сифилис? Как это можно назвать иначе появление в его галерее такой, с позволения сказать, картины, как портрет девицы, освещенной солнцем...» (П. И. Нерадовский, Из жизни художника, стр. 32).

34. П. И. Нерадовский, Из жизни художника, стр. 31. Мемуарист ошибается, указывая, что этот случай произошел в 1892 г. «Портрет О. Ф. Томары», равно как и другая упоминаемая в этой связи работа — картина М. В. Нестерова «Юность преподобного Сергия», экспонировались на XXI выставке передвижников, состоявшейся на год позже.

35. ЦГАЛИ, ф. 822, оп. 1, ед. хр. 1049, лл. 9 об. и 10.

36. ЦГАЛИ, ф. 822, оп. 1, ед. хр. 992, л. 16 об.

37. Буква (И. Ф. Василевский), Петербургские наброски. Две выставки. — «Русские ведомости», 1898, 8 марта, № 66.

38. См.: К. А. Ситник, Николай Алексеевич Касаткин, М., 1955, стр. 387—388.

39. С. А. С-в, XXVI Передвижная выставка. — «Новости и биржевая газета», 1898, 23 февраля, № 53.

40. Н. К. Михайловский, Четыре художественных выставки. — «Русское богатство», 1898, № 3, стр. 160.

41. П. Н. (П. Н. Ге). Современное искусство. — «Жизнь», 1898, апрель, № 12, стр. 383—384.

42. «Передвижники не выносили его, — пишет в своих воспоминаниях Я. Д. Минченков о Бодаревском, — но по уставу не могли исключить из своей среды, так как преступлений он все же не совершал. Только когда ставил вещи, спускавшиеся до уровня порнографии, товарищи протестовали и убирали их с выставки» (Я. Д. Минченков, Воспоминания о передвижниках, стр. 79).

43. Надо отдать должное некоторым из этих художников в том, что они порою гораздо более трезво смотрели на свое творчество, чем иные их позднейшие исследователи. Так, например, А. А. Киселев писал однажды, в 1900 г., К. А. Савицкому очень горькие и откровенные слова: «...голубчик мой, никуда не годится моя живопись и в этом я глубоко и непоколебимо убежден и вижу это особенно ясно, глядя на мою последнюю большую картину, которую ты решаешься хвалить. А здесь, на досуге, далеко от опьяняющего влияния товарищеской среды (Киселев жил в то время в Туапсе. — Г. С.), с глазу на глаз с этой удивительной здешней природой убеждение мое в непригодности моего малавания крепнет еще более и находит подтверждение во многих заметках «Мира искусства» и «Искусства и художественной промышленности», которые я прочел здесь на досуге... Конечно, много в этих статьях чепухи, но нередко попадаетея и очень верная оценка. Дягилев и К° далеко уже не такие беспашабанные прохвосты, как их называют наши застаревшие корифеи... Надо быть справедливым и ценить искусство вообще и талант в особенности гораздо выше, чем направление в искусстве... Писать картины я не брошу, а почему? Признаюсь тебе откровенно: потому что их покупают! Что делать? Семья и старость! И я, может быть, еще много наделаю грехов, распространяя мои холсты в публике...» (отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 14/128, лл. 7 об.—8 об.).

44. Подробнее об этом см.: В. Прытков, Николай Александрович Ярошенко, М., 1960, стр. 182.
45. А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, Л., 1935, стр. 80.
46. «Новости и биржевая газета», 1897, 17 марта, № 75. См. также: А. Рылов, Воспоминания, Л., 1960, стр. 68 и 100. Как отмечает Рылов, Куинджи пожертвовал в Академию сто тысяч рублей для выдачи двадцать одной премии за лучшие произведения на «Весенней выставке». Незадолго до этого Куинджи, вставший на сторону студентов в их столкновении с академическим начальством, был уволен из Академии. Жертвуя эти деньги, известный русский пейзажист хотел, по мнению мемуариста, кроме всего прочего, «утереть нос великому князю» и «заставить Совет Академии поработать на пользу молодого искусства» (А. Рылов, Воспоминания, стр. 99).
47. «Весенняя выставка». — «Новости и биржевая газета», 1902, 4 марта, № 62.
48. П. И. Нерадовский, Из жизни художника, стр. 48—49. См. также: В. Москвинов, Репин в Москве, М., 1954, стр. 79—80.
49. А. В. Жиркевич, Встречи с Репиным (страницы из дневника 1887—1902 гг.). — «Репин. Художественное наследство», т. II, М.—Л., 1949, стр. 171.
50. И. Е. Репин, Письма к художникам и художественным деятелям, стр. 142—143.
51. Там же, стр. 145—146.
52. Репин имеет в виду роспись московской Грановитой палаты, произведенную в 1882 г. палехскими художниками, и проведенную несколько позже работу по «обновлению» внутреннего убранства Софийского собора в Новгороде.
53. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1903 г., д. 8—3, лл. 3, 3 об., 4, 4 об. Опубликовано в изд.: «Журналы Академии художеств в 1903 г.», Спб., 1904.
54. Там же, лл. 10 об. и 11.
55. Там же, лл. 7 об., 8.
56. Делясь своими впечатлениями о персональной выставке Васнецова, открывшейся в феврале 1899 г. в залах Академии художеств, Репин писал А. С. Суворину: «На выставке Васнецова Вы получите промадное наслаждение. Хотя Васнецов представлен неполно; тут совсем отсутствует его религиозная живопись и орнаментальная, которые за последнее время из киевского собора св. Владимира прогремели повсеместно и стали расходиться в снимках везде» (И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, стр. 149).
57. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1903 г., д. 8—3, лл. 12 и 12 об.
58. М. Эткянд, Александр Николаевич Бенуа, Л.—М., 1965, стр. 85 и др.
59. Особенно показательна в этом отношении его известная статья «Художественные ереси» («Золотое руно», 1906, № 1).
60. ЦГАЛИ, ф. 869, оп. 1, ед. хр. 5, лл. 132 и 132 об.
61. Чрезвычайно наглядно эта позиция выражена, например, во вступительной статье и комментариях к изданной переписке Репина со Стасовым («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. III, М.—Л., 1950. Прим. А. К. Лебедева и Г. К. Буровой).

62. Письма об искусстве к редактору «Театральной газеты». — «Театральная газета», 1893, 31 октября, 5, 7, 12, 17 и 19 ноября (№ 22, 24, 25, 27, 29 и 30); «Заметки художника». — «Книжки «Недели», 1894, № 1, 2 и 6.

63. «Пива», ежемесячные литературные приложения, 1894, № 11.

64. «Книжки «Недели», 1897, № 10.

65. О. А. Лясковская, И. Е. Репин, М., 1953, стр. 186.

66. А. Волынский, Репин и Ге. — «Северный вестник», 1895, № 3, стр. 272.

67. Рассматривая эти взгляды Репина на искусство, надо все время не упускать из виду, что мы имеем здесь дело с заметками практика-художника, никогда и нигде не претендовавшего на создание какой-либо целостной системы художественных воззрений.

68. И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 338.

69. И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, стр. 118.

70. В. В. Стасов, Просветитель по части художества. — «Избранное», т. 1, стр. 327.

71. В. Г. Королевский, Собрание сочинения, т. 8, М., 1955, стр. 13.

72. Там же, стр. 14.

73. И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 455.

74. О. А. Лясковская, И. Е. Репин, стр. 183.

75. И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 434.

76. И. Е. Репин, Воспоминания, статьи и письма из-за границы, стр. 244.

77. И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 441.

78. Там же, стр. 428.

Глава III

Зарубежное искусство в России

1. В. В. Стасов, Выставки. — «Новости и биржевая газета», 1897, № 54.

2. В. Ф. Левинсон-Лессинг, Очерк истории собрания. — «Государственный Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи», т. 1, Л.—М., 1958, стр. 27.

В изучаемое время неоднократно переиздаются на разных языках каталоги эрмитажного собрания, ведется интенсивная работа по его популяризации путем издания путеводителей и многочисленных альбомов, воспроизводящих лучшие картины музеев.

3. Б. К. Веселовский, Каталог галереи гр. Н. А. Кушелева-Безбородко, Спб., 1886; Н. П. Врангель, Французские картины в Кушелевской галерее. — «Аполлон», 1911, № 6.

4. Ср.: И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 226; А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, стр. 65. «Особенно любили художники бывать в Кушелевской галерее. Там они любовались картинами Ахенбаха, Коро, Добиньи, Курбе, Делакруа, Дюназа, Милле, Руссо и других, делая с них ко-

пии», — вспоминает А. А. Рылов (А. Рылов, Воспоминания, стр. 29).

5. Д. Д. Иванов, Объяснительный путеводитель по художественным собраниям Петербурга, СПб., 1904.

6. «Московский Публичный и Румянцовский музей. Каталог картинной галереи», М., 1913.

7. «Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых», М., 1898.

8. «Каталог выставки коллекции рисунков и акварелей княгини Марии Клавдиевны Тенишевой», СПб., 1897. В составлении этой коллекции ближайшее участие принимал Александр Бенуа.

9. «А эту теншевскую коллекцию стоило бы и Вам посмотреть — превосходные, редкие и ценные вещи есть», — писал под впечатлением выставки И. Е. Репин И. С. Остроухову (И. Е. Репин, Письма к художникам и художественным деятелям, стр. 118).

10. На рубеже двух веков было положено начало двум интереснейшим русским коллекциям современного зарубежного искусства — собраниям С. И. Щукина и И. А. Морозова. Но действительная роль этих собраний в русской художественной жизни относится уже к следующему периоду.

11. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», Л., 1928, стр. 21.

12. Там же, стр. 21.

Бенуа неоднократно подчеркивал этот факт своей духовной биографии, придавая ему, по-видимому, самое серьезное значение. Так, перечисляя в своих позднейших воспоминаниях всех тех французских мастеров, с творчеством которых он так или иначе был знаком до середины 90-х гг., Бенуа писал: «Если же покажется странным, что я здесь не упомянул ни Манэ, ни Моне, ни Дега, ни Ренуара, то ведь о них я в те годы просто не имел (и не я один) ни малейшего представления...» (Александр Бенуа, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, Нью-Йорк, 1955, стр. 394).

13. Как отмечает А. П. Остроумова-Лебедева, по возвращении из Парижа Бенуа «с увлечением занялся журналом, производя в нем большие перемены как со стороны внешней, так и со стороны содержания и характера журнала» (А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, т. II, стр. 20).

14. Игорь Грабарь, Моя жизнь. Автобиография, стр. 92.

15. Эмиль Золя, Парижские письма. Две художественные выставки в мае. — «Вестник Европы», 1876, № 6.

16. «И. Е. Репин и И. И. Крамской. Переписка», М.—Л., 1949, стр. 99, 112 и др.

17. См., например: «С парижской выставки». — «Новости и биржевая газета», 1898, 14 и 23 июня, № 161 и 170; «С Берлинской выставки». — «Новости и биржевая газета», 1898, 4 августа, № 212.

18. Работа эта была написана для книги «XIX век» (иллюстрированное приложение к журналу «Ива»), СПб., 1901.

19. Пребыванию русских художников в мюнхенских и парижских студиях посвящены интересные страницы в воспоминаниях некоторых очевидцев (К. С. Петров-Водкин, Пространство Энкалла, Л., 1932; Игорь Грабарь, Моя жизнь. Автобиография, М., 1937; А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиогра-

фические записки, Л., 1935; Сергей Щербатов, Художник в ушедшей России, Нью-Йорк, 1955; «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», Л.—М., 1960). См. также: И. Молева и Э. Белютин, Школа Ашбе, М., 1959.

20. Среди русских художников, занимавшихся в рассматриваемый период в иностранных студиях (правда, иногда очень непродолжительный срок), были такие разные мастера, как, например, Рерих и Остроумова-Лебедева, Кустодиев и Борисов-Мусатов, Кардовский и Билибин, Грабарь и Кандинский, Сомов и Лапсере, Головин и А. Бенуа, Добужинский и Петров-Водкин.

21. Помимо всего прочего выставки эти иногда служили поводом для личного знакомства русских художников с зарубежными деятелями искусства. Так, например, во время выставки скандинавских художников в октябре 1897 г. Москву и Петербург посетил швед Цорн, чьи работы пользовались в России уже значительной популярностью. Газетный репортер сообщал о банкете, который был дан в его честь и на котором среди прочих присутствовали И. Е. Репин, Александр Бенуа, Л. П. Бенуа, С. П. Дягилев, В. А. Серов, К. А. Коровин («Новости и биржевая газета», 1897, 27 октября, № 296). См. также «Константин Коровин. Письма. Документы. Воспоминания», стр. 164—165.

22. В конце 1900 г. Общество поощрения художеств решило устраивать французские выставки в России регулярно, раз в два года.

Вот что оно писало по этому поводу русскому министру иностранных дел: «Императорское Общество поощрения художеств, устроив уже три выставки произведений французских художников в своем доме в Петербурге, решило продолжить устройство подобных выставок и впредь — через каждый год... В то же время, Общество, с целью способствовать более широкому ознакомлению французской публики с произведениями русского искусства, а также — расширению сбыта этих произведений на мировом рынке, предположило устраивать, в промежуточные годы, осенние же выставки произведений русских художников в Париже» (ГИАЛО, ф. 448, оп. 1, д. 905). Это решение было выполнено лишь частично — выставки французского искусства были устроены в 1901 и в 1903 гг. В 1905 г., по-видимому, в связи с революционными событиями, выставки в России не было.

23. В. В. Стасов, Две художественные выставки.— «Новости и биржевая газета», 1888, 13 апреля, № 103.

24. В. В. Стасов, Подворье прокаженных.— «Новости и биржевая газета», 1899, 8 февраля, № 39.

25. И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 456.

26. М. В. Нестеров, Давние дни, М., 1959, стр. 200—201.

27. Подробнее об этом см.: А. Русакова, В. Э. Борисов-Мусатов, Л.—М., 1966.

28. «Правда», 1905, февраль. Цит. по кн.: А. В. Лупачарский, Об изобразительном искусстве, т. 1, стр. 38.

29. Чтобы лучше отнестись особенности зрительского восприятия творчества Пюви де Шаванпа, приведем относящееся к 1914 г. впечатление о художнике известного революционера, а впоследствии крупного советского государственного деятеля В. А. Антонова-Овсеенко: «Тут только (то есть в Париже.—Г. С.) я понял промадное и своеобразное мастерство этого человека... Все проходило у него через призму светлой мечты, оттого все так

изысканно пёжпо и гармонично» («Новый мпр», 1964, № 11, стр. 203).

30. «Ежемесячные литературные приложения к журналу «Ива» на 1897 год», январь и февраль.

31. «Вестник Европы», 1897, кн. 2.

32. Любопытно, что Стасов, читавший статью Антокольского в рукописи, нашедший ее «превосходною» и способствовавший появлению работы в печати, возражал против ее первоначального заглавия — «Об искусстве», ибо, как отмечал критик, «статья далеко не касается всего искусства, а только французского и отчасти — русского» (В. В. Стасов, Письма к деятелям русской культуры, т. 1, М., 1962, стр. 71).

33. «Для художника наибольший интерес на парижской выставке представляет «La Centennale» — выставка французского искусства за последние сто лет», — писал, например, Александр Бенуа в своих «Письмах со Всемирной выставки» («Мир искусства», 1900, т. 2, стр. 200). Это же свидетельствует и А. П. Остроумова-Лебедева, посетившая Всемирную выставку 1900 г.: «Особенно интересен был для меня павильон, где было собрано французское искусство за сто лет... Я здесь увидела полнее: Эд. Манэ, Дега, К. Монэ, Шассерио, Коро, Ренуара, Энгра, Писсарро, Сислея и др.» (А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, т. II, стр. 7).

Между прочим, приезжая в Париж и в другое время, русские художники также главное внимание обычно уделяли не посещению обоих Салонов — Марсова поля и Елисейских полей, — то есть не изучению современной художественной жизни, как она была представлена на этих ежегодных выставках, а осмотру коллекций Лувра и Люксембургского музея (популярность последнего значительно усилилась после того, как в середине 90-х гг. в его экспозицию была включена знаменитая коллекция Кайботта, состоявшая из крупнейших произведений импрессионистов).

34. Впрочем, в ряде случаев французские выставки того времени в Москве и Петербурге, по-видимому, оказывали свое воздействие на художественное формирование молодежи. См., например: Андрей Белый, На рубеже двух столетий, М.—Л., 1930, стр. 308—309.

35. «Императорское Общество поощрения художеств. Французская художественная выставка», [Спб., 1903].

Не менее красноречивым был состав комитета, формировавший еще одну петербургскую выставку французского искусства, имевшую место в несколько более ранний период — в 1888 г. Наряду с уже упомянутыми художниками в нем участвовали, например, Жером и Гильом. Официально-академический характер этой выставки подтверлся резкой критике со стороны Стасова. См.: В. В. Стасов, Две художественные выставки. — «Новости и биржевая газета», 1888, 13 апреля, № 103.

36. «Указатель французской художественной выставки... в пользу... попечительного комитета о сестрах Красного Креста. 1896», Спб., 1896; «Указатель французской художественной выставки... в пользу... Можайского благотворительного общества в Москве. 1896». М., 1896. В Петербурге было представлено 470 экспонатов, в Москве — 312.

37. Это соотношение довольно точно отражало место импрессионистов в художественной жизни самой Франции тех лет. На-

помним, что как раз в середине 90-х гг. в Париже шла настоящая батальня вокруг упомянутой коллекции картин импрессионистов, принадлежавшей Кайботту и завещанной владельцем государству. Представители академических кругов делали все возможное, чтобы не допустить в музеи работы Моне и Сислея, Ренуара и Писсарро.

38. И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, стр. 137.

39. М. К., Выставка французских и голландских художников. — «Нива», 1896, № 50, стр. 1247.

40. Следует отметить, что и Невиль и Детайль в самой Франции также пользовались громким успехом, но это было значительно раньше, в начале 70-х гг., сразу же после франко-прусской войны, с отображением эпизодов которой названные художники и выступили перед французской публикой. В это время французская батальная живопись в глазах посетителей парижского Салона действительно выдвинулась на первое место, полностью затмив и без того весьма скромную славу импрессионистов, и даже Э. Мане ценился ими прежде всего как изобразитель военных сцен. См. об этом: Н. В. Яворская, Художник и зритель во Франции в середине XIX века. — «Институт археологии и искусствознания. Труды секции теории и методологии», т. II, М., 1928.

41. Даже в 1913 г. Репин, например, писал: «Апеллес, Рафаэль, Мейссонье, Фортунни — вот величины, которым равен Брюллов; и никто из компетентных не усомнится в гениальности этих великих художников» (И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 341).

42. «Константин Коровин. Письма. Документы. Воспоминания», стр. 224.

Было бы, однако, совершенно неверно полагать, что до этого в России господствовал апологетический взгляд на зарубежное искусство подобного рода. Так, например, И. Н. Крамской, много думавший над тем, что мы называем сейчас социологическими проблемами, еще в середине 70-х гг. проницательно отметил связь огромного успеха Фортунни с растущим влиянием вкусов и потребностей буржуазной публики, указывая при этом, что «масса буржуазии могла ни разу не слышать имени его, а он, Фортунни, быть их выразителем» («И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка», стр. 115).

43. «Указатель английской художественной выставки, устроенной... при содействии Президента Королевской Академии в Лондоне в пользу... Общества попечения о бедных и больных детях в помещениях ОПХ. 1898», [Спб., 1898].

44. «Каталог Международной художественной выставки, устроенной... императорским Обществом поощрения художеств при содействии администрации художественного отдела Всемирной выставки в Париже», Спб., 1900. Сведения, сообщаемые каталогом, дают основание видеть в этой экспозиции нечто вроде русского филиала Всемирной парижской выставки.

45. Мы имеем здесь в виду общий, распространенный подход к английскому искусству, а не его освещение в специальных историко-художественных трудах, издававшихся тогда в России, где различные факты художественной жизни Англии, разумеется, ставились в совершенно определенную историческую связь.

46. В частности, изобразительное и литературное творчество Уолтера Крапа весьма усиленно пропагандировал как раз эти

годы «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», тем самым способствуя, осознанно или нет, утверждению модерна в русском искусстве.

Пользуясь случаем, хотим отметить, что само появление этого журнала, первый номер которого вышел в июле 1897 г., было чрезвычайно характерным фактом культурной жизни эпохи. Издававшийся Ф. И. Булгаковым, известным помимо всего прочего своими неустанными заботами о популяризации позднеакадемического искусства, журнал старался приобщить довольно широкий круг читателей к «результатам умственной деятельности и общественной жизни за границей». К сожалению, по частой тогда логике, эта важная просветительная задача смешивалась сплошь и рядом с желанием угодить буржуазно-мещанским вкусам.

47. Д. Ж. Рескин, Прерафаэлитизм, — «Мир искусства», 1900, т. 2, стр. 49 и 73.

48. Александр Блок, Собрание сочинений, т. 8, стр. 565.

49. Кстати сказать, последнее обстоятельство, как это обычно бывает, не пошло на пользу самому «мэтру». Так, например, уже в 1904 г. И. Э. Грабарь предлагает более трезво взглянуть на творческое наследие Уистлера, отмечая при этом, что бесчисленные западные подражатели Уистлера оказались «той несносной шарманкой, которая способна внушать отвращение и к порядочной музыке». Любопытно, что, давая весьма критическую оценку позднему творчеству художника, Грабарь вместе с тем утверждает непреходящую ценность таких его работ, как портрет Карлейля (И. Грабарь, По европейским выставкам. — «Мир искусства», 1904, № 7, стр. 134).

50. «Будучи за границей, я как-то проглядела графиков... Бердслея я узнала позднее, когда он был воспроизведен в журнале «Мир искусства»...» — вспоминает А. П. Остроумова-Лебедева (А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, стр. 209).

51. На страницах «Мира искусства» рисунки Бердсли иногда завершались в самых неожиданных местах, сопровождая, например, насыщенные религиозно-философскими рассуждениями статьи Д. С. Мережковского. Как отмечает П. П. Перцов, в этом проявлялась помимо всего прочего постоянная неприязнь художников журнала к сотрудникам его литературной части, желание сторонников «чистого искусства» эпатировать поборников философского теоретизирования и проповедничества (П. П. Перцов, Литературные воспоминания, М.—Л., 1933, стр. 280).

52. «Русские ведомости», 1898, 25 января, № 25. В газетном сообщении подчеркивалось, что именно в эти вечерние часы, когда играет оркестр, выставка посещается особенно усердно.

Комментируя эту газетную хроника, Н. К. Михайловский писал: «Вдумайтесь в эту заметку... Быть может, возможно сочетание музыки с живописью. Но когда на выставке картин с разнообразнейшими сюжетами играет цыганский оркестр Ригго, то чем красивее и чем с большим огнем он исполняет птраусовский репертуар, то тем нелепее должен оказаться результат выставки» (Н. К. Михайловский, Четыре художественные выставки. — «Русское богатство», 1898, март, стр. 147).

53. Буква (И. Ф. Василевский), Петербургские наброски. Выставка картин английских художников. — «Русские ведомости», 1898, 25 января.

54. «Нива», 1897, № 47, стр. 1169.

55. Ф. Булгаков, Альма Тадема, Спб., 1897.

56. «Каталог общегерманской художественной выставки, устроенной... при содействии всех художественных обществ в Германии Императорским Обществом поощрения художеств в России». М., 1900.

57. Правда, сами немцы, по-видимому, были недовольны организацией этой выставки. Так, например, журнал «Мир искусства» цитировал высказывание по этому поводу одной мюнхенской газеты, в котором отмечалось, что на выставке этой «все как будто содействовало тому, чтобы петербургская публика получила самое превратное представление о немецком искусстве» («Мир искусства», 1900, т. 2, стр. 116).

58. Вот один из самых первых русских публичных откликов на возникновение мюнхенского Сецессиона: «В прошлом году в жизни Мюнхенского Общества произошло событие, которому суждено иметь большое значение: несколько недовольных членов (24) вышли из состава Общества и образовали новый кружок под названием «Сецессионистов». Молодые художники, члены нового кружка, устроили свою выставку, которая увенчалась блестящим успехом. Значение этого кружка в глазах художественного мира Запада так велико, что в Вене решено устроить этой осенью отдельную выставку картин Сецессионистов, не принявших участие в венской выставке этого года... Необычайный успех прошлогодней выставки заставляет думать, что в настоящем году выставка Сецессионистов будет одним из выдающихся событий в художественной жизни Германии» («Артист», 1894, кн. 4, № 36, стр. 264).

59. Типичная в этом смысле точка зрения С. П. Дягилева излагалась, например, одной из газет в 1898 г.: «Русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются с вновь развивающимися требованиями. Отсюда — протест молодых сил, наблюдаемый в парижском Салоне Champ de Mars, Мюнхенском Secession, лондонском New Gallery и пр. ...» (Паспарту, Искусство и ремесло. — «Петербургская газета», 1898, 27 мая, № 141).

60. В. В. Стасов, Письма к деятелям русской культуры, т. 1, стр. 263.

Вскоре, однако, Стасов решительно меняет свое отношение к этим явлениям зарубежной художественной жизни. Так, процитировав в одной из своих «антидекадентских» статей приведенное в предыдущем примечании мнение Дягилева, критик усматривает в содержащейся здесь параллели точку зрения «лакея-копииста» и попытку оправдать стремление «взять напрокат» чужую «болезнь» (В. В. Стасов, Нищие духом. — «Новости и биржевая газета», 1899, 5 января, № 5).

61. И. Грабарь, Мюнхенские выставки. — «Мир искусства», 1900, т. 2, стр. 100. Заметим, кстати, что, освещая современную художественную жизнь Запада, журнал «Мир искусства» прибегал к довольно строгому распределению труда: статьи о французском искусстве обычно писались много жившим в Париже Александром Бенуа; почти все статьи и корреспонденции, посвященные изобразительному творчеству в Германии, принадлежат И. Э. Грабарю.

62. К. С. Петров-Водкиц, Пространство Эвклида, стр. 161.

63. Помимо общеизвестных фактов истории русского искусства 1900-х гг. об этом свидетельствуют и признания самих художников. Ср., например, замечание И. Грабаря: «Прежде всего Париж походил в моих глазах Франца Штука и даже Ленбаха, двух художников, возведенных в Мюнхене до степеней гениев. С ними полетел и весь Сецессион, с его стариками и молодежью» (И. Грабарь, *Моя жизнь. Автобиография*, стр. 130). Конечно, не следует забывать здесь и того, что такие художники, как В. В. Кандинский и А. Г. Явленский, именно в 1900-е гг. тесно связали свое творчество с Мюнхеном и что в работах нового поколения русских художников, прежде всего «бубноввалетовцев», можно найти сходство не только с «фовизмом» и «сезаннизмом», но и с ранним немецким экспрессионизмом.

64. Сергей Глаголь, По картинным выставкам. Печто о закрывшейся общегерманской выставке и о двух выставках акварелей.— «Курьер», 1900, 30 марта, № 89.

65. П. Ге, Художественные выставки 1899—1900 годов.— «Жизнь», 1900, т. 5, стр. 261.

66. «Мир искусства», 1902, т. 8.

67. Эти аналогии настойчиво проводились и в статьях. См., например, написанную Александром Бенуа заметку о Юлиусе Диде («Мир искусства», 1900, т. 2, стр. 113—114).

68. Интересно, что наиболее пристальное внимание и к самому журналу и персонально к творчеству Т.-Т. Гейне было свойственно творческому коллективу «Жупела» — издания, редактор которого З. И. Гржебиц, а также отдельные его сотрудники, например М. В. Добужинский и Д. Н. Кардовский, некоторое время провели в художественных студиях Мюнхена и потому были хорошо знакомы с графической продукцией этого немецкого журнала.

69. Выставка была устроена без какого-либо участия зарубежных художественных учреждений — на ней экспонировалась коллекция, собранная русским моряком Китаевым во время его путешествия в Японию. Для понимания того, что в основе подобных выставочных предприятий лежали нередко самые элементарные просветительные намерения, много дает письмо, с которым Китаев обратился к вице-президенту Академии художеств: «Проведя в Японии почти 3½ года, я собрал до 250 японских картин, несколько сотен этюдов, эскизов и несколько тысяч цветных гравюр. В числе художников есть представители всех школ японской живописи, почему выставка их произведений может дать понятие об японском искусстве. Желая познакомиться русское общество со своеобразным японским искусством, позволяю себе просить на обычных условиях помещение в Императорской Академии художеств, именно Тициановскую залу, а если бы она не вместила всего, заслуживающего интереса, то и часть круговой картинной галереи, для помещения щитов с наиболее интересными цветными гравюрами и раскрашенными фотографиями. Этих последних у меня более 1000 штук, расположенных последовательно в известной системе, чтобы можно было составить себе ясное представление о живописном быте японцев, о красивой обрядности их религии, о выдающихся архитектурных сооружениях и наиболее красивых пейзажах. Это покажет русским художникам оригинальные мотивы картин, которыми изобилует страна Восходящего Солнца.

Чтобы охарактеризовать задачи и краткую историю тысячелетней японской живописи, я хочу прочесть 3 публичных лекции, иллюстрируя их туманными картинами, сделанными в Японии...» (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1896 г., д. Ж — 6, лл. 27—28 об.).

В 1905 г. Китаев решил устроить новую выставку японского искусства в Петербурге. На этот раз академическое начальство отказалось предоставить ему экспозиционные залы и выставка была открыта в Обществе поощрения художеств («Искусство», 1905, вып. 8, стр. 71).

70. Например, см.: И г о р ь Г р а б а р ь, Японская цветная гравюра на дереве, Спб., 1903. Не вспомнил о выставке и специально писавший в 1905 г. о японском искусстве Сергей Маковский (Сергей Маковский, Страницы художественной критики, кн. 1, Спб., 1909). Справедливости ради надо заметить, что на выставку обратила внимание «Нива». Но полнейшая наивность ее взгляда на представленные там работы лишь подтверждает высказанную нами точку зрения. «Картин, больших картин, в широких золоченых рамах, с массою людей, написанных порой с поразительным рельефом, с совсем живыми глазами — нет», — отмечал, например, рецензент журнала (К. Н., Выставка работ японских художников. — «Нива», 1897, № 1, стр. 19).

71. А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, стр. 116—117.

72. «Общество попечения о бедных и больных детях. Первая Бельгийская художественная выставка. С.-Петербург — Москва. 1898—1899», [Спб., 1898].

73. Эта особенность экспозиции сразу же обратила на себя внимание зрителей. «Первая бельгийская художественная выставка, — писал газетный рецензент, — занявшая все выставочные помещения Общества поощрения художеств, хороша по своему выдержанному общему уровню картин и присутствию очень многих *objets d'art*, появляющихся у нас впервые» («Новое время», 1898, 21 ноября).

74. Фернанд Кнопф, Заметки о перевороте в бельгийской художественной школе. — «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3.

75. В. В. Стасов, Выставки. — «Новости и биржевая газета», 1898, 27 января, № 27.

76. ГИАЛО, ф. 448, оп. 1, д. 1102, л. 5.

77. Впоследствии, как известно, между Горьким и Галлен-Каллелой установились близкие дружеские отношения, и русский писатель высоко оценил проделавшее большую эволюцию творчество этого финляндского художника. В своей статье «О Финляндии» Горький, например, писал: «Такие художники, как Аксель Галлен, соединяющий стихийную силу первобытного человека с великим стремлением к совершенству и пламенной любовью к прекрасному... высокими талантами своими сделали бы честь любой стране» (цит. по статье: А. А. Амбус, Горький и финские художники. — «Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи», М., 1964, стр. 272).

В этой оценке сказались, конечно, и изменения эстетических взглядов самого Горького.

78. Н. А. Прахов, Страницы прошлого, стр. 146.

79. С. Скандинавская художественная выставка. — «Нива», 1897, № 47, стр. 1123.

1897 г. вообще оказался многозначительным для русского культурного быта в смысле его приобщения к скандинавскому изобразительному творчеству. Еще в середине этого года упоминавшийся выше «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки» (№ 1) помещает статью о большой международной выставке в Стокгольме, на которой впервые в европейской художественной жизни демонстрировалось собранное вместе искусство северных стран — факт сам по себе весьма характерный для эпохи. Вслед за этим тот же журнал (№ 6) опубликовал работу о творчестве норвежского пейзажиста Таулоу. Устроенная в конце года дягилевская выставка стала причиной появления множества журнальных и газетных статей — от кратких рецензий на выставку до претендующих на самостоятельную роль очерков развития скандинавской живописи.

80. Не говоря уже о самом первом номере этого журнала, в котором скандинавам отводилось столько же места, сколько В. Васнецову или Левитану, обратим внимание на № 7—8 за 1899 г., а также на целую подборку полосных репродукций — «Скандинавские художники», — помещенную в седьмом томе этого издания (1902).

81. Иностранные художественные выставки в Имп. Обществе поощрения художеств. Каталог скандинавской выставки. 1897», Спб., 1897. «Каталог выставки русских и финляндских художников», [Спб.], 1898.

82. «В общем приходится сказать, что скандинавская выставка, не отличаясь большим богатством высокохудожественных произведений, представляет все-таки несомненный интерес для широкой публики», — писал хроникер распространенной петербургской газеты («Новости и биржевая газета», 1897, 13 октября, № 282). С другой стороны, Репин под непосредственным впечатлением этой экспозиции писал одному из своих корреспондентов: «Жаль, что Вы не видели здесь скандинавской выставки» (И. Е. Репин, Письма к художникам и художественным деятелям, стр. 124).

83. Н. К. Михайловский, Четыре художественные выставки. — «Русское богатство», 1898, № 3, стр. 153; В. В. Стасов, Выставки. — «Новости и биржевая газета», 1898, 27 января, № 27; А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, стр. 136.

84. А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, стр. 136.

85. «Каталог выставки картин журнала «Мир искусства», Спб., 1899.

86. В. В. Стасов, Подворье прокаженных. — «Новости и биржевая газета», 1899, 8 февраля, № 39.

87. И. И. Левитан, Письма, документы, воспоминания, М., 1956, стр. 95.

88. Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания, М.—Л., 1950, стр. 305.

89. И. Е. Репин, Письма к художникам и художественным деятелям, стр. 192.

90. В. В. Стасов, Выставки. — «Новости и биржевая газета», 1898, № 54.

91. Р. Изгой (Н. К. Рерих), Наши художественные дела. — «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 6,

стр. 188. Схожие точки зрения высказывались в то время не раз. Ср.: М. Г. Сыркин, Пластические искусства, Спб., 1900, стр. 12. Автор считает, между прочим, что из всех выставок зарубежного искусства, бывших тогда в России, «самой многозначительной и важной» была русско-финляндская.

Глава IV

Из истории художественной жизни Москвы

1. Н. В. Гоголь, Москва и Петербург (1836). Статья опубликована в следующем году под названием Петербургские записки 1836 года. А. И. Герцен, Москва и Петербург. Статья написана в самом начале 1840-х гг., но опубликована значительно позже, уже в «Колоколе». В. Г. Белинский, Петербург и Москва. Опубликовано в 1845 г. в издании «Физиология Петербурга».

2. Постановка этого вопроса имеет любопытную историю и в советское время, как в специальных исследованиях, так и в беллетризованных размышлениях о прошлом русского искусства. На четком разграничении искусства Москвы и Петербурга в конце XIX — начале XX в. наиболее упорно настаивали, пожалуй, искусствоведы, стоявшие в 1920-х — начале 1930-х гг. на вульгарно-социологических позициях. Совершенно верно констатируя, а порою даже излишне абсолютизируя различие, существовавшее в ту эпоху между обеими столицами в смысле общей творческой ориентации, эти исследователи, однако, использовали свои наблюдения для подтверждения весьма упрощенных и антинаучных художественных схем.

В самое последнее время рассматриваемая тема была несколько искусственно актуализирована и в более широком общественном плане — в связи с вопросом о духовном содержании современного искусства и всей нашей культурной жизни. Очень характерным примером здесь может служить очерк В. Солоухина «Письма из Русского музея» (М., 1967). Этой работы, никак не претендующей на исследовательское значение, можно было не касаться здесь, если бы она не отражала довольно определенную тенденцию, сказывавшуюся и в научной мысли, — стремление заслопить эмоциональным переживанием русской старины все те проблемы и противоречия, которые возникают в усложняющемся взгляде современника на мир.

3. «И. Е. Репин и П. М. Третьяков. Переписка», М.—Л., 1946, стр. 163.

4. Ср., например: А. Осипов, Духовный мир Москвы.— «Северный вестник», 1897, № 10 и 12; Андрей Белый, На рубеже двух столетий, М.—Л., 1930; Б. Пастерпак, Люди и поколения.— «Новый мир», 1967, № 1.

5. Интересные и очень характерные для своего времени размышления по этому поводу содержатся, например, в одном из писем Е. Д. Поленовой, относящихся к началу 90-х гг. и адресованном С. В. Иванову. В этом письме, сравнивая, новое поколение художников с Репиным, Поленова пишет: «...человек и

художник складывался в нем в ту эпоху, когда людям легко и просто было группироваться кучками и работать совместно, двигаясь дружной толпой к цели вперед и общими силами найденной. Представьте себе,— у него впереди твердо намеченная цель, и, заметьте, такая, в достоинстве которой никто вокруг не сомневается, около него поддержка других работников того же лагеря, да еще, кроме того, чувство своей крупной талантливости... Хотя я и говорю, что в те времена было много проще и легче работать, я все-таки вовсе не хочу сказать, чтобы теперь нельзя было работать. Напротив того, художнику в настоящее время можно выработаться более самостоятельно и, если он один несет ответственность за свое произведение, как за вещь *личного*, а не *кружкового* творчества, то от этого он только серьезнее и строже будет относиться к своей работе, а это, конечно, поведет его к добру. ...Конечно, горьких минут мы наглотаемся несравненно больше, чем они (то есть передвижники.— Г. С.), многие при таком ходе дел более решительно погибнут, но зато те, кто выдержит, навверное сделается лучше и бодрее, укрепленный и одержавшийся в таком единолично-ответственном столкновении со всяческими трудностями и препятствиями, которыми художественное поприще очень и очень обильно» (Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 477).

6. С. Сергеевич (Сергей Глаголь), К двадцатипятилетию выставок картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества.— «Каталог 25-й МУЖВЗ», М., 1902, стр. 22.

7. Как известно, В. А. Серов писал об «отрадном» в своем письме от 1887 г., дневниковая запись К. А. Коровина о том же самом относится к следующему, 1888 г. На почти полную тождественность высказанных мыслей впервые обратила внимание Д. З. Коган (см.: Д. Коган, Константин Коровин, М., 1964, стр. 46). На эту же тему и в то же время высказался еще один участник мамонтовского кружка— В. Д. Поленов. «Мне кажется,— писал он в январе 1888 г.,— что искусство должно давать счастье и радость, ипаче оно ничто не стоит. В жизни так много горя, так много пошлости и грязи, что если искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами и злодействами, то уже жить станет слишком тяжело» (Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 393).

8. Отдел рукописей ГТГ, ф. 43/63, лл. 1, 2.

9. Кроме основных периодических экспозиций (в Москве в указанных период они были организованы в 1895, 1896, 1897, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905 и 1906 гг.) МТХ в те же годы устроило ряд специальных выставок, о некоторых из них ниже пойдет речь.

10. Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 520.

С несколько иной точки зрения схожую оценку давал В. К. Бялыницкий-Бируля: «С радостной благодарностью вспоминаю Московское товарищество художников, организованное В. Н. Мешковым и В. А. Симовым... Огромное значение и смысл этого Товарищества неоспоримы и очевидны. Зашевелились шедшие под уклон передвижники, более милостиво стали принимать под свой кров; по следам Московского товарищества организовались выставки: «36 художников», «Мир искусства», «Бубновый валет» и другие: художественная жизнь была ключом» (цит. по кн.:

«Константин Коровин. Письма. Документы. Воспоминания», стр. 273).

11. Очень показательна в этом смысле относящаяся к началу 90-х гг. переписка Е. Д. Поленовой с С. В. Ивановым (Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 472—478). Характерна также, например, такая дневниковая записка, сделанная другим москвичом, В. В. Перешетниковым, в начале 1894 г.: «Многие ли интересуются искусством, выставки посещаются из рук вон плохо, а уж продажа картин — о ней не говори. Идет буржуазное искусство.— Веселенькие пейзажи, жанрики; да и кто нынче пишет настоящие картины? Суриков, Васнецов Виктор, Репин, а там, например, молодые, где идеалы, где стремления к чему-либо? а главное, мы все пишем на один манер, одни и те же тона, те же сюжеты и та же техника» (ЦГАЛИ, ф. 827, он. 1, ед. хр. 13, л. 122 об.).

12. Подробнее об этом см.: Игорь Грабарь, В. А. Серов, М., 1965, стр. 138.

13. Н. В. Досекин. Вторая выставка московских художников.— «Артист», 1894, кн. 5, стр. 143.

14. П. А. Римский-Корсаков. Музыкальное наследство», т. II, М., 1954, стр. 88.

15. Сергей Глаголь, Посмертная выставка работ художницы Елены Дмитриевны Поленовой.— «Курьер», 1902, 26 марта, № 84.

16. В ноябре 1894 г. Е. Д. Поленова сообщала Стасову: «... в Москве между художественной молодежью формируется новое товарищество, устав которого уже готов, и об его утверждении будут хлопотать теперь. Общество это будет называться «Московское Товарищество художников»... художники хотят предпринять целую серию «Народных выставок». Для этого они выработали программу и решили одновременно разрабатывать на этих выставках библейскую и русскую историю» (Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 510—511). В состав организационной комиссии по устройству первой «народно-исторической выставки» вошли кроме Поленовой Комаров, Турлыгин, Симов, Рерберг и Константин Коровин (там же, стр. 526).

17. Полный перечень намеченных к исполнению сюжетов с указанием художников, взявшихся осуществить этот замысел, приведен в статье: В. В. Стасов, Елена Дмитриевна Поленова.— «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 13.

18. «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике», стр. 263.

19. Устав Общества был утвержден в 1860 г. Основные фактические сведения об истории Общества изложены в статье: Н. Галкина, Материалы к истории Московского общества любителей художеств.— «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. II, М., 1958.

20. Рассказывая о том большом впечатлении, которое произвела на него как на посетителя VIII Периодической выставки «Девочка с персиками» Серова (выставка помещалась в доме Общества, находившемся у Страстного монастыря, на углу Малой Дмитровки и бульвара), Грабарь замечал: «Правда, надо тут же оговориться: он (то есть Серов.— Г. С.) не был тогда уже одинок. На той же выставке висели вещи К. Коровина, Левитана, Малю-

тина, Архипова, художников, из которых каждый сказал свое слово, но их уже знали, к ним привыкли... Серов же ворвался в московскую художественную среду с какими-то совсем новыми установками...» (Игорь Грабарь, В. А. Серов, стр. 92—93).

21. Шмаровинским «средам» — еженедельным вечерам, устраивавшимся начиная с середины 80-х гг. в доме В. Е. Шмаровина, посвящена специальная книга: Е. Киселева, «Среды» московских художников, Л., 1967. К сожалению, постоянное стремление автора этой работы быть прежде всего завлекательным рассказчиком исключает возможность пользоваться книгой в качестве научно достоверного источника.

Телешевские «среды», проходившие на квартире писателя П. Д. Телешева, собирали многих крупнейших русских писателей демократического лагеря, а также и некоторых известных московских художников. Однако возникли эти «среды» на самом исходе изучаемого периода, и свое большое влияние на литературно-художественную жизнь Москвы они оказывали уже в начале XX в. Подробнее о них см.: П. Телешов, Записки писателя, М., 1966; И. А. Белоусов, Литературная среда, М., 1928.

22. «Юбилейный отчет Комитета... Московского Общества любителей художеств за 1910 г.», М., 1911, стр. 12.

23. ЦГАЛИ, ф. 827, оп. 1, ед. хр. 14, л. 250.

24. Г. И. Россолимо, Искусство, больные нервы и воспитание (по поводу «декадентства»), М., 1901, стр. 44. Цитированная брошюра — речь автора, читанная в 1900 г. в Обществе невропатологов и психиатров при Московском университете и имевшая программный характер.

25. Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 519.

26. Там же, стр. 526.

27. ЦГАЛИ, ф. 827, оп. 1, ед. хр. 13, л. 121 об. Как явствует из более поздних записей Переплетчикова, в основе реферата Дурнова лежала соответствующая глава из недавно перед этим вышедшей в Германии «Истории живописи XIX века» Мутера. Следует заметить, что тема, связанная с творчеством прерафаэлитов, продолжала и в дальнейшем интересовать Общество. Так, например, из отчета комитета за следующий год мы узнаем, что «С. К. Говоровым прочитана была статья «Об английских прерафаэлитках», помещенная в журнале «Северный вестник» («Тридцать шестой отчет комитета... МОЛХ за 1896 г.», М., 1897, стр. 9).

28. Сошлемся в качестве примера на обмен весьма любопытными письмами, происходивший в 1897 г. между М. В. Нестеровым и его близким другом А. А. Турыгиным. В нескольких своих письмах (ЦГАЛИ, ф. 816, оп. 1, ед. хр. 38) последний излагал автору «Пустынника» и «Видения отроку Варфоломею» эстетические теории Рескина и смысл творчества прерафаэлитов, основываясь на незадолго до этого вышедшей в Париже книге R. Sizeranne'a «Ruskin et la religion de la beauté». Сообщения эти очень заинтересовали Нестерова, заставив его в первую очередь задуматься об отношении прерафаэлитизма к некоторым современным тенденциям изобразительного искусства. В одном из ответных писем он спрашивал своего корреспондента: «...меня интересует — *в чем* проявилось у Рескина его стремление к прерафаэлитам, как он их понимает, чем в них любит. Что в них ищет, на что уповает, чего ждет от них, как хочет их соединить, ввести в совре-

менное мышление, в жизненную потребность людей — людей нашего времени. В чем кроется *убеждение* Рескина в том, что *это* нужно и что *это* именно и *есть то самое*» (М. В. Нестеров, Из писем, стр. 124—125).

29. Ср., например, строки из автобиографической поэмы Андрея Белого «Первое свидание»:

«Год — девятьсотый: зори, зори!..
Вопросы, брошенные в зори..
Меня пленяет Гольбер Гент..
И я — не гимназист: студент...»

(Андрей Белый, Стихотворения и поэмы, М.—Л., 1966, стр. 406).

30. «Книга раздумий, К. Д. Бальмонт, Валерий Брюсов, Модест Дурнов. Ив. Коневской», Спб., 1899.

31. С. Кара-Мурза, М. А. Дурнов (Речь, читанная в 1928 г. в заседании общества «Старая Москва»). ЦГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 91, лл. 3 об. и 1 об.

32. «Мережковские называли меня эстетом. Но это неверно или верно лишь отчасти», — подчеркивал, например, Александр Бенуа в одном из своих ранних писем (ЦГАЛИ, ф. 781, он. 1, ед. хр. 3, л. 56 об.). К этому вопросу нам придется еще вернуться в следующей главе.

33. Характер частых упоминаний Дурнова в брюсовских дневниках дает основание полагать, что Дурнов был не только одним из близких соратников молодого поэта в их общих литературных делах, но и главным в этот период его просветителем по части изобразительных искусств (Валерий Брюсов, Дневники, М., 1927, стр. 53, 59, 60, 61 и др.). Об этом же свидетельствуют адресованные Брюсову письма Дурнова (отдел рукописей Гос. библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ф. 386, к. 85, ед. хр. 33).

34. В. Асмус, Философия и эстетика русского символизма. — «Литературное наследство», т. 27—28, М., 1937, стр. 1.

35. «Важнейшее событие этих дней, — записывал Брюсов в январе 1898 г., — появление статьи гр. Л. Толстого об искусстве. Идеи Толстого так совпадают с моими, что первое время я был в отчаянии, хотел писать «письма в редакцию», протестовать, — теперь успокоился и довольствуюсь письмом к самому Л. Толстому» (Валерий Брюсов, Дневники, стр. 32). В следующем году были изданы мысли об искусстве самого Брюсова — «О искусстве» (М., 1899).

36. Дальнейшая творческая биография Дурнова как живописца была связана главным образом с Союзом русских художников. Он участвовал почти на всех, вплоть до советского времени, выставках этого Общества.

37. А. А. Сидоров, Искусство русской книги. — «Книга в России», т. II, М., 1925, стр. 308.

38. Сохранившиеся письма Бальмонта к Дурнову свидетельствуют, что они были в весьма коротких, приятельских отношениях (ЦГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 25).

39. П. П. Перцов, Литературные воспоминания, стр. 258.

40. «Мир искусства», 1899, № 11—12.

41. Совершенно по-иному, например, подходил Александр Блок к характеристике Врубеля. Здесь сходство между поэтом-символистом и художником искалось в общности субъективного

мира того и другого, в духовно-романтическом единстве творца и его лирического героя (ср., например: А. Блок, Памяти Врубеля.— Собр. соч., т. 5, М.—Л., 1962). Интересные и тонкие мысли по этому поводу высказаны В. Альфонсовым в его книге «Слова и краски» (М.—Л., 1966).

42. «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», Л.—М., 1960, стр. 173.

43. ЦГАЛИ, ф. 827, оп. 1, ед. хр. 13, л. 122.

44. Там же, л. 128.

45. Там же, л. 122 об.

46. М. В. Нестеров, Из писем, стр. 134. Обратим внимание на известное сходство этих мыслей, вплоть до самой фразеологии, с только что цитированными рассуждениями Переплетчикова.

47. Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 538.

48. А. Русакова, В. Э. Борисов-Мусатов, стр. 81 и след. В свою очередь, например, Андрей Белый чтит и любил творчество Борисова-Мусатова. См. его известную статью-некролог «Розовые гирлянды» («Золотое руно», 1906, № 3). Не менее настойчиво, чем это делал Блок в своих высказываниях о Врубеле, хотя и в совершенно иной, эгоцентрически-замкнутой сфере чувств и художественных представлений, Андрей Белый стремился установить здесь родственность мусатовских образов символистскому восприятию мира.

49. Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 502.

50. Там же, стр. 566 и 568.

51. Последнему обстоятельству способствовал тот немаловажный факт, что в своем утверждении самозначимой декоративно-орнаментальной роли линии и пластической формы теории «нового стиля» часто опирались на средневековое искусство. Так, например, Морис Дени не устал подчеркивать связь, существующую между творчеством художников Понт-Авенской школы, с одной стороны, и готическими витражами и бретонскими средневековыми расписаниями — с другой (Maugice Denis, Theories, Paris, 1920), а Уолтер Крэн воспроизводил в своей книге, трактующей проблемы декоративной выразительности формы, многочисленные графические схемы-черчерисовки средневековых скульптур и рельефов (Walter Crane, Line and form, London, 1900).

52. Подробнее об этом см. в интересной работе Е. А. Борисовой «Неорусский стиль» в русской архитектуре начала XX века» (рукопись).

53. Творчество Врубеля и Борисова-Мусатова, как, впрочем, и деятельность других крупнейших мастеров конца века, например, Сурикова, Серова, Левитана, Константина Коровина, никак, разумеется, не может быть отождествлено с каким-то одним «региональным» направлением русского искусства тех лет. Показательно, однако, что Борисов-Мусатов, если не считать одной саратовской экспозиции, выставлялся при жизни лишь на выставках московских объединений. Врубеля экспонировали и москвичи и петербуржцы, но и здесь связь художника с московской художественной жизнью, начиная с абрамцевского кружка, оказывалась гораздо более основательной — в симпатиях к Врубелю «мирискусников» немалую роль играли, как мы увидим ниже, некоторые внешние соображения.

54. Так, например, уже общим местом в работах о Врубеле стало совершенно справедливое указание на близость его графического языка академической школе рисунка П. П. Чистякова. Связь пластических принципов В. Васнецова и Нестерова со стилистикой русского искусства второй половины XIX в. прослеживается еще более отчетливо.

55. Б. В. Асафьев, Русская живопись. Мысли и думы, Л.—М., 1966, стр. 66.

56. По отношению к Врубелю этот вопрос всячески подчеркнут и внимательно исследован в недавно вышедшей глубокой работе А. А. Федорова-Давыдова «Природа и человек в искусстве Врубеля (к вопросу об образном мышлении и проблематике творчества художника)». — Книга-альбом «Михаил Александрович Врубель. 1856—1910», М., 1968.

Глава V

О ранних годах «Мира искусства»

1. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 7 и след.

2. Процесс формирования художественной идеологии и творческой практики «мирискусников» внимательно изучен П. П. Лапшиной в главах ее монографии «Мир искусства» (рукопись).

3. М. В. Нестеров, Давние дни, стр. 169.

4. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 8.

5. Александр Бенуа, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 345.

6. «Я впервые услышал имя Врубеля в 1896 г. на выставке в Нижнем», — писал, например, позже один из младших «мирискусников» Е. Е. Лансере (цит. по ст.: С. Дурыйлин, Врубель и Лермонтов. — «Литературное наследство», № 45—46, т. II, стр. 585).

7. Александр Бенуа, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 393.

8. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 9. Правда, Бенуа тут же подчеркивает, что за такие взгляды Баксту «сильно попадало от других».

Эти взгляды молодого Бакста получили в те годы и практическое выражение, и это давало основание Александру Бенуа заметить в одном из тогдашних своих писем, что Бакст «вскоре станет Чартковым» (секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 306, л. 1 об.). Об этом же свидетельствовала иллюстрационная деятельность Бакста (возможно, исключительно ради заработка) в петербургском журнале «Художник» (1891) — довольно типичном образце буржуазно-мещанского издания, усиленно пропагандировавшем как раз этих же самых художников, чрезвычайно охотно предоставлявшем свои страницы, например, романам Поля Маргерита. Вместе с Бакстом здесь работали такие художники, как Порфирьев и Соломко.

9. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 23—26.

10. ЦГАЛИ, ф. 784, оп. 1, ед. хр. 3, л. 11.

11. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 24.

12. В письме, написанном по свежим следам этого первого знакомства с москвичами, Александр Бенуа приводит любопытные детали своего разговора с Нестеровым: «В Мюнхен послать не захотел: «Что же мы будем там закуской, лишней приностью! Там посмотрят на нас как на диковинку, а теперь только давай диковинки!! Нет, я лучше пошлю свои вещи в Нижний; мне интересней, чтоб меня знали мои же!» — «Да ведь Вас никто не понимает, не оценивает! Напротив того, я слышу только смех и издевательство», — говорю я. «Эка беда, как будто бы успех в публике для художника — не срам скорее? Мне довольно, чтоб меня поняли 3, 4 человека — а понять истинно и совершенно может только русский» (секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 306, л. 10). Кстати сказать, это не мешало Нестерову интересоваться впечатлением, которое произвели в Мюнхене выставленные там картины русских художников: «...не слышно ли что из Мюнхена о наших «дебютах»...», — спрашивал он у Александра Бенуа летом 1896 г. в одном из своих писем (М. В. Нестеров, Из писем, стр. 111). Позже, в 1898 г., Нестеров послал на мюнхенский Сецессион свою картину «Великий постриг».

13. «Offizieller Katalog der Internationalen Kunst — Ausstellung des vereins bildender Künstler Münchens. Secession», 1896.

Как отмечает живший тогда в Мюнхене И. Э. Грабарь, показанный на этой выставке серовский «Олень» (из серии работ, выполненных художником во время его поездки на Север в 1894 г. (полное название — «В Лапландии. Олень») «производил фурор». См. кн.: Игорь Грабарь, В. А. Серов, стр. 138.

14. С. Д., Передвижная выставка. — «Новости и биржевая газета», 1897, 5 марта, № 63.

15. Любопытно реагировал на эту рецензию сам Нестеров. Под свежим впечатлением статьи он писал: «Сейчас подали газету «Новости» (от 9-го числа). Там нашел продолжение статьи Дягилева о Передвижной выставке. Прочтите — что небезынтересно. Дягилев — «барин», человек обеспеченный, собиратель иностранных новейших мастеров, человек, у которого есть нюх и вкус, хотя и воспитанный исключительно на западных мастерах. Он теперь собрал и выставил чудную коллекцию акварелей шотландцев и немцев. Он же в «Новостях» писал летом о Мюнхенской выставке и большой почитатель Левитана, Серова и меня» (Письмо от 9 марта 1897 г. — М. В. Нестеров, Из писем, стр. 118).

16. Дягилев имеет в виду Общество русских акварелистов.

17. Отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 11/561, лл. 1—3. Цитированный экземпляр письма адресован Ал. Васнедову. Идентичные экземпляры этого обращения, отличающиеся лишь адресом, хранятся и в других архивах. Ср.: М. Этгинд, Александр Николаевич Бенуа, стр. 31.

18. Излагая этот свой замысел, Дягилев писал Александру Бенуа тогда же, что москвичи «страшно ухватились за мою мысль». Цит. по кн.: Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 24.

19. В общении с членами своего кружка Дягилев гораздо более откровенно, чем в только что цитированном послании,

подчеркивал именно эту сторону дела. «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе...» — писал, например, Дягилев Александру Бенуа в том же 1897 г. (секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 939, л. 32).

20. М. Эткин д, Александр Николаевич Бенуа, стр. 31.

21. У выставки этой была и благотворительная цель — помочь нуждающимся студентам Высшего художественного училища, и потому ее организации было оказано некоторое содействие со стороны Академии художеств. См. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1897 г., д. Ж-6.

22. Н. Кравченко, Выставка русских и финляндских художников в зале музея барона Штиглица. — «Новое время», 1898, 19 января, № 7865.

23. Краткость сведений, сообщавшихся тогда каталогами выставок об экспонатах, а также частые разночтения между прежними и теперешними названиями картин и рисунков делают чрезвычайно трудной, а подчас и невозможной полную реконструкцию той или иной экспозиции, то есть точное отождествление всех названных каталогом работ с известными сейчас произведениями. Эти трудности далеко не всегда удалось преодолеть и нам, и наши попытки такого рода реконструкций ни в коей мере поэтому не могут претендовать на самостоятельную исследовательскую ценность и носят, скорее, подсобный, «рабочий» характер.

24. А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, стр. 136—137.

25. В. В. Стасов, Выставки. — «Новости и биржевая газета», 1898, 27 января, № 27.

26. Это малоизвестное полотно Врубеля, написанное летом 1897 г. и хранящееся ныне в Русском музее, представляет собой первоначальный, отвергнутый заказчиком, вариант декоративного панно для особняка С. Т. Морозова. Подробнее о нем см.: И. П. Пружан, Малоизвестные произведения М. А. Врубеля в собрании Русского музея. — «Сообщения ГРМ», вып. V, Л., 1957, стр. 50—51 (дано воспроизведение). Любопытно приводимое автором публикации свидетельство Е. И. Ге о том, что панно это Врубель послал на выставку русских и финляндских художников по совету И. Е. Репина.

27. Н. К. Михайловский, Четыре художественные выставки. — «Русское богатство», 1898, № 3, стр. 160.

28. М. Антокольский, По поводу книги графа Л. Н. Толстого об искусстве. — «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1—2, стр. 55.

29. Ст. Яремич, М. А. Врубель. — «Мир искусства», 1901, № 2—3, стр. 125.

30. Это не исключает возможности того, что, демонстрируя Врубеля, Дягилев попутно хотел решить и некоторые задачи своей тактической борьбы. Дело в том, что, как уже говорилось, дягилевские хлопоты по созданию нового общества совпали с усилиями в том же направлении Альберта Бенуа. Между тем именно Альберт Бенуа и в качестве члена академического жюри и в роли уполномоченного Академии художеств на Нижегородской выставке 1896 г. приложил много стараний к тому, чтобы исполненные для этой выставки врубелевские панно были офи-

циально отклонены и сняты с отведенного для них места (см. по этому поводу: ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1894 г., д. 3—3, ч. II). Выставляя Брубеля, Дяглев тем самым как бы полностью отмежевался от своего конкурента и заявлял о своем намерении представлять в искусстве совсем иные интересы.

31. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», Л., 1928; Наталия Соколова, «Мир искусства», М.—Л., 1934; М. Эткинд, Александр Николаевич Бенуа, Л.—М., 1965; В. П. Петров, «Мир искусства». — «История русского искусства», т. X, кн. 1, М., 1968; П. П. Лапшина, «Мир искусства» (рукопись).

32. Паспарту, Искусство и ремесло. — «Петербургская газета», 1898, 25 мая, № 141.

33. Письмо относится к апрелю 1898 г. и адресовано Е. К. Четвертинской (цит. по кн.: Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 31—32).

34. Александр Бенуа, История русской живописи в XIX веке, стр. 225.

35. «Петербургская газета», 1898, 25 мая, № 141.

36. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 669, л. 13.

37. По месту, занимаемому в первых номерах журнала, с москвичами могли поспорить лишь финляндские художники, пользовавшиеся как раз в этот период наибольшим вниманием и интересом со стороны «мирискусников».

38. См. об этом переписку Е. Д. Поленовой с В. В. Стасовым в кн.: Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 578—582.

39. Как известно, именно под таким названием в 1897 г. была напечатана большая статья И. Э. Грабаря («Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1897 г., № 1—2). В этой статье Грабарь писал об искусстве западноевропейском, но явно имел в виду и художественные процессы, происходившие в России.

40. Понадобилась бы, например, специальная работа, чтобы выяснить все чрезвычайно различные содержательные категории, которые обозначались тогда понятием «декадентство». Такая работа была бы не лишена поучительности, показывая, что всякие попытки смешать исторические понятия с чисто оценочными способны лишь затемнить сущность художественного процесса.

41. В совсем немногочисленных статьях, где делались попытки подойти к оценке васнецовской росписи с художественными критериями, значенне этих произведений, как правило, сильно преувеличивалось. Наглядный тому пример — работа молодого Сергея Маковского «В. М. Васнецов и Владимирский собор» («Мир Божий», 1898, кн. III). Преобладали же статьи, в которых авторы воздавали хвалу художнику прежде всего за то, что, оставаясь в пределах официально-церковной живописи, он нашел путь к ее обновлению, и вся система декора характеризовалась ими с этой именно точки зрения.

Заметим кстати, что некоторые наши исследователи, действуя «от противного» и всячески желая подчеркнуть светский характер этой росписи, видят ее главное достоинство в том, что многие образы, представленные художником на стенах собора, обладают предельной реалистической конкретностью. Спорить с последним утверждением трудно, но, чтобы делать из этого

справедливого наблюдения оценочные выводы, следовало бы доказать, что портретная характеристика евангельских персонажей и русских святых является сама по себе признаком высокого художественного качества монументального искусства.

42. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1898 г., д. X-6, л. 22.

43. Р. Изгой (Н. К. Рерих), Наши художественные дела.— «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 6.

44. «Мир искусства», 1899, № 7—8, стр. 82.

45. И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, стр. 149.

46. Письмо от 4 марта 1899 г.— А. П. Чехов, Собр. соч., т. 12, М., 1957, стр. 309.

47. «Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева», т. II, Л., 1960, стр. 60.

48. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 40.

49. Там же, стр. 40—41.

50. Там же, стр. 41.

51. ЦГАЛИ, ф. 781, оп. 1, ед. хр. 3, лл. 32 об., 33.

52. Васнецов внимательно, хотя и с большой сдержанностью реагировал на отношение к нему со стороны «мирискусников». Первый номер журнала, где было воспроизведено много его работ, но где отсутствовал какой-либо текст, характеризующий творчество художника, вызвал его недовольство. Об этом мы можем догадываться по дягилевскому письму, написанному Васнецову в ответ на известное нам послание последнего: «Мне крайне грустно было получить от Вас письмо, которое только что прочел. Вы высказываете в нем раскаяние за то, что необдуманно дали разрешение мне воспроизвести Ваши вещи. Я знаю и видел, что первый номер журнала произвел на Вас нехорошее впечатление. И это было очень грустно мне. Вы сетовали и на меня за то, что я не дал никакого пояснения к помещенным картинам, но ведь Вы знаете, что я настойчиво обращался к Прахову и просил его написать пространную статью о том искусстве, которое так близко мне и которое он настолько лучше знает, чем я. Что же делать мне, если в последнюю минуту он отказался помочь мне и поставил меня в крайне неприятное положение. В чем же другом я провинился против Вас, что Вы так упорно показываете мне Ваше недовольство? Я сделал все, что мог, чтобы доказать Вам мою преданность и мое уважение к Вам» (цит. по кн.: В. Лобанов, Виктор Васнецов в Москве, М., 1961, стр. 213). Критическая оценка, которую дал творчеству Васнецова Александр Бенуа, еще более усугубила положение, вызвав, естественно, резкую неприязнь прежде всего к самому критику. Вместе с тем, когда в журнале появилась упомянутая статья Философова, оспаривавшая взгляды автора «Истории русской живописи», Васнецов ею заинтересовался, отметил, что она «написана действительно, по-видимому, искренно» и, заступившись за Иванова («Иванов — глубоко национален...»), резюмировал: «Во всяком случае приятно видеть, что редакция «Мира искусства» ищет правильного пути для разрешения острых вопросов» (отдел рукописей ГГГ, ф. 3/71, лл. 1 и 1 об.).

53. Александр Бенуа, История русской живописи в XIX веке, стр. 254.

54. Это, например, очень ясно сказалось в методологии и концепции капитального литературного труда Александра Бенуа —

его «История русской живописи в XIX веке». В рецензии на эту книгу А. В. Луначарский писал: «Прежде всего, г. Бенуа совершенно не выяснил основ своей эстетики, т. е. не только не изложил их хотя бы сколько-нибудь определенно в своей истории, но, очевидно, не выяснил их для себя. Он немилосердно путает две противоположные точки зрения, формальную и идеалистическую» («Образование», 1903, № 2, стр. 97).

То же самое, хотя и, разумеется, с совершенно иных идейных позиций, специально подчеркнул Д. В. Философов в уже называвшейся статье «Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа», ругая Бенуа за то, что он «легкомысленно» пытался сочетать в своей книге чисто художественный анализ материала с попытками определить «религиозный идеал русского народа».

55. Вот одно из многих свидетельств очевидца: «Художники не выносили реакционных литераторов и философов, разглагольствовавших на страницах журнала, соседних с теми, где воспроизводились их картины; литераторы и философы — Мережковский, Зинаида Гиппиус, Лев Шестов, В. В. Розанов — от души презирали «этих тупых и невежественных мазпл» (Игорь Грабарь, Моя жизнь. Автобиография, стр. 180).

56. Основы глубоких мировоззренческих расхождений между художниками и «правыми» символистами были очень хорошо сформулированы в известном письме Александра Бенуа, адресованном Д. С. Мережковскому и завершавшемся словами: «...вы принимаете за признаки близости всемирного конца простое ощущение близости собственного конца». Письмо это, напечатанное в февральском номере «Нового пути» за 1903 г., впоследствии неоднократно воспроизводилось в нашей литературе.

57. Косвенное подтверждение этому можно встретить и в высказываниях современников. Так, например, Сергей Маковский, всячески подчеркивая в одном из своих воспоминаний, что Дягилеву была в высокой мере свойственна «сердечная, даже сентиментальная привязанность к России, к русской культуре, и сознание ответственности перед ее судьбами», замечал далее: «Недаром он окружил себя, создавая свой журнал, не одними художниками, но также и мудрствующими «богоискателями», как Мережковский, Гиппиус, Мицкий, Розанов (вначале и Владимир Соловьев)» (Сергей Маковский, Портреты современников, Нью-Йорк, 1955, стр. 199).

58. Для понимания эстетических позиций ранних «мирискусников» очень важно, нам кажется, проводить четкую границу между содержанием их искусства и общественными стимулами их деятельности, границу, само существование которой и противопоставило их предшествующему поколению русских художников. Это имеет прямое отношение и к проблеме ретроспективизма в творчестве членов петербургского кружка. Можно лишь условно, например, согласиться с Сергеем Маковским, когда он писал, что «живопись для Бенуа — отчасти лишь повод, а не цель, повод воплотить влечение свое — не к прошлому и невозвратимому оттого, что оно прошло и не воскреснет, — а к тому великолепию прошлого, которое должно воскреснуть, которого так недостает настоящему, нашим русским, да и всевропейским, мещанским будням» (Сергей Маковский, Силуэты русских художников, Прага, 1922, стр. 91). Маковский прав в том отношении, что творчеству Бенуа, как и некоторых его товари-

щей по кружку, был свойствен этический пафос, — мысль, хорошо обоснованная и тонко развитая в уже упомянутой нами работе Е. В. Асафьева. В этом и только в этом смысле в художественных замыслах молодых петербуржцев можно видеть некий «феномен компенсации» или же своеобразную социальную утопию. Но, с другой стороны, совершенно очевидно, что «великолепие прошлого», каким оно представляло в работах «мирискусников», имело полностью самоцельный, замкнутый в себе самый художественный смысл. Оно, это великолепие, никак не могло воскреснуть не потому, что принадлежало далекой истории, а потому, что сама история имела здесь свою совершенно особую систему качественных оценок и временных измерений, принципиально не соотносимую с реальными понятиями исторического процесса и нравственными категориями конкретной человеческой судьбы. Скажем, в «версальской» серии Александра Бенуа (думаем, в его иллюстрациях к «Медному всаднику» — тоже) было в данном смысле гораздо меньше историзма, чем во врубелевских «мифах», и это обстоятельство нам важно подчеркнуть для дальнейшего изложения.

59. Maurice Denis, *Theories*. 1890—1910, Paris, 1920.

Когда Морис Дени в 1905 г. писал, например: «...наши официальные церемонии не только менее живописны, чем церемонии венецианцев в эпоху Возрождения, но и, прежде всего, они находятся вне наших интеллектуальных интересов и не являются воплощением наших действительных страстей. И естественно, что живописцы, которые имеют действительную склонность и определенный идеал совершенства, обращаются к шедеврам Лувра и ищут там вдохновения, которое им не в состоянии больше дать окружающая жизнь» — то под этим его заявлением «мирискусники» могли вполне подписаться (см. кн.: Maurice Denis, *Theories*. 1890—1910, p. 193). Но когда он же, оценивая одну из парижских выставок 1901 г., брал себе в провозачные Энгра и старался глядеть на экспозицию его глазами, то такое понимание художественной традиции было совершенно чуждо членам «Мира искусства», ибо здесь начиналось неприемлемое для них в те ранние годы «царство необходимости».

Позже, в «аполлоновский» период, некоторые из членов кружка будут, как известно, гораздо более склонны извлекать из прошлого схожие нормативные уроки, и это у них характернейшим образом свяжется с возрождением идеи государственного служения искусства.

60. Александр Бенуа, *История русской живописи в XIX веке*, стр. 252.

61. Об этом см.: В. Е. Евгеньев-Максимов, Д. Е. Максимов, *Из прошлого русской журналистики*, Л., 1930, стр. 126.

62. Отдел рукописей ГТГ, ф. 48/931, лл. 4 и 1 об.

63. Отдел рукописей ГТГ, ф. 9/164, л. 1 об. С. А. Виноградов — весьма занятая фигура в московской художественной жизни рубежа двух веков. Отвергая дягилевский журнал, он вместе с тем вскоре стал выставляться на выставках «Мира искусства». Будучи одним из самых непримиримых врагов новых тенденций в русском искусстве, не скрывавший своего удовольствия, например, по поводу снятия врубелевских панно с Нижегородской выставки, он в самом начале 1900-х гг. оказался бли-

жайшим советником И. А. Морозова в составлении коллекции новейшей западной живописи.

64. ЦГАЛИ, ф. 827, оп. 1, ед. хр. 14, л. 289.

65. Приведем в качестве типичного примера выдержку из письма К. К. Первухина, адресованного А. М. Васнецову и относящегося к началу 1900 г.: «...Ваше письмо вчера прочел и с ним более чем согласен, но, знаете, оно на меня произвело прямо угнетающее действие. Самая необходимость этого письма уже признак разложения Товарищества — эта кучка или пачка, которая благодаря существованию Совета обоспоровалась и взяла в руки весь распорядок, быстро приведет нас к крушению.

Думаю, мы просто преступление делаем, уходя и отстраняясь от активной борьбы с пошлостью, бездарностью и тупостью старцев... Если сгинет Товарищество, то вина не только на их стороне, но на стороне молодых и свежих, но безучастных и инертных.

Я готов приветствовать грядущую выставку «Мира искусства» как попытку создать новую организацию, более отвечающую и запросам времени, и запросам этики, но боюсь, так ли это. Слишком мало я верю инициатору Дягилеву, а согласитесь, что он и родил, и дал ход идее; слишком много уже вошло элементов и лишкых, и цепких, от которых не отвязаться и вместе с тем таких, которые привьют этой попытке прочный фермент разложения» (отдел рукописей ГТГ, ф. 11/733, л. 1 об.).

66. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 49—50.

Глава VI

«Современное искусство» и проблема стиля в художественной жизни России на рубеже двух веков

1. М. Сыркин, Новое искусство в Петербурге. — «Курьер», 1903, 21 марта, [№ 23].

2. «Талашкино. Изделия мастерских кн. М. Кн. Тенишевой», СПб., 1905, стр. 27, 48—49.

3. Там же, стр. 22. Мы не касаемся пока многочисленных материалов, публиковавшихся тогда на эту тему архитектурными журналами.

4. Александр Бенуа, Возникновение «Мира искусства», стр. 53.

5. Точнее говоря, «Современное искусство» должно было быть, по замыслу организаторов — С. Щербатова, В. фон Мекк и И. Грабаря, — постоянно действующим художественным предприятием на твердой коммерческой основе, принимающим заказы на оформление интерьеров и на исполнение представленных на выставке образцов мебели и прикладного творчества.

6. Полнее всего обе выставки были воспроизведены в журнале «Мир искусства», т. IX, 1903.

7. Перечень подобных изданий можно было бы свободно продолжить. На рубеже двух столетий в Европе и Северной Америке издавалось более ста журналов, в той или иной мере утверждавших «новый стиль» в прикладном творчестве и изобразительном ис-

куства. Список этих периодических изданий см. в кн.: S. Tschudi Madson, *Source of Art Nouveau*, New York, [1955]. Не учтенные здесь аналогичные журналы, выходившие в России и странах Восточной Европы, перечислены в работе польского исследователя М. Wallis'a «Secesia» Arkady, 1967, S. 31.

8. Например: Hans H. Hofstatter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln, 1965; S. Tschudi Madson, *L'art Nouveau*, Paris, 1967.

9. Эту идею, вобравшую в себя и социальные утопии Уильяма Морриса, и вагнерианство, и литературно-философские искания «всеобщей» красоты, не надо смешивать с более узким и более «прагматичным» понятием «синтеза искусств» в том его виде, в каком оно получило у нас распространение лет десять тому назад.

10. Слова ван де Вельде. Цит. по кн.: S. Tschudi Madson, *L'art Nouveau*, p. 53.

11. См. по этому поводу: П. М-в, *Новый стиль и «декадентство»*. — «Зодчий», 1902, № 6, 8, 9.

12. А. Федоров-Давыдов, *Русское искусство промышленного капитализма*, М., 1929, стр. 56 и след.

13. Макс Клиндгер, *Живопись и рисунок*, Спб., 1908, стр. 13 и 29. Впервые эта работа появилась в свет в 1891 г.; впоследствии книга неоднократно переиздавалась как в Германии, так и в других странах.

14. П. М-в, *Дармштадтская выставка 1901 года*. — «Зодчий», 1902, № 33—34; А. Дмитриев, *Современное декоративное искусство*. — «Зодчий», 1903, № 39—40.

15. Н. Филянский, *По поводу Московской выставки «архитектуры и художественной промышленности нового стиля»*. — «Зодчий», 1903, № 9.

16. Сергей Щербатов, *Художник в ушедшей России*, Нью-Йорк, 1955, стр. 158—160. Мемуары эти дают наиболее подробное из всех имеющихся в литературе описание «Современного искусства». См. также: Игорь Грабарь, *Моя жизнь*. Автобиография, стр. 184—185.

17. Сергей Щербатов, *Художник в ушедшей России*, стр. 161.

18. М. Г., *Они и мы (О выставке «Современное искусство»)*. — «Новый путь», 1903, февраль, стр. 193. Программно-декларативное заглавие статьи и ее воинственное содержание связаны, кроме всего прочего, с тем, что статья была помещена в одном из самых первых номеров «Нового пути», то есть в ту пору, когда вышедшая из «Мира искусства» группа литераторов во что бы то ни стало старалась самоопределиваться.

19. Там же, стр. 195.

20. Впрочем, существенно обратить внимание на то, что термин «неорусский стиль», в отличие от «модерна», используется применительно лишь к архитектуре и прикладному искусству. Конечно, о «неорусском стиле» можно говорить, имея в виду, скажем, и графику Билибина или скульптуру Стеллецкого. Но существующая практика использования этого понятия очень хорошо, нам кажется, показывает, что в его основе лежит прежде всего определенная формально-стилевая специфика.

21. Hans H. Hofstatter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, S. 54.

22. Разумеется, многие особенности этих выставочных павильонов, долженствовавших, по замыслу их устроителей, демонстрировать иностранным посетителям выставки национальное своеобразие России, были продиктованы отнюдь не только художественными соображениями. Но это — вопрос совершенно особый.

23. Ив. Л-ский [Лазаревский], Постоянная выставка современного искусства.— «Архитектурный музей», вып. 6, 1902, стр. 70.

24. С. Щербатов, Художник в ушедшей России, стр. 173.

25. «Мир искусства» и модерн — обширная самостоятельная проблема, и, решая здесь гораздо более частные задачи, мы не только не беремся ее обсуждать, но и не станем настаивать на научной целесообразности ее постановки. Напомним лишь, что в свое время связь работ старшего поколения «мирискусников» с кругом произведений, утверждавших принципы «нового стиля», считалась исследователями при стилистическом аспекте анализа само собой разумеющимся фактом. Ср., например: А. А. Федоров-Давыдов, Русское искусство промышленного капитализма.

26. «Каталог выставки картин, эскизов и рисунков Константина Сомова», [Спб., 1903].

27. «Константин Сомов», [Ред. И. Грабаря], Спб., [1903].

28. С. Яремич, К. А. Сомов.— «Искусство», Киев, 1911, № 12, стр. 504.

29. Александр Бенуа, Врубель; Н. П. Ге, Врубель; Ст. Яремич, Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве.— «Мир искусства», т. X, 1903.

30. «Я в своей книге, — писал Бенуа, — упрекал Врубеля в некотором ломании, в желании «гениальничать». Я был неправ. Врубель был безусловно чистый, искренний художник и именно настоящий гений. Но то, что я принимал за ломанье, та гримаса, которая действительно несколько искажает лик его искусства, — не есть нечто придуманное, не есть выверт человека, желающего во что бы то ни стало поразить толпу, а отражение того жгучего страдания, в котором прошло все творчество Врубеля» (Александр Бенуа, Врубель.— «Мир искусства», т. X, стр. 177—178).

**Краткая летопись
художественной
жизни
1891—1900**

Предлагаемая летопись, включающая в себя лишь наиболее существенные или характерные события культурной хроники, преследует подсобную и весьма ограниченную цель — помочь читателю ориентировать во времени те основные процессы, которые происходили в русской художественной жизни и которые в предшествующем изложении рассматриваются порою с некоторым смещением хронологии.

При составлении летописи автор, наряду с использованием первоисточников, опирался на ценную работу наших специалистов, уже проведенную в справочно-библиографической области и в комментировании мемуарной и эпистолярной литературы, относящейся к изучаемой эпохе. Некоторые факты литературной жизни заимствованы из подготовленной М. Г. Петровой «Летописи литературных событий 1892—1900 гг.» (в кн.: «Русская литература конца XIX — начала XX в., М., 1968).

1891 год

январь

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась французская художественная выставка — вторая по счету в истории художественной жизни столицы (первая выставка французского искусства состоялась в Петербурге в 1888 г.). Несмотря на то, что на выставке было представлено творчество ста пятидесяти художников, экспозиция односторонне характеризо-

вала французское искусство второй половины XIX в. В частности, здесь отсутствовали работы импрессионистов. Преобладали салонные портретисты и мастера популярного в буржуазной среде батального жанра 70—80-х гг.

март

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась XIX выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных работ: Н. П. Ге — «Совесть (Иуда)», бюст Л. П. Толстого; В. И. Суриков — «Взятие снежного городка»; И. И. Левитан — «Тихая обитель»; П. А. Ярошенко — «Портрет Н. Н. Ге»; А. М. Васнецов — «Тайга»; Н. А. Касаткин — «Соперницы».

В апреле — мае выставка демонстрировалась в Москве, в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

В связи с произведенным в 1890 г. изменением устава Товарищества передвижных художественных выставок избран Совет Товарищества, заменивший собой правление в качестве руководителя всеми делами передвижников. Поскольку Совет избирался, по положению нового устава, «из всех членов-учредителей Товарищества, не покидавших его с основания», это нововведение справедливо рассматривалось многими как мера, долженствующая сильно ограничить права молодежи в решении важнейших творческих вопросов и тем самым уменьшить возможность проникновения в передвижническую среду новых художественных тенденций.

май

В Москве, в специальном павильоне на Ходынском поле, открылась большая французская промышленная и художественная выставка. Основу художественной части экспозиции составили произведения, демонстрировавшиеся за несколько месяцев до этого в Петербурге, а также ряд картин из русских коллекций, в частности из собрания С. М. Третьякова. В среде художников, знавших французское искусство по своим поездкам в Париж, выставка эта из-за своего случайного характера встретила довольно сдержанный прием. «Был на французской выставке, — писал, например, М. В. Нестеров, — но — увь! — в области искусства ничего поражающего нет. Три-четыре картины, прекрасные по технике, поражают своей бессодержательностью. И то сказать, чего с нами церемониться! Ведь мысль, что мы готентоты, еще нескоро покинет самообольщенных французов; они прислали к нам свои оборуши, и если бы не несколько картин, принадлежавших частным лицам в Москве и поистине прекрасных, то не на чем бы было и глаз остановить...» (М. В. Нестеров, Из писем, Л., 1968, стр. 56).

В Москве открылась I выставка С.-Петербургского общества художников. Учредителями Общества «явились одиннадцать известных живописцев из той группы художников, которая в 1889 г. положила начало «декабрьским художественным выставкам», именно: профессора Л. Ф. Лагорио, А. И. Мещерский, академики А. Д. Кившенко, К. Я. Крыжицкий, И. Е. Крачковский,

Н. С. Самокиш, художники Н. П. Загорский, А. А. Писемский, Н. А. Сергеев, Б. И. Навозов и В. Г. Казанцев» («Художник», 1891, № 3, стр. 229). Подробную характеристику этого Общества и его выставок см. в настоящей книге, стр. 37, 54, 55 и др.

осень

В связи с пятидесятилетием со дня смерти М. Ю. Лермонтова в Москве вышло юбилейное издание его сочинений: М. Ю. Лермонтов, Сочинения, М., изд. т-ва Н. И. Кушнерев и К^о, 1891. По заказу П. П. Кончаловского в иллюстрировании этого издания принимали участие И. К. Айвазовский, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, С. В. Иванов, К. А. Коровин, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, В. А. Серов и другие крупные художники. Позже, в апреле 1892 г., в Москве, в залах Московского общества любителей художеств, состоялась специальная выставка оригиналов этих иллюстраций.

ноябрь

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылись две большие персональные выставки: И. Е. Репина и И. И. Шишкина. «...Выставка картин гг. Репина и Шишкина очень оригинально задумана. Наполненная исключительно произведениями этих выдающихся художников, она вводит нас в их рабочие кабинеты в полном смысле этого слова» (Е. С., На выставке картин И. Е. Репина и И. И. Шишкина.— «Новости и биржевая газета», 1891, 27 ноября, № 328).

Среди экспонировавшихся на выставке картин Репина — «Запорожцы», «Крестный ход в дубовом лесу», «Арест пропагандиста», ряд портретов, а также множество этюдов и эскизов — всего 298 номеров.

Работы, представленные на персональной выставке Репина были широко воспроизведены в специально подготовленном издании: «Альбом фотографических снимков с картин и эскизов И. Е. Репина», Спб., 1891.

декабрь

В Москве, в помещении Московского общества любителей художеств, открылась XI Периодическая выставка этого Общества. Среди экспонированных произведений: В. А. Серов — «Портрет Франческо Таманьо»; И. И. Левитан — «Березовая роща».

1892 год

январь

В январской книжке «Северного вестника» опубликована большая статья В. В. Стасова «Вот наши строгие ценители и судьи» о только что прошедшей в Петербурге выставке Репина, резко полемизирующая с отзывами враждебной критики. «Ничего с Репиным совершается обычный процесс. На него со всею ревностью обрушились эстетики, доки и знатоки, на него уже плеснули из десятка подворотен помойными ушатами; публика лениво и вяло посещает его выставку. Из этого надо, кажется,

несомненно заключить, даже не смотревши его картины, что, верно, он очень вырос и возмужал. Верно, его выставка заключает что-то особенное, великое и высокое» («Северный вестник», 1892, январь, № 1, отд. 2, стр. 84).

февраль

В Москве, в залах Исторического музея, открылась перевезенная из Петербурга персональная выставка И. Е. Репина. «Моя выставка здесь делает большое оживление. Народу ходит много.. Много студенчества, курсисток и даже ремесленников толпится в двух залах и рассыпаются по широкой лестнице», — писал Репин Стасову на следующий день после открытия выставки («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. II. М.—Л., 1949, стр. 164). «На выставке, когда ни придешь, всегда было множество посетителей, входящих и выходящих, — вспоминает П. И. Нерадовский. —... Сам Репин находился здесь постоянно... Друзья поздравляли его с успехом, он что-то отвечал им, шутил, чтобы утихомирить их восторг, но видно было, что и сам он торжествовал и радовался успеху. Это был его триумф!» (П. И. Нерадовский, Из жизни художника, Л., 1965, стр. 49).

В Петербурге, в залах Академии наук, открылась XX выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных произведений: И. И. Левитан — «У омута»; И. И. Шишкин — «В сосновом лесу»; В. Е. Маковский — «Не пуцу!».

В апреле — мае выставка демонстрировалась в Москве в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

март

В Москве открылась персональная выставка известного академического пейзажиста Ю. Ю. Клевера. На выставке находилось 33 пейзажа. Помещение выставки было декорировано срубам деревьев и чучелами птиц. Картина «Лесной царь» была «окружена рядами деревьев, представляя как бы тот лес, который не мог уместиться на картине.. В чаще этих представленных деревьев спрятанные рефлекторы, известным образом освещающие картину» («Новости дня», 1892, 26 марта).

В этом же месяце в Москве состоялись еще две схожие по характеру выставки творчества популярных художников — представителей салонно-академического направления. В помещении Московского общества любителей художеств была показана картина К. Е. Маковского «Перед вендом», а в пассаже Солодовникова М. Сухоровский демонстрировал свое полотно «Первый день в гареме».

август

П. М. Третьяков пишет заявление в Московскую городскую думу о передаче городу Москве собственной художественной коллекции и коллекции своего брата, С. М. Третьякова, вместе с домом, где они находятся. «...Озабочиваясь с одной стороны скорейшим выполнением воли моего любезнейшего брата, а с другой стороны, желая способствовать устройству в дорогом для меня

городе полезных учреждений, содействовать процветанию искусства в России и вместе с тем сохранить на вечное время собранную мною коллекцию, ныне же приношу в дар Московской Городской Думе всю мою картинную галерею со всеми художественными произведениями...» (А. П. Боткина, Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве, М., 1951, стр. 247). В следующем году «Городская Галерея братьев П. и С. Третьяковых» открылась для посетителей.

декабрь

В Москве, в помещении Московского общества любителей художеств, открылась XII Периодическая выставка этого Общества. Среди экспонированных произведений: И. И. Левитан — «Сумерки», «Берег реки»; В. А. Серов — «Портрет З. В. Мориц»; А. Е. Архипов — «Проводы». «Вчера побывал на периодической, где любовался поразительным (тициановским) портретом некой т-те Мориц работы Серова и прекрасной картиной Архипова», — писал Нестеров родным (М. В. Нестеров, Из писем, стр. 69).

1893 год

январь

В Москве состоялось празднование пятнадцатилетия Мамонтовского художественного кружка. Выступивший на торжестве В. М. Васнецов говорил про важную историческую роль кружка, собравшего в Абрамцево крупнейших русских художников второй половины XIX в.

В Петербурге вышла книга Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». И до выхода книги и после Мережковский неоднократно выступал с лекциями, отстаивая свои идеи о возрождении «художественного идеализма» в искусстве. «В последних литературных собраниях, — писал Репин в апреле 1893 г., — Мережковский просвещал нас насчет символизма Ибсена и вообще. Интересно, но как неумолимо в мир проникают идеи декадентства! Как мода: как бы уродлива ни была она, но всякий, особенно характер средней силы, вступает в рядовые нового поветрия и счастлив...» (И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, М., 1950, стр. 103).

В Московском обществе любителей художеств состоялся вечер памяти П. А. Федотова. «Вчера вечером, — сообщал Нестеров своим родным 24 января, — был в Обществе любителей художеств большой вечер в память Федотова. Народу было человек до ста. Быковский прочел его жизнь, актеры Музиль и Ленский прочли федотовские стихотворения. Л. Жемчужников (друг и товарищ художника) рассказал со слезами на глазах свои личные воспоминания о последних месяцах жизни Федотова» (М. В. Нестеров, Из писем, стр. 71).

февраль

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылась большая персональная выставка М. М. Антокольского после того, как в предшествующем году она демонстрировалась в Париже и

Мюнхене. Вокруг петербургской выставки возникла чрезвычайно резкая полемика между Стасовым, подчеркивавшим большое художественное значение работ Антокольского, и реакционной критикой «Нового времени», пытавшейся всячески принизить их роль и вносившей в свои отрицательные суждения о скульптуре явные антисемитские мотивы.

В Москве, в доме Полякова, открылась «Выставка картин московских художников». Выставка эта положила начало новому художественному объединению — Московскому товариществу художников, получившему свой устав и это свое официальное наименование через три года, в 1896 г. Основу экспозиции составляли работы недавних выпускников Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, в будущем активных деятелей Московского товарищества художников: В. Н. Мешкова, Ф. И. Рерберга, М. И. Шестеркина, И. Г. Гугуцавы, С. В. Малютина. Подробнее о Московском товариществе художников см. в настоящей книге, стр. 135—142.

В Петербурге, в залах Академии наук, открылась XXI выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных работ: И. Е. Репин — «Осенний букет»; И. И. Левитан — «Владимирка»; Н. А. Касаткин — «Тяжелое»; Н. Н. Ге — «Портрет Н. И. Петрункевич»; М. В. Нестеров — «Юность Сергея Радонежского».

Картина Нестерова была выставлена после ожесточенной полемики. «Кто произвел страшную бурю споров, брани, негодования, это Нестеров, — писал в феврале В. Д. Полепов. — Особенно на него напали Ге и Максимов, а за него были Ярошенко, Куинджи и Савицкий. Он прошел одиннадцатью голосами (из девятнадцати)» (Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, М., 1964, стр. 765).

октябрь

Тридцать первого октября петербургская «Театральная газета» начала публикацию репинских «Писем об искусстве» — размышлений художника об искусстве во время его заграничной поездки. Подробную характеристику этих печатных выступлений Репина, продолжавшихся вплоть до начала 1894 г., см. в настоящей книге, стр. 83—88.

Первое же письмо вызвало яростную критику Стасова. 3 ноября он писал М. М. Антокольскому: «...мы дожили до ужасного, до глубоко траурного дня: Репин сделался ренегатом!!!»

...Он новый раз проповедует поклонение Брюллову (и что же! все только за технику, за рисунок!!) и вдруг говорит, что новое русское искусство — варварское, что, когда у нас водворилось направление национальное, у нас «воцарились варвары»... что теперь его интересует «искусство для искусства» и что какая бы ни была вещь нужная и ненужная, но если она талантлива и прекрасно и изящно выполнена, то он ею безмерно восхищается и ничего больше не желает. Каково все это?..» (В. В. Стасов, Письма к деятелям русской культуры, т. 1, М., 1962, стр. 55).

Вероятно, подобное же письмо Стасов одновременно отправил и самому Репину. Художник незамедлительно ответил свое-

му оппоненту: «Из Вашего последнего письма, от 3 ноября, вижу, что Вы мое печатное письмо перетолковали себе по-своему, преувеличили, раздули мои самые простые мысли, забили тревогу и — поскорей засыпать меня землей.. Во имя чего? За что?» Подробно разобрав затем стасовские возражения, Репин завершал свое письмо следующими словами: «Еще раз повторю Вам, что я ни в чем не извиняюсь перед Вами, ни от чего из своих слов не отрекаюсь, нисколько не обещаю исправиться. Брюллова считаю большим талантом, картины П. Веронеза считаю умными, прекрасными и люблю их; и Вас я люблю и уважаю по-прежнему, по заискивать не стану, хотя бы наше знакомство прекратилось» («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. II., М.—Л., 1950, стр. 195 и 197).

ноябрь

В Петербурге и Киеве одновременно вышла в переводе книга Макса Нордау «Вырождение», объяснявшая распространение декадентства в европейском искусстве и литературе чисто биологическими причинами. Идеи Нордау, привлекая к себе внимание в России еще ранее, в связи со статьей Н. К. Михайловского в январской книжке «Русской мысли», широко обсуждались и в художественной среде. «Читаю очень интересную книгу Макса Нордау «Вырождение», — писал Нестеров своим родным в феврале 1894 г. из Киева, — что ни строчка, то вижу себя и себе подобных» (М. В. Нестеров, Из писем, стр. 90). Приблизительно в то же время В. В. Переплетчиков записывал в своем дневнике: «Вырождение — вот теперь модное слово. Макс Нордау его тычет кстати и некстати. Толстого относит к вырождающимся» (ЦГАЛИ, ф. 827, ед. хр. 13, л. 108). В. В. Стасов в письме к Л. Толстому в августе 1894 г. отмечал: «На днях я прочитал «Entartung» Нордау. Какой странный человек. Умен, талантлив (по форме) и блестящ, а имеет какой-то особенный дар вечно попадать мимо...» («Л. Н. Толстой и В. В. Стасов. Переписка, 1878—1906», Л., 1929, стр. 137).

декабрь

В Москве, в залах Исторического музея, открылась XIII Периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. Среди экспонированных произведений: В. А. Серов — «Портрет И. Е. Забелина», «Портрет Т. С. Войткевич»; Л. О. Пастернак — иллюстрации к роману Л. Толстого «Война и мир»; В. Н. Мешков — «В мастерской художника»; Е. Д. Поленова — серия акварелей.

1894 год

январь

В Петербургской Публичной библиотеке был отмечен двойной юбилей В. В. Стасова — семидесятилетие со дня рождения и пятидесятилетие критической и научной деятельности. Торжество, о подготовке которого юбиляр и не подозревал, собрало много его друзей и почитателей. Описание юбилея было дано в некоторых периодических изданиях (см., например, «Артист»,

1894, № 2), а также в специальной брошюре: «Юбилей Владимира Васильевича Стасова 2 января 1894 года», Спб., 1894.

В письме, специально посвященном этой годовщине и опубликованном газетой «Новое время» (1894, 10 января, № 6418), Репин писал, в частности: «Самое трудное в искусстве — это современность, говорит В. В. Стасов. Легко наследовать установившуюся рутину; но чтобы создать что-нибудь новое, еще небывалое, сделать поступательное движение вперед — надо стоять не только на высоте задач своего времени, но даже быть выше среды...

Легко порицать; тут часто даже пишущая посредственность смела, изобретательна до игривости и легко увлекает толпу. Новые оригинальные явления всего скорей делаются добычей борзописцев...

Самое трудное в критике — это судить положительно и без ошибки новые выдающиеся произведения искусств...

Стоя близко к искусству пластическому уже около 30 лет, я и по воле, и поневоле следил за всею текущей критикою в этой сфере. И здесь один человек особенно возбуждал мое удивление своей чуткостью и смелостью своих положительных приговоров... Этот человек — Владимир Васильевич Стасов... Главная заслуга этого совсем мало ценимого у нас деятеля — его искренняя любовь к нашему национальному искусству...»

март

В Москве, в доме Джамгаровых на Кузнецком мосту, открылась «Вторая выставка картин московских художников» (вторая выставка Московского товарищества художников). По сравнению с первой эта выставка оказалась гораздо более значительным явлением художественной жизни благодаря главным образом присутствию на ней работ В. Д. Поленова («Закат», «Гроза») и К. А. Коровина («Северная идиллия», «Парижский бульвар»).

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась XXII выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных произведений: И. И. Левитан — «Над вечным покоем»; Н. А. Ярошенко — «Портрет Н. К. Михайловского»; В. А. Серов — «Портрет С. А. Толстой». В день открытия экспозиции была запрещена и снята с выставки картина Н. Н. Ге «Распятие». Узнав о происшедшем, Лев Толстой писал художнику: «Снятие с выставки — ваше торжество. Когда я в первый раз увидал, я был уверен, что ее снимут, и теперь, когда живо представил себе обычную выставку с их величественными и высочествами, с дамами и пейзажами и nature morte'ами, мне даже смешно подумать, чтобы она стояла» («Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка», М.—Л., 1930, стр. 183). «Запретная» картина в течение нескольких дней показывалась в одном из частных петербургских домов.

В апреле — мае выставка Товарищества демонстрировалась в Москве, в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

апрель

В Москве, в аудитории Исторического музея, состоялось торжественное открытие Первого съезда русских художников и

любителей художеств. Организованный Московским обществом любителей художеств, съезд был созван в честь передачи в дар Москве художественной галерее П. М. и С. М. Третьяковых («Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств в 1894 году, созванного по поводу дарования галерее П. и С. Третьяковых городу Москве», М., 1900). В обширной программе съезда большое место заняли, наряду с творческими проблемами, вопросы педагогической и культурно-просветительной деятельности в области изобразительных искусств.

май

В майском номере «Северного вестника» напечатана пьеса М. Метерлинка «Слепые» в переводе и с предисловием Н. Минского. В одной из рецензий говорилось, в частности: «...отпор, каким встретило декадентство русская критика, несомненно парализовал его успех в нашей литературе, но тем не менее и наша поэзия, и наша музыка, и наша живопись в особенности подпали под общеевропейское настроение» («Книжки «Недели», 1894, № 6, стр. 268).

июнь

В Нежине умер Н. Н. Ге — старейший деятель русского изобразительного искусства, один из основателей Товарищества передвижных художественных выставок. В течение последующих нескольких месяцев появилось много статей о художнике, среди которых в первую очередь надо назвать большую статью И. Е. Репина «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству» («Нива», ежемесячные литературные приложения, 1894, № 11) и обстоятельный биографический очерк, составленный В. В. Стасовым (начат печатанием в первых трех книжках «Северного вестника» за 1895 г.). Статьи о творчестве Ге, особенно названная репинская работа, четко выявили новый аспект в художественной полемике тех лет: вопросы о нравственном смысле искусства, о способах интерпретации христианских идей в современном изобразительном творчестве, о роли и значении толстовства для русской культуры той поры.

сентябрь

С начала нового учебного года вступил в действие новый устав Академии художеств. Главное нововведение заключалось в том, что в составе Академии художеств организовывалось Высшее художественное училище и его мастерские возглавили ведущие члены Товарищества передвижных художественных выставок — И. Е. Репин, В. Е. Маковский, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи, Н. Д. Кузнецов.

Н. А. Касаткин становится преподавателем «оригинального» класса Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

декабрь

В Москве, в залах Исторического музея, открылась XIV Периодическая выставка картин Московского общества любителей

художеств. Среди экспонированных произведений: 14 работ И. И. Левитана, главным образом пастели, эскизы М. В. Нестерова к росписи Владимирского собора в Киеве, серия картин и этюдов В. А. Серова и К. А. Коровина, сделанных художниками во время их поездки на Север, предпринятой по поручению С. И. Мамонтова. «Видел этюды Серова и Коровина, в общем они очень красивы, по два же или по три у каждого прямо великолепны», — писал Нестеров родным в конце 1894 г. (М. В. Нестеров, Из писем, стр. 98).

В течение 1894 г. в Петербурге вышло трехтомное Собрание сочинений В. В. Стасова.

1895 год

февраль

В Петербурге, в залах Академии наук, открылась XXIII выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных произведений: В. А. Серов — «Портрет Н. С. Лескова»; И. Е. Репин — «Портрет Л. И. Штейнгель»; А. М. Васнецов — «Кама»; Н. А. Ярошенко — «Портрет Вл. С. Соловьева»; А. Е. Архипов — «Лед прошел»; Н. А. Касаткин — «Сбор угля бедными». Главное место на выставке, по мнению многих больших художников, занимала картина В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком». «У передвижников «Ермак» (купленный государем за 40 000 руб.) составляет, конечно, центр выставки, и хотя так называемая «критика», а за ней и публика, довольно к картине Сурикова на этот раз равнодушна, тем не менее по отзывам художников (таких, как Репин, Куинджи и др.) — произведение это есть несомненное событие: огромное воодушевление картины, героический оттенок ее дает ей право стать в ряд первоклассных художественных произведений» (М. В. Нестеров, Из писем, стр. 100).

При выставке были организованы посмертные экспозиции картин И. М. Прянишникова и П. П. Ге.

В апреле — мае XXIII выставка передвижников демонстрировалась в Москве, в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

март

В Москве открылась «Третья выставка картин московских художников» (третья выставка Московского товарищества художников). Среди экспонированных произведений: К. А. Коровин — «У окна», «Водопад св. Трифона в Печенге», «Хозяйка»; Ф. И. Рерберг — «Богатырская застава»; В. Н. Мешков — «В гостиной»; М. И. Шестеркин — «Цветочница».

В Москве открылась «Первая выставка картин художников исторической живописи», организованная возникшим Обществом художников исторической живописи. На выставке преобладали работы исторических живописцев позднеакадемического толка, в том числе работавших тогда в Риме и приславших оттуда свои картины Г. И. Семирадского, Ф. А. Бронникова, С. В. Бакаловича. Решительно отличалась от произведений подобных мастеров

представленная в экспозиции картина А. П. Рябушкина «Московская улица до Петра Великого» (последнее название «Московская улица XVII века в праздничный день»).

июнь

В июньском номере петербургского журнала «Русское богатство» был опубликован рассказ молодого М. Горького «Челкаш». Как свидетельствуют мемуаристы, рассказ этот напел быстрый отклик в художественной среде. В частности, с большими похвалами о нем отзывались Н. А. Ярошенко и Н. А. Касаткин. Несколько позже, когда в марте — апреле 1898 г. вышли два тома горьковских «Очерков и рассказов», писатель вновь стал предметом усиленного внимания художников. «Известны ли Вам произведения «Горького» (две книги), рассказы? — спрашивал Репин А. В. Жиркевича в ноябре 1898 г. — Вот прелесть — прочтите. Какой поэт! прекрасный писатель, но, говорят, какой-то одесский «босяк», а настоящий талант» (И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, стр. 146).

декабрь

В Москве, в залах Исторического музея, открылась XV Периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. Среди экспонированных произведений: Е. Д. Поленова — серия иллюстраций к русским сказкам; Ф. А. Малявин — «За книгой», «Крестьянская девушка»; И. И. Левитан — «Весна, последний снег»; В. А. Серов — «Деревенские задворки»; С. А. Коровин — «В ожидании поезда».

1896 год

январь

На сцене Русской частной оперы во время ее петербургских гастролей состоялась премьера оперы Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель», поставленной в декорациях и костюмах М. А. Врубеля.

февраль

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась XXIV выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных произведений: Н. А. Касаткин — «Углекопы — смена»; М. В. Нестеров — «Под благовест»; И. И. Левитан — «Март», «Золотая осень», «Волга, свежий ветер»; В. Д. Поленов — «Среди учителей»; А. Е. Архипов — «Обратный».

В марте — мае выставка демонстрировалась в Москве, в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

май

В Нижнем Новгороде открылась Всероссийская промышленная и художественная выставка. В оппозиционной печати, в частности в статьях М. Горького, выставка в целом получила крити-

ческую оценку. Подробнее о художественном отделе выставки и об истории, разыгравшейся с врубелевскими панно, см. в настоящей книге, стр. 17—23.

август

Завершены продолжавшиеся несколько лет работы по росписи Владимирского собора в Киеве. 18 августа В. М. Васнецов писал по этому поводу Е. Г. Мамонтовой: «Я только вчера, 17 августа, окончательно покончил со стенами собора... Сутолока вообще мучительная — но собор вышел прекрасен!» (ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 317, лл. 54 об. и 55 об.). Вместе с Васнецовым в росписях участвовали М. В. Нестеров, М. А. Врубель, П. А. Сведомский, В. А. Котарбинский.

ноябрь

В Петербурге открылась французская художественная выставка. Наиболее интересной частью экспозиции был ее ретроспективный отдел, составленный из произведений, принадлежавших известному парижскому коллекционеру Бернгейму-младшему. Среди демонстрировавшихся здесь работ — картины Энгра, Милле, Коро, барбизонцев, Курбе. В отделе современного французского искусства первенствовали второстепенные мастера академического салонного жанра, в обилии полотен которых терялись немногочисленные произведения К. Моне, Ренуара, Сислея, Пюви де Шаванна.

Месяцем позже эта же выставка в несколько сокращенном виде демонстрировалась в Москве.

Ряд репродукций с картин, представленных на французской выставке, был воспроизведен журналом «Нива», поместившим также обстоятельный очерк об этой экспозиции («Нива», 1896, № 50; 1897, № 2, 4 и 10).

В Москве открылась IV выставка Московского товарищества художников (первая — после официального утверждения устава Товарищества). Среди экспонированных произведений — картины и этюды В. Д. Поленова, С. В. Малютина, В. Н. Мешкова, М. И. Шестеркина, С. Ю. Жуковского, В. П. Комарова и других.

декабрь

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылась первая в России выставка японского искусства. Подробнее об этой выставке см. в настоящей книге, стр. 119, 232, 233.

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась «Выставка опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников». Репин, чьиими стараниями выставка и была организована, писал: «Выставка наша вышла интересная, несмотря на все недоброжелательства моих академических коллег и многих рутинеров, блюстителей ревностных всего отживающего и врагов всякого движения в искусстве вперед к открытию новых стезей» (И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, стр. 137).

Выставка, по существу, демонстрировала работы лишь русских художников. Из иностранных мастеров были представлены только Гьеполо и современный испанский живописец Прадилла. Русское же искусство было показано в экспозиции достаточно разносторонне — от произведений старшего поколения передвижников (самого Репина, В. М. Васнецова, К. А. Савицкого) и представителей позднеакадемического салона (Э. К. Липгардта) до молодежи с самыми разными творческими интересами и живописными поисками (Ф. А. Малевича, К. А. Сомова, А. Я. Головина, М. В. Якунчиковой и других).

Сама идея этой выставки была чрезвычайно показательна для того времени, начинавшего ценить в искусстве не только завершенные большие полотна, но и сам творческий процесс, часто сильнее выявлявший индивидуальные особенности художников. Ряд выставок этюдов и эскизов организует в 90-е гг. Московское общество любителей художеств, несколько позже подобную же специальную экспозицию создает Товарищество передвижных художественных выставок.

В Москве, на сцене Русской частной оперы, состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка», поставленной в декорациях и костюмах К. А. Коровина и В. М. Васнецова.

В Москве, в залах Исторического музея, открылась XVI Периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. Среди экспонированных произведений — пейзажи В. Д. Поленова, С. Ю. Жуковского, В. В. Переплетчикова, портреты работы И. Э. Бразза и Л. О. Пастернака, акварели Л. С. Бакста.

В течение 1896 г. вышли четыре тома первого на русском языке издания шеститомного Собрания сочинений Г. Ибсена. Произведения Ибсена и некоторых других скандинавских писателей приобретают в это время большую популярность в среде художественной интеллигенции. «...Я на днях на Малом театре видел «Северные богатые» Ибсена и мне страшно понравилось, как и все, что он пишет...» — сообщал, например, М. А. Врубель своей сестре еще в 1892 г. («Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике», Л.—М., 1963, стр. 81).

1897 год

январь

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась «Выставка коллекции рисунков и акварелей М. К. Тенишевой». Коллекция эта, в составлении которой ближайшее участие принимал Александр Бенуа, включала в себя работы крупнейших русских и западноевропейских мастеров акварельной живописи. В своих отзывах газеты подчеркивали, что организация этой выставки хорошо отражает растущий интерес современников к камерным формам изобразительного творчества. «В акварельной живописи,— писал, например, рецензент «Нового времени»,— есть что-то схожее с современной беллетристкой. Она коротка, выразительна, передает, как новелла, самое тонкое настроение, краски ее — прозрачные краски первого впечатления. Оттого, может быть, акварель и завоевывает такое широкое поле,

что она субъективнее, лиричнее масляной живописи. .» («Новое время», 1897, 25 января, № 7512).

март

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась XXV, юбилейная, выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных произведений: В. М. Васнецов — «Царь Иван Васильевич Грозный»; М. В. Нестеров — «На горах», «Труды Сергия Радонежского»; Н. А. Ярошенко — «Иуда»; И. Е. Репин — «Портрет М. К. Тенишевой», «Портрет Н. П. Головиной»; А. Л. Ржевская — «Веселая минутка»; Н. П. Богданов-Бельский — «У двери школы».

В апреле — мае выставка демонстрировалась в Москве, в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

В Петербурге, в Музее художественного училища Штиглица, открылась выставка немецких и английских акварелистов. Специальный раздел экспозиции занимали портреты, созданные известным мюнхенским портретистом того времени Ленбахом.

Выставка эта была первой в ряду крупнейших выставочных предприятий, организованных С. П. Дягилевым, и в этом смысле предвещала рождение нового направления в выставочной политике, связанного с деятельностью «Мира искусства».

Писатель и педагог В. П. Острогорский начал читать в Петербурге в Соляном городке цикл лекций об искусстве. Как сообщали газеты, лектор ставил своей целью дать «популярный свод главнейших и элементарных... положений об искусстве, основываясь на мнениях известных европейских мыслителей (Тэна, Гюйо, Лессинга и других)».

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылась I «Весенняя выставка». Регулярно проводившиеся с этого года и заменившие собой прежние годичные экспозиции Академии художеств, «Весенние выставки» устраивались на иных, более демократических основаниях: отныне жюри избиралось не собранием Академии, как это было раньше, а самими экспонентами, имевшими звание художника. Это нововведение довольно скоро сказалось на характере экспозиций благодаря тому, что на выставку получила гораздо более широкий доступ молодежь, главным образом выпускники мастерских Репина и Куинджи — Ф. А. Малявин, К. А. Сомов, А. П. Остроумова-Лебедева, П. Д. Шмаров, Н. К. Рерих, А. А. Рылов, В. И. Зарубин и другие.

апрель

В апрельской книжке «Нового слова» (№ 7) начал печататься цикл статей Г. В. Плеханова «Судьбы русской критики». Публикация статей продолжалась до ноября — времени закрытия журнала. Статьи эти, рассматривавшие историю передовой русской критики в связи с освободительной борьбой в России, имели важное значение в борьбе против усиливавшегося стремления буржуазно-либеральных деятелей литературы и журналистики поставить под сомнение основные демократические идеалы круп-

нейших представителей передовой русской культуры и общественной мысли.

В газете «Новости и биржевая газета» (1897, 23 марта, № 81, и 4 апреля, № 93) с обстоятельным обзором выставок, состоявшихся весной этого года, выступил В. В. Стасов. XXV выставка послужила критиком поводом дать развернутую характеристику роли Товарищества за четверть века его существования. Чрезвычайно высоко оценивая миссию передвижников в истории русского искусства второй половины XIX в., Стасов вместе с тем приходил к выводу, что их последняя, рецензируемая выставка выглядит «Москвой и Севастополем после нашествия французов».

сентябрь

Умер А. К. Саврасов, один из ветеранов передвижничества.

В. А. Серов принял на себя преподавание в натурном классе Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. В 1898 г. Серов становится руководителем портретной мастерской Училища.

октябрь

В Москве, в залах Исторического музея, открылась V выставка Московского товарищества художников.

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась Скандинавская выставка. По поручению Общества организация выставки была осуществлена С. П. Дягилевым. Как отмечалось в печати, Петербург оказался первой европейской столицей, создавшей у себя специальную экспозицию творчества скандинавских художников. На выставке демонстрировались работы свыше семидесяти мастеров Швеции, Норвегии и Дании. Полнее других были представлены шведы Порн и Лильефорс, норвежцы Таулоу и Веренскиольд (Вереншелль), датчанин Хаммерсхей. Некоторые из этих художников впоследствии усиленно популяризировались журналом «Мир искусства».

Как сообщалось в прессе, «26 октября, вечером, в ресторане Дюна состоялся банкет в честь находившегося в Петербурге известного шведского художника Андреаса Цорна. На банкете присутствовали: И. Е. Репин, А. П. Бенуа, А. П. Соколов, Л. Н. Бенуа... а также прибывшие из Москвы С. И. Мамонтов и художники Коровин и Серов. ...Устроителем банкета был С. П. Дягилев. Первый тост за здорovie «великого мастера и виртуоза» А. Цорна провозгласил Репин. После него говорил Дягилев о значении скандинавского искусства...» («Новости и биржевая газета», 1897, 27 октября, № 296).

ноябрь

На сцене Русской частной оперы в Москве состоялись две премьеры: оперы К. Глюка «Орфей», поставленной в декорациях и костюмах В. Д. Поленова и К. А. Коровина, и оперы М. П. Мусоргского «Хованщина» — в декорациях и костюмах А. М. Васнецова и К. А. Коровина.

В марте 1897 г., за несколько месяцев до очередного выпускного экзамена, за поддержку студенческой забастовки был отстранен от должности руководителя пейзажной мастерской Академии художеств А. И. Куинджи. Воспользовавшись годичным торжественным актом, ученики мастерской устроили 4 ноября торжественное чествование своего учителя: «...в зале появляется Куинджи, встреченный дружными аплодисментами. На хорах заиграла музыка, открылись громадные двери, публика направилась смотреть конкурсную выставку. Молодые художники, нацепив на сюртуки серебряные значки, довольные, сияющие окружили Архипа Ивановича и ходили с ним по выставке. Снова раздался нескончаемый аплодисменты по адресу Куинджи. Перед ним очистили место. Вышел кто-то из публики и прочел ему приветственный адрес со множеством подписей» (А. Рылов, Воспоминания, Л., 1960, стр. 78). Современники отмечали, что дипломные картины учащихся бывшей мастерской Куинджи, например, Н. К. Рериха, А. А. Рылова, А. А. Борисова, В. Е. Пурвита, выглядели на этой конкурсной выставке значительно сильнее других.

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась «Первая международная выставка художественных афиш». В декабре эта выставка была перевезена в Москву, где разместилась в залах Строгановского училища.

Выставка вызвала многочисленные отклики печати, главным образом в связи с широко обсуждавшимися в те годы проблемами создания массовых форм изобразительного искусства. Среди наиболее интересных экспонатов выставки газеты отмечали работы французов Стейнлена, Форена, бельгийца Менье и чешского художника Мухи.

декабрь

В Москве, в залах Исторического музея, открылась XVII Периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. Среди экспонированных работ: В. А. Серов — «Портрет М. Ф. Морозовой»; И. И. Левитан — «Ночь на Волге»; В. Д. Поленов — серия этюдов.

На сцене Русской частной оперы в Москве состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко», поставленной в декорациях и костюмах К. А. Коровина, С. В. Малютина и М. А. Врубеля.

1898 год

январь

В Петербурге, в залах Музея Художественного училища Штиглица, открылась «Выставка русских и финляндских художников». Выставка была организована С. П. Дягилевым и по своему содержанию ясно обозначила художественную платформу будущих «мирискусников», хотя вместе с тем оказалась и значительно шире ее. Среди достаточно полно представленных на выставке русских художников были: К. А. Коровин, В. А. Серов, И. И. Левитан, М. В. Нестеров, А. М. Васнецов, К. А. Сомов, Алекс. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, А. П. Рябушкин, С. В. Малютин.

Три работы — декоративное панно «Утро» (первый вариант) и две скульптуры — показал на выставке М. А. Врубель. Финляндская часть экспозиции включала произведения крупнейших финских художников того времени — В. Бломстеда, А. Галлен-Калле, А. Эдельфельта, Е. Эрнефельта и других.

Выставка способствовала резкой поляризации мнений и взглядов художественной критики и самих деятелей искусства на русское изобразительное творчество той поры и на пути его дальнейшего развития. В частности, именно эта экспозиция стала первым серьезным поводом для ожесточенных споров по вопросу декадентства, действительного и мнимого, в русском искусстве. В центре полемики оказались работы Врубеля, в неприятии которых сошлось большинство критиков самых разных направлений:

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась английская художественная выставка. На выставке преобладало салонно-академическое направление в изобразительном искусстве викторианской Англии. Главное внимание сведущей публики привлекла ремесленно-техническая сторона представленных экспонатов. У поклонников салонной красоты восхищение вызывал своими работами голландец по происхождению Алма-Тадема.

В марте выставка демонстрировалась в Москве, в залах Строгановского училища.

Февраль

В «Новостях и биржевой газете» (1898, 27 января, № 27, 8 февраля, № 39, и 24 февраля, № 54) с подробным обзором осенне-зимнего выставочного сезона выступил В. В. Стасов. Первая из этих статей, посвященная «Выставке русских и финляндских художников», открывала борьбу Стасова против того, что он называл «декадентством» и что в его глазах было связано прежде всего с творчеством Врубеля и петербургских членов «Мира искусства». Объясняя цель этой своей статьи, Стасов писал Е. Д. Поленовой: «Досадуя па легкомыслие и безвкусие, безрассудство и неразборчивость наших художественных обезьянок и придакивателей чужих выдумок, я в один прекрасный день уже совсем перестал себя сдерживать и написал большой разбор выставки Дягилева в Соляном городке, куда он согнал и скопил кого только мог, особливо из московских юношей, нередко талантливых, но почти повально невежд и не рассуждающих ровню ни о чем. Я особенно хватил Врубеля, который очень хороший и милый человек и даже отчасти небесталанен, но до того нелеп и безобразен, что никакого терпения нет! И что меня поражало на этой выставке, это что Серов, такой талантливый, но не рассуждающий и не способный ни к какому творчеству, а только к портретам, иногда блестящим, — тоже примкнул к безмозглым и бездарным Бакстам, Сомовым, Бенуа и другим.

Вот я напал на них всех. Кажется, моя статья припала вовремя и в препорцию, потому что я получил громадную массу сочувственных отзывов, благодарностей и т. д.» (Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников, стр. 581).

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась XXVI выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных произведений: В. А. Серов — «Портрет Тамань»; Н. А. Касаткин — «Кто?»; М. В. Нестеров — «Великий постриг»; И. И. Левитан — «Лунная ночь, большая дорога».

В апреле — мае выставка демонстрировалась в Москве, в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылась II «Весенняя выставка». Среди экспонированных на выставке произведений были: А. А. Рылов — «В глухом краю»; П. Д. Шмаров — «Асфальтчики»; А. П. Остроумова-Лебедева — «Портрет С. П. Остроумовой».

Утвержден устав Литературно-художественного кружка в Москве. Один из руководителей кружка, известный актер и театральный деятель А. И. Сумбатов-Южин, писал несколько недель спустя: «В течение трех лет шли подготовительные работы по учреждению в Москве литературно-художественного кружка, где бы могли чувствовать себя «дома» разбросанные по разным редакциям, театрам, консерваториям, студиям, частным кружкам, меблированным нумерам и т. п. лица, представляющие в настоящее время литературу и искусство в Москве. Если признать, что всякое живое дело требует для своего развития и совершенствования общения между собой его работников, то нельзя не удивляться, как могли литература, журналистика, театр, живопись, музыка в Москве так долго обходиться без малейшего намека на объединяющее их учреждение...» («Русские ведомости», 1898, 17 апреля, № 104). Наиболее тесные связи Литературно-художественного кружка с деятелями изобразительного искусства установились несколько позже, в 1900-е гг. Из художников в состав дирекции кружка в разное время входили: В. В. Переплетчиков, А. М. Васнецов, С. А. Виноградов.

В Петербурге, в здании Академии наук, открылась VI выставка Петербургского общества художников. Главное внимание посетителей выставки и художественной критики привлекла картина Г. И. Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона». О полемике, развернувшейся вокруг этого полотна, см. в настоящей книге, стр. 34—37. Картина Семирадского оказалась своеобразным итогом эволюции общеевропейского позднего академизма в русской живописи второй половины XIX в.

В апреле эта экспозиция демонстрировалась в Москве, в залах Исторического музея.

В Москве, на Кузнецком мосту, в пассаже Попова, открылась одна из многочисленных в те годы персональных выставок И. К. Айвазовского.

март

В первой книжке «Вопросов философии и психологии» за 1898 г. опубликована последняя часть трактата Л. Н. Толстого

«Что такое искусство?». Первая часть появилась в пятой книжке того же журнала за 1897 г.

На протяжении всех 1890-х гг. ни одно эстетическое сочинение не вызвало такого широкого отклика в художественной среде, как эта работа. Несмотря на то, что многие деятели искусства еще за несколько лет до этого знали о работе Толстого над трактатом и некоторые из них, например Репин, по рукописи знакомились с эстетическими взглядами писателя, публикация статей в печати породила необычайное количество самых различных суждений — от безоговорочно поддерживающих толстовские эстетические позиции до столь же категорически их отрицающих.

Апологетом взглядов Толстого на искусство стал Стасов, чьи письма этого времени полны восторженных оценок трактата. Так, спустя месяц после выхода второй статьи Стасов писал: «Я считаю, что эти немногие страницы — последние слова и речь кончающегося XIX века. Какой это век, который способен кончаться таким величием и такую неслыханную правдою... Для меня несомненно, что от этих слов и страниц должен пачаться новый поворот всего искусства» («Л. Н. Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906», стр. 218). В других письмах Стасов подчеркивал «великое сходство» между мыслями об искусстве Л. Толстого и его собственными.

Сложнее отнесся к новому толстовскому сочинению Репин, преданный почитатель Толстого-художника и Толстого-человека. 21 марта Репин писал Толстому: «Сейчас прочитал сочинение «Что такое искусство?» и нахожусь всецело под сильным впечатлением этого могучего труда Вашего. Если можно не согласиться с некоторыми частностями, примерами, зато общее, главная постановка вопроса так глубока, неопровержима, что даже весело делается, радость пронимает...» («И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей», М.—Л., 1949, стр. 16). Эти «частности», на которые ссылался здесь Репин, касались весьма существенных вопросов. В январе того же года он писал одному из своих корреспондентов: «Со статьей Л. Н. Толстого я согласиться не могу, — красота есть. Но сам он!.. Хочет сделать что-нибудь совсем по-новому в искусстве и меня к этому приглашал. Какой живой и сильный этот гениальный человек» (И. Е. Репин, Письма к писателям и литературным деятелям, стр. 143). Отрицание Толстым самостоятельного значения красоты в искусстве было особенно неприемлемо для деятелей изобразительного творчества, имевших дело с живописью и пластикой. Именно с этих позиций полемика с эстетическими взглядами Толстого велась в 1890-е гг. неоднократно.

Умер И. И. Шишкин, член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок.

В Петербурге открылся Русский музей. До этих пор, как отмечали современники, Петербург оставался единственной европейской столицей, не имевшей специального музея национального искусства. Основу собрания нового музея составили произведения, переданные туда из Музея Академии художеств, Эрмитажа и некоторых других хранилищ, а также пожертвованные рядом крупных коллекционеров.

апрель

Впервые за свою историю Московское товарищество художников показало выставку творчества своих членов в Петербурге, в залах Академии художеств. Дебют этот не обратил на себя особого внимания петербургской публики и критики, хотя в некоторых рецензиях специально подчеркивались явные импрессионистические черты ряда экспонируемых картин.

июнь

Умер Н. А. Ярошенко, игравший в 1890-е гг. важную роль в жизни Товарищества передвижных художественных выставок.

август

В Петербурге, в здании Конногвардейского манежа, Петербургское общество художников открыло I Народную выставку картин. На выставке преобладала обычная салонно-академическая продукция членов общества.

сентябрь

И. И. Левитан начал преподавать в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, приняв на себя руководство пейзажной мастерской. Одновременно, после четырехлетнего перерыва, возобновил преподавание в Училище С. А. Коровин.

октябрь

В Москве, в залах Строгановского училища, открылась выставка картин В. В. Верещагина, одна из многих персональных экспозиций творчества этого художника, устраивавшихся в последние десятилетия XIX в. в России и за рубежом. «Выставка состоит из картин, этюдов и фотогравюр прежних картин, изображающих различные эпизоды из войны 1812 года и уже известных публике по предшествующей выставке В. В. Верещагина, помещавшейся в залах Исторического музея» («Русские ведомости», 1898, 1 ноября, № 241).

ноябрь

В Петербурге почти одновременно вышли в свет два новых художественных журнала — «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность». Первый из них просуществовал до 1904 г., издание второго прекратилось в середине 1902 г.

Выход журнала «Мир искусства» завершал организационное оформление группы молодых художников, и открывавшая первый номер журнала статья С. П. Дяглева претендовала на то, чтобы служить эстетическим кредо нового объединения.

Журнал «Искусство и художественная промышленность», непосредственно не связанный с какой-либо определенной группировкой, тем не менее в известной мере ориентировался на передвижническое направление в русском искусстве конца XIX в. Издавался он Обществом поощрения художеств и редактировался секретарем Общества Н. П. Собко.

Общим для обоих журналов был их интерес к исканиям русского национального стиля в искусстве и к развитию декоративно-прикладных форм изобразительного творчества.

Появление новых периодических изданий усиленно обсуждалось в художественной среде и сопровождалось многочисленными откликами печати.

В Москве, на Кузнецком мосту, в пассаже Попова, открылась выставка картин русских и французских художников, названная «Union artistique Russie — France». И в русской и во французской частях экспозиции работы больших мастеров — Репина, Поленова, Архипова, Казена, Бретона — соседствовали с картинами третьестепенных художников.

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась I Бельгийская художественная выставка. Выставка привлекла внимание русской художественной критики, главным образом большим своим разделом прикладного искусства. В разделе станкового искусства первенствовали скульптурные и графические произведения К. Менье.

В январе — феврале следующего года выставка бельгийского искусства демонстрировалась в Москве, в залах Строгановского училища.

декабрь

Умер П. М. Третьяков.

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылась помертная выставка И. И. Епдогурова, И. И. Шпшкнна и Н. А. Ярошенко.

В Москве, в залах Исторического музея, открылась XVIII Периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. Среди экспонированных произведений: несколько скульптурных работ П. Трубецкого, картины И. И. Левитана, Л. О. Пастернака, С. Ю. Жуковского, В. Э. Борисова-Мусатова, В. В. Переплетчикова, В. Е. Маковского.

1899 год

январь

В Петербурге, в залах Музея Художественного училища Штигилица, открылась «Международная выставка картин», организованная журналом «Мир искусства». Среди экспонировавшихся здесь русских художников были почти все, кто выставлялся на предыдущей дягилевской выставке. Новые экспоненты — И. Е. Репин, Ф. А. Малявин, П. Трубецкой. Очень неровный по качеству иностранный отдел выставки состоял из произведений многих европейских знаменитостей, неперменных участников большинства международных экспозиций Парижа, Мюнхена, Берлина, Лондона и т. д.

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась «Французская художественная и художественно-промыш-

ленная выставка». Как и на предыдущих французских выставках, организовывавшихся Обществом, значительная часть картин представляла салонно-академическое направление в европейской живописи второй половины XIX в.

Седьмого января, в день открытия этой выставки, французский художественный критик Тьебо-Сиссон начал читать в помещении Общества поощрения художеств цикл публичных лекций «Новые течения в современном искусстве». Как отмечал газетный репортер, «новое направление» критик «отличает от символизма и декадентства и, вопреки ходячему мнению, говорит, что «символизм» и «декадентство» имели очень мало влияния на современное французское искусство» («Новое время», 1899, 9 января, № 8214).

Ряд картин с выставки был воспроизведен журналом «Нива» (1899, № 3, 6, 13, 22).

февраль

В январе и феврале в газете «Новости и биржевая газета» В. В. Стасов выступил с двумя большими статьями, ставшими кульминационным пунктом в борьбе критика с «мирскусниками»: «Нищие духом» (5 января, № 5) и «Подворье прокаженных» (8 февраля, № 39).

Статья «Нищие духом» представляла собой рецензию на первые два выпуска журнала «Мир искусства», но по существу была памфлетным выступлением против теоретической и художественной платформы петербургского кружка, против «декадентства», как его понимал Стасов. «Я теряю всякий кураж и терпение,— писал критик.— Я собирался было просмотреть, одну за другою, все прелести обоих выпусков декадентского журнала. Но нет— это выше сил моих. Когда-нибудь в другой раз (может быть, по поводу следующего выпуска) я опять ворочусь ко всем этим ужасам и нелепостям. Теперь хочу отдохнуть от невыносимой, мучительной скуки и тоски, вроде зубной боли... Непримируемая вражда— этому негодному декадентству со стороны всякого здорового, еще не искривленного в мозгу человека!»

Вторая статья была написана по свежим следам организованной «мирскусниками» «Международной выставки картин». Самим названием статьи Стасов уподоблял рецензируемую выставку «подворью прокаженных», описанному Виктором Гюго в романе «Собор Парижской богородицы». «И это еще только первая выставка,— восклицал критик,— нам на мученье и страданье, выставка нравственной слизи и липкой грязи? И всему этому предстоит еще повторяться неопределенное число раз, целую, пожалуй, вечность? О ужас, о бедствие, о бедные мы! А ведь, пожалуй, как раз так и будет».

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылась выставка произведений В. М. Васнецова. Выставка эта, на которой среди прочих работ впервые демонстрировались «Богатыри», привлекла к себе внимание самых различных кругов литературной и художественной общественности.

В Москве, в залах Исторического музея, открылась VI выставка Московского товарищества художников. Среди экспонентов выставки важное место занимал К. А. Коровин, представленный

семью работами («Северная деревня», «Самарканд», два «Парижских бульвара» и др.). Впервые на выставке Московского товарищества художников был показан живописным произведением М. А. Врубель — здесь находилось его декоративное панно «Богатырь», не принятое в свое время Дягилевым на «Международную выставку картин».

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылась III «Весенняя выставка». Вместе с нею была организована посмертная выставка произведений Н. Д. Дмитриева-Оренбургского.

Среди работ, экспонированных на «Весенней выставке»: Н. К. Рерих — «Сходятся старцы»; И. Э. Браз — «Портрет А. П. Чехова»; Ф. А. Малявин — два портрета; пейзажи Ф. Э. Ционглинского, Н. П. Химоны, Г. П. Светлицкого.

март

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась XXVII выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных произведений: В. И. Суриков — «Переход Суворова через Альпы»; И. Е. Репин — «Дуэль»; Н. А. Касаткин — «Свидание с арестованными»; А. М. Васнецов — «Северный край».

В апреле — мае выставка демонстрировалась в Москве, в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

апрель

В журнале «Нива» (№ 15) опубликовано письмо И. Е. Репина «По адресу «Мира искусства», в котором художник резко выступает против ряда статей и заметок, помещенных в первых номерах «Мира искусства», а также сильно осуждает многое из того, что было показано на «Международной выставке картин», организованной этим журналом. Непосредственной причиной репинского возмущения послужили напечатанный «Миром искусства» иронический отзыв И. Э. Грабаря о картинах польского художника Матейко и помещенная там же заметка, протестующая против экспонирования в недавно открывшемся Русском музее работ некоторых русских академических художников XIX в. — К. Д. Флавицкого, Ф. А. Моллера, П. Ф. Плешанова, В. П. Берещагина и других.

Перепечатав это репинское заявление в десятом номере «Мира искусства», С. П. Дягилев сопроводил его своим «Письмом по адресу И. Репина», в котором упрекал художника в непоследовательности и отступлении от собственных взглядов на искусство, высказывавшихся Репиным в 1890-е гг.

В полемику включился Стасов, опубликовав в «Новостях и биржевой газете» (18 мая, № 135) статью «Чудо чудесное». Забив свою прежнюю размовку с Репиным, критик полностью встал на его сторону и не скрывал своей радости по поводу конфликта художника с «декадентским» «Миром искусства».

май

Двадцать шестого мая исполнилось 100 лет со дня рождения А. С. Пушкина. Отмечавшийся по всей России юбилей нашел не-

посредственное отражение и в художественной жизни. Пушкину и его эпохе был посвящен специальный номер (№ 13—14) журнала «Мир искусства» (подробнее о нем см. в настоящей книге, стр. 31); в иллюстрировании юбилейного трехтомного издания сочинений поэта приняли участие крупнейшие русские художники самых разных творческих направлений. Изобразительная «пушкиниана» обогатилась в этом году такими работами, как «Пушкин в парке», «Пушкин в деревне», «Зимняя дорога» — В. А. Серова, «Пророк» — М. А. Врубеля.

июнь

Приступил к своим обязанностям избранный Московской городской думой Совет по управлению Третьяковской галереей. В состав первого Совета вошли: А. П. Боткина, И. С. Остроухов, В. А. Серов и И. Е. Цветков. Одна из главных задач Совета состояла в систематическом пополнении галереи произведениями современного русского искусства, и эта его работа не раз оказывалась предметом острейшей полемики.

октябрь

На сцене Русской частной оперы в Москве состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста», поставленной в декорациях и костюмах М. А. Врубеля.

ноябрь

На конкурсной выставке выпускников Академии художеств была представлена картина Ф. А. Малявина «Смех», вызвавшая ожесточенные споры в художественной среде. Совет Академии отказался присвоить Малявину за эту картину звание художника. С резкой критикой «Смеха» выступил в печати Стасов. На следующий год произведение это было показано на Парижской всемирной выставке 1900 г., где за него Малявину была присуждена Большая золотая медаль.

декабрь

В Петербурге, в Академии художеств, состоялось объединенное торжественное собрание Академии художеств и Общества поощрения художеств, посвященное столетию со дня рождения К. П. Брюллова. Об этом собрании и вызванных им откликах см. подробнее в настоящей книге, стр. 28—30.

В Петербурге, в залах Академии художеств, вновь устроило свою выставку Московское товарищество художников. На этой выставке Товарищества впервые участвовал, в качестве его члена, В. Э. Борисов-Мусатов.

В Москве, в залах Исторического музея, открылась XIX Периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. Среди экспонированных произведений: скульптурные произведения А. С. Голубкиной, иллюстрации Л. О. Пастернака к «Воскресению» Л. Толстого, пейзажи И. И. Левитана, С. Ю. Жуковского, А. М. Васнецова, И. В. Мещерина.

В 1899 г. в Москве возникли так называемые телешевские «среды» — проходившие на квартире писателя Н. Д. Телешева и его жены, выпускницы Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, вечера, собиравшие многих крупных писателей и художников того времени. Среди литераторов, посещавших в разное время эти «среды», были М. Горький, И. А. Бунин, А. П. Чехов, В. Г. Короленко, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев, Б. К. Зайцев, С. А. Найденов, В. В. Вересаев, В. Я. Брюсов и другие. В числе художников — посетителей «сред» были А. М. Васнецов, И. И. Левитан, В. В. Переплетчиков, В. Д. Поленов, К. К. Первухин. Важную роль на этих собраниях играл С. С. Голоушев (Сергей Глаголь), врач по профессии, — заметная фигура в русской художественной жизни рубежа двух веков. Автор большого количества художественно-критических статей, а также книг по различным вопросам театра и изобразительного искусства.

1900 год

январь

В Петербурге, в Музее Художественного училища Штиглица, открылась вторая выставка картин журнала «Мир искусства». На этот раз устроители выставки отказались от организации иностранного отдела. Состав русских экспонентов был в основном тот же, что и на предыдущей выставке «Мира искусства». Среди экспонированных произведений: В. А. Серов — «Дети», «Баба в телеге», «Пушкин в парке», «Зимняя дорога»; М. А. Врубель — панно «Мишера» (часть декоративного триптиха «Суд Париса»), «Морская царевна»; И. И. Левитан — большая серия пейзажных этюдов; К. А. Коровин — три панно, исполненных для Нижегородской выставки 1896 г.; Ф. А. Малявин — «Портрет М. В. Нестерова»; К. А. Сомов — «Портрет А. И. Сомова», «Купальщицы», «Конфиденции»; А. Н. Бенуа — «Король прогуливается в любую погоду». Большое место на выставке занял отдел декоративно-прикладного искусства, составленный из работ М. А. Врубеля, А. Я. Головина, Е. Д. Поленовой, С. В. Малютина, М. В. Якупчиковой и других.

Газеты отметили двадцатилетие Общества русских акварелистов. Вначале существовавшее и организовывавшее выставки на правах кружка, Общество получило устав и свое официальное наименование в 1887 г. Его учредителями стали Л. О. Премадзи, С. Ф. Александровский, Альберт Н. Бенуа, А. И. Соколов, А. К. Бегров и Н. Н. Карзин. Начиная с этого времени Общество русских акварелистов организовывало ежегодные выставки в Петербурге, четыре экспозиции (в 1894, 1897, 1898 и 1899 гг.) были открыты им в Москве. Кроме того, Общество устроило за это двадцатилетие три выставки «Blanc et noir».

февраль

В Москве, в залах Строгановского училища, открылась большая общегерманская выставка. Главное внимание обращал на себя отдел, демонстрировавший творчество мюнхенских седе-

сионистов и прежде всего их главы — Франца Штука. На примере их работ московская публика могла впервые широко познакомиться с характернейшими особенностями искусства немецкого модерна.

В Москве, в залах Исторического музея, открылась VII выставка Московского товарищества художников. Одно из главенствующих мест среди экспонентов начинает занимать В. Э. Борисов-Мусатов, представленный на выставке четырьмя работами. Среди других экспонировавшихся произведений: С. В. Малютин — иллюстрации к пушкинским «Сказке о царе Салтане» и «Сказке о золотой рыбке»; Н. П. Ульянов — «Ассамблея»; А. С. Голубкина — несколько станковых и декоративных скульптурных произведений; пейзажи В. Д. Полешова, В. К. Бялиницкого-Бируля. Впервые на выставке Московского товарищества художников экспонировался В. В. Кандинский («Вечер»). Специальный отдел выставки был посвящен «художественной индустрии».

В Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, открылась XXVIII выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Среди экспонированных произведений: И. Е. Репин — портреты М. Горького, М. К. Тенишевой, Г. Г. Ге; И. И. Левитан — «Летний вечер», «Стога. Сумерки»; С. В. Иванов — «Из Смутного времени»; М. В. Нестеров — «Думы», «Голгофа»; В. Е. Маковский — «Перед объяснением»; А. М. Васнецов — серия «Москва XVII века».

В апреле — мае выставка демонстрировалась в Москве, в залах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

В Петербурге, в залах Академии художеств, открылась IV «Весенняя выставка» картин. Среди экспонированных произведений: Б. М. Кустодиев — «Встретились»; А. А. Рылов — «Лесом дремучим»; Н. К. Рерих — «Поход»; А. Ф. Гауш — «За городом»; К. Я. Крыжицкий — «Старая мельница».

апрель

Открылась Всемирная парижская выставка 1900 г. Несмотря на отказ Московской городской думы послать в Париж работы, хранящиеся в Третьяковской галерее, русский отдел выставки насчитывал свыше четырехсот произведений живописи, скульптуры и графики и, по мнению большинства современников, достаточно полно характеризовал русское искусство конца XIX в. Международное жюри, в котором Россию представлял Репин, удостоило по разделу живописи высших наград В. А. Серова, К. А. Коровина и Ф. А. Малявина. Интерес посетителей вызывал отдел русского кустарного искусства, расположенный в специальных постройках, созданных по проекту К. А. Коровина и А. Я. Головина.

Всемирная парижская выставка 1900 г. открывала собой ряд крупных демонстраций русского искусства во Франции, имевших место в начале XX в.

июль

Умер И. И. Левитан.

сентябрь

В связи со смертью И. И. Левитана на руководство пейзажной мастерской Московского Училища живописи, ваяния и зодчества приглашен А. М. Васнецов.

На сцене Московского Большого театра состоялась премьера оперы А. С. Даргомыжского «Русалка», поставленной в декорациях и костюмах К. А. Коровина, А. Я. Головина и В. И. Сизова.

октябрь

На сцене Московского Большого театра состоялась премьера оперы А. Н. Корещенко «Ледяной дом», поставленной в декорациях и костюмах А. Я. Головина. Это была первая большая работа Головина в качестве театрального художника.

ноябрь

На сцене Русской частной оперы в Москве состоялась премьера оперы П. И. Чайковского «Чародейка», поставленной в декорациях и костюмах М. А. Врубеля.

декабрь

На сцене Московского Большого театра состоялась премьера балета А. Ф. Минкуса «Дон-Кихот», поставленного в декорациях и костюмах К. А. Коровина и А. Я. Головина.

В Москве, в залах Исторического музея, открылась XX Периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. Среди экспонированных произведений: работы А. С. Голубкиной, Б. М. Кустодиева, В. Н. Мешкова, С. Ю. Жуковского, А. А. Киселева.

Именной указатель

Айвазовский И. К	53, 58, 88, 253, 268
Аладжалов М. Х	135, 136
Александров Н. А.	220
Александровский С. Ф	275
Алма-Тадема Л.	111, 112, 231, 267
Альфонсов В. Н.	240
Амбус А. А	233
Амфитеатров А. В. (Old Gentleman)	36, 218
д'Андраде А	144
Андреев Л. Н.	275
Антокольский М. М.	50, 58, 102, 220, 228, 243, 255, 256
Антонов-Овсеенко В. А	227
Апеллес	229
Архипов А. Е	69, 137, 151, 238, 255, 260, 261, 271
Асафьев Б. В	158, 241, 247
Асмус В. Ф.	239
Ахенбах А.	225
Ашбе А	97, 227
Байрон Дж.	150
Бакалович С. В.	54, 260

Бакст Л. С.	56, 162, 165, 170, 176, 182, 188, 193, 201, 204, 210, 241, 263, 266, 267
Бальмонт К. Д.	123, 143, 145, 150, 151, 153, 239
Бартель	92
Бастьен-Лепаж Ж	92, 100, 106
Беггров А. К	33, 275
Бектин А	115, 127
Белинский В. Г	131, 235
Белоусов Н. А	238
Белый Андрей (Бугаев Б. И.)	132, 219, 228, 235, 239, 240
Белютин Э. М.	221, 227
Бем Е. М.	217
Бенуа Александр Н	51, 56, 62, 82, 93, 94, 117, 121, 132, 149, 161—167, 170, 171, 175—179, 181—186, 188—190, 192, 193, 201, 203, 204, 208, 210, 211, 217, 219, 220, 222, 224, 226—228, 231, 232, 239, 241—248, 250, 263, 265, 266, 275
Бенуа Альберт Н	166, 221, 243, 275
Бенуа Л. И.	227, 265
Берггольд Р. А.	54
Бердсли О	107, 109, 110, 112, 230
Беренс П	199
Бернар Э.	206
Бернгейм (младший)	103, 262
Берн-Джонс Э	107, 147
Билибин И. Я	227, 249
Блейк У	206
Блок А. А	32, 44, 108, 123, 132, 180, 219, 230, 239, 240
Бломстед В	126, 267
Боборыкин П. Д	145
Бобров В. А	224
Богаевский К. Ф	75, 76
Богданов В. С.	135
Богданов Н. П	33
Богданов-Бельский Н. П	33, 73, 135, 264
Бодаревский Н. К	73, 223
Боннар П	208
Борисов А. А	266
Борисов-Мусатов В. Э	13, 42, 101, 136, 153, 157—159, 227, 240, 271, 274, 276
Борисова Е. А.	240
Боткин М. П.	58
Боткин С. С.	187
Боткина А. П.	222, 255, 274
Браз И. Э.	208, 263, 273

Брэнгвин Ф.	111, 127
Бретон Ж	92, 106, 271
Бронников Ф. А.	73, 260
Брюллов К. П.	28—31, 217, 229, 256, 257, 274
Брюсов В. Я.	143, 149, 239, 275
Бугро В.	103, 104
Булгаков Ф. И.	230, 231
Бунин И. А.	275
Буренин В. П.	188
Бурова Г. К.	224
Бьернсон Б.	123
Быковский К. М.	79, 144, 145, 188
Бялыницкий-Бируля В. К.	236, 276
Валлотон Ф	117, 208
Ван-Гог В.	93, 198
Ван де Вельде А.	120, 196, 249
Василевский И. Ф. (Буква)	70, 223, 230
Васнецов А. М.	23, 37, 69, 138, 151, 161, 166, 167, 170, 172, 188, 242, 248, 252, 260, 265, 266, 268, 273—277
Васнецов В. М	23, 37, 64, 65, 69, 77, 80, 140, 141, 145, 146, 157, 167, 177, 179— 184, 186—188, 192, 220, 224, 234, 237, 241, 244—246, 253, 255, 262—264, 272
Венецианов А. Г.	31, 214
Верешелль (Веренскиольд)	124, 125, 187, 265
Вересаев В. В.	275
Верещагин В. В.	48, 53, 187, 220, 270
Верещагин В. П.	273
Веронезе П.	257
Верхотуров Н. И.	47
Веселовский Б. К.	225
Вилье М. Я.	221
Вилье Э. С.	221
Випоградов С. А.	187, 216, 218, 247, 268
Витте С. Ю.	20
Владимир Александрович, вел. кн	20
Войткевич Т. С.	257
Волгужев А.	136
Волков Е. Е.	33, 73, 146, 218
Волынский (Флексер) А. Л.	84, 187, 225
Вошилов В. П.	135
Вотье Б.	59, 118
Врангель Н. Н.	225
Врубель М. А.	5, 13, 14, 20, 21, 23, 32, 40, 42—44, 68, 72, 81, 123, 136, 143, 157—159, 161, 164, 170, 172—174, 177, 188, 190, 192, 201, 206, 207,

	210—212, 215, 216, 218, 237, 239—241, 243, 244, 250, 253, 261—263, 266, 267, 273—275, 277
Высоцкий К. С.	138
Вюйар Ж.	208
Галкин И. С.	54
Галкина Н. Г.	237
Галлен-Калледа А.	122, 125—127, 233, 267
Галонен П.	126
Гаршин В. М.	181
Гаушман Г.	123
Гауш А. Ф.	276
Ге Г. Г.	276
Ге Е. И.	243
Ге Н. Н.	48, 63, 64, 71, 83, 84, 222, 225, 252, 256, 258—260
Ге Н. П.	250
Ге П. Н.	71, 116, 223, 232
Гейне Т.-Т.	146, 117, 232
Гейнсборо Т.	107
Гент (Хант) Х.	107, 108, 147, 239
Герцен А. И.	131, 235
Гильом	228
Гинзбург И. Я.	217
Гиппиус Э. Н.	239, 246
Глаголь Сергей (Голоушев С. С.)	37, 115, 116, 218, 221, 232, 236, 237, 275, 265
Глюк К.	265
Гнедич П. П. (Rectus)	35, 36, 215, 218
Говоров С. К.	145, 238
Гоген П.	206
Гоголь Н. В.	84, 131, 235
Гойя Ф.	151
Голицына С. Н.	171
Головин А. Я.	46, 135, 151, 153, 157, 188, 201, 204, 205, 207, 208, 227, 240, 263, 275—277
Головина Н. П.	264
Голубкина А. С.	274, 276, 277
Гольцев В. А.	146
Гончарова Н. С.	136
Горький А. М.	21, 22, 24, 43, 122, 180, 233, 261, 275, 276
Грабарь И. Э.	27, 68, 94, 97, 102, 171, 201, 208, 217, 222, 226, 227, 230—233, 237, 238, 242, 244, 246, 248—250, 273
Грандковский Н. К.	136
Гржебин Э. И.	232
Григ Э.	123
Григорович Д. В.	145

Гугунава И. Г. (Е.)	135, 256
Гумпердинг Э.	261
Гутман Л. И.	222
Гюго В.	272
Гюйо М.	264
Давыдова Н. Я.	177, 200, 207
Даньян-Бувре П.	92, 127
Даргомыжский А. С.	277
Дега Э.	94, 95, 127, 226, 228
Делакруа Э.	91, 92, 94, 225
Деларов П. В.	28
Дени М.	208, 240, 247
Денисов В. И.	136
Детайль Э.	92, 105, 229
Деффригер Ф.	59
Дпаз П.	225
Дилль Л.	92, 117
Днц Ю.	116, 117, 232
Дмитриев А. И.	249
Дмитриев-Оренбургский Н. Д.	273
Добиньян Ш.	225
Добужинский М. В.	227, 232
Домье О.	94, 102
Досекин П. В.	135, 136, 139, 146, 237
Достоевский Ф. М.	15, 30, 31
Дурнов М. А.	143, 146—151, 238, 239
Дурьлин С. П.	241
Дягилев С. П.	44, 62, 93, 95, 106, 121, 122, 126, 127, 137, 161, 162, 167, 168, 170, 173—177, 178, 182, 187, 188, 193, 222, 223, 227, 231, 242—244, 246, 248, 264—267, 270, 273
Е. С.	253
Евгеньев-Максимов В. Е.	247
Егорнов А. С.	54
Ендогуров И. И.	71, 220, 271
Ермак	260
Ернефельт	126, 267
Жемчужников Л. М.	145, 255
Жером Ж.-Л.	104, 228
Жиркевич А. В.	77, 224, 261
Жуковский С. Ю.	72, 262, 263, 271, 274, 277
Журавлев Ф. С.	58
Жюльен Р.	97
Забелин П. Е.	145, 257
Загорский Н. П.	253
Зайцев Б. К.	275
Зарубин В. И.	75, 264

	Золя Э	53, 94, 216, 226
	Ибсен Г	123, 255, 263
Иван IV Васильевич (Грозный)		264
	Иванов А. А.	146, 183, 245, 246
	Иванов Д. Д.	226
	Иванов С. В.	66, 69, 235, 237, 253, 276
	К. Н.	233
	Казанцев В. Г.	253
	Казен Ш.	127, 271
	Кайботт Г.	228, 229
	Кандинский В. В.	97, 132, 136, 227, 232, 276
	Каразин Н. Н.	221, 275
	Кара-Мурза С. Г.	239
	Кардовский Д. Н.	97, 227, 232
	Каролус-Дюран Э.-О.	103
	Караччи А. и Л.	82
	Каррьер Э.	127
	Касаткин П. А.	33, 65, 66, 72, 135, 137, 223, 252, 256, 259— 261, 273
	Кассу Ж.	214
	Кившенко А. Д.	252
	Киплик Д. И.	135
	Кипренский О. А.	31
	Киселев А. А.	33, 64, 69, 73, 137, 138, 145, 217, 218, 223, 277
	Киселева Е. Г.	238
	Китаев С.	232, 233
	Клевер Ю. Ю.	53, 165, 187, 254
	Клингер М.	115, 198, 199, 249
	Клодт М. П.	73
	Клодт Н. А.	135, 136
	Кнаус Л.	59, 118
	Кноиф Ф.	120, 233
	Коваленская Н. П.	213
	Коган Д. З.	236, 237
	Коларосси Ф.	97
	Комаров В. П.	135, 136, 237, 262
	Кондратенко Г. П.	53
	Коневской И. (Ореус И. И.)	239
	Констан Бенжамен	104
	Кончаловский П. П.	253
	Корещенко А. Н.	277
	Корин А. М.	135
	Кормон Ф.	97
	Коро К.	92, 94, 102, 103, 225, 228, 262
	Коровин К. А.	17, 23, 66, 73, 86, 93, 95, 133—136, 138—140, 144, 151, 161, 171, 172, 177, 188, 192, 201, 202,

	204, 207, 215, 227, 229, 236, 237, 240, 253, 258, 260, 263, 265, 266, 272, 275—277
Коровин П. И.	135
Коровин С. А.	135, 136, 151, 157, 177, 261, 270
Короленко В. Г.	41, 85, 225, 275
Котарбинский В. А.	75, 262
Кравченко Н. И.	170, 243
Крамской И. Н.	48, 64, 71, 94, 226, 229
Крачковский И. Е.	54, 252
Крыжицкий К. Я.	252, 276
Крымов Н. П.	136
Крэн У.	107, 156, 229, 240
Кузнецов Н. Д.	259
Кузнецов П. В.	136
Куинджи А. И.	48, 74, 75, 77, 79, 224, 256, 259, 260, 264, 266
Кукольник Н. В.	36
Куприн А. И.	275
Курбе Г.	94, 102, 103, 118, 225, 262
Кустодиев Б. М.	75, 227, 276, 277
Кушелев-Безбородко Н. А.	225
Купперев Н. И.	253
Лагорио Л. Ф.	54, 252
Лазаревский И. И. (Ив. Л-ский)	208, 250
Лансере Е. Е.	117, 201, 204, 210, 227, 241
Лапшина Н. П.	241, 244
Ларионов М. Ф.	136
Лебедев А. К.	224
Лебедев К. В.	73
Левинсон-Лессинг В. Ф.	225
Левитан И. И.	23, 65, 66, 72, 73, 86, 127, 135, 144, 146, 157, 161, 166, 167, 171, 172, 177, 182, 187, 188, 234, 237, 240, 242, 252, 253—256, 258, 260, 261, 266, 268, 270, 271, 274—277
Лейбль В.	419
Лейвери Дж.	111
Лейтон Ф.	111
Лемох К. В.	33, 58, 69
Ленбах Ф.	119, 127, 232, 264
Левин В. И.	24, 96, 216
Ленский А. П.	255
Лермит Ф.	92, 106, 127
Лермонтов М. Ю.	241, 253
Лесков Н. С.	260
Лессинг Г.	264

Лефевр Ж.	104
Либерман М.	119
Лиллефорс Б.	124, 265
Липгардт Э. К	54, 263
Лобанов В. М	213, 245
Луначарский А. В	7, 43, 101, 214, 218, 227, 246
Лушников А. А	136
Лядов А. К	180
Лясковская О. А	84, 225
М-в П	249
М. Г.	249
М. К.	228
Мазини А.	144
Мазуровский В. В	54, 221
Майков А. Н	145
Макарт Г	57, 88
Макинтош Ч	196
Маковский А. В	33, 135
Маковский В. Е	28—31, 33, 56, 58, 59, 66, 68, 69, 74, 217, 223, 254, 259, 271, 276
Маковский К. Е	53, 54, 57, 88, 165, 215, 254
Маковский С. К	192, 233, 244, 246
Максимов В. М.	256
Максимов Д. Е.	247
Малютин С. В	135, 136, 161, 177, 188, 192, 207, 237, 256, 266, 275, 276
Малявин Ф. А	54, 75, 77, 79, 188, 192, 261, 263, 264, 271, 273—276
Мамонтов С. И	20, 23, 136, 175—177, 260, 265
Мамонтова Е. Г.	262
Мане Э.	102, 226, 228, 229
Маргерит П	99, 241
Маре Г. фон	119
Маркс А. Ф.	27
Марлинский (Бестужев) Н. А	35, 36
Матвеев А. Т	136
Матейко Я	273
Матэ В. В.	217
Мейссонье Э	59, 88, 92, 105, 106, 229
Мекк В. К.	248
Менцель А.	59, 92, 112, 118
Менье К	120, 266, 271
Мережковский Д. С.	15, 31, 149, 184, 203, 215, 219, 230, 239, 246, 255
Метерлинк М.	259
Мешков В. Н	135, 136, 138, 236, 256,

	257, 260, 262, 277
Мецерин Н. В.	274
Мецерский А. И.	54, 252
Милиоти В.	136
Милле Ф.	91, 92, 102, 103, 118, 225, 262
Мишкус А. Ф.	277
Минский (Виленин) Н. М.	31, 184, 246, 259
Минченков Я. Д.	32—34, 217, 218, 222, 223
Михайловский Н. К.	55, 70, 125, 173, 218, 223, 230, 234, 243, 257, 258
Михеев В.	145
Молева Н. М.	221, 227
Моллер Ф. А.	273
Молов М. В.	138
Моне К.	95, 102, 104, 127, 226, 228, 229, 262
Мориц Э. В.	255
Моро Г.	127
Морозов И. А.	226, 248
Морозов С. Т.	243
Морозова М. Ф.	72, 266
Моррис У.	108, 156, 175, 178, 249
Москвинов В. Н.	224
Музиль Н. И.	255
Мунк Э.	198
Мусоргский М. П.	265
Мутер Р.	151, 152, 238
Муха А.	266
Мясоедов Г. Г.	33, 58, 64, 69, 78, 138, 146, 188, 216, 218, 222
Навозов В. И.	54, 221, 253
Найденов С. А.	275
Невиль А.	92, 105, 229
Некрасов А. И.	219
Нерадовский П. И.	68, 77, 222—224, 254
Нестеров М. В.	23, 65, 66, 72, 100, 101, 138, 152, 157, 158, 161, 166, 167, 177, 188, 215, 218, 223, 227, 238— 242, 252, 255—257, 260—262, 264, 268, 275, 276
Новицкий А. П.	65
Нордау М.	257
Нувель В. Ф.	163, 166, 182
Ольбрих Й.	196, 199
Орлов Н. В.	181
Орловский А. О.	31
Орта В.	120
Осипов А.	235

Острогорский В. П.	264
Остроумова-Лебедева А. П.	56, 74, 75, 119, 120, 125, 172, 221, 224— 228, 230, 233, 234, 243, 264, 268
Остроумова С. П.	268
Остроухов И. С.	23, 66, 69, 77, 222, 226, 274
Павел Александрович вел. кн.	171
Павлуцкий Г. Г.	217
Пастернак Б. Л.	235
Пастернак Л. О.	138, 257, 263, 271, 274
Паулос А.	166, 169
Педашенко-Третьякова М. Н.	217
Пелевин И. А.	54
Первухин К. К.	248, 275
Переплетчиков В. В.	135, 145, 147, 151— 153, 166, 170, 187, 237, 238, 240, 263, 268, 271, 275
Перов В. Г.	59, 71, 133
Перцов П. П.	230, 239
Песке	136
Петров В. П.	244
Петров-Водкин К. С.	97, 115, 226, 227, 231
Петрова М. Г.	251
Петрункевич Н. Н.	256
Печорин С.	218
Пимоненко П. К.	218
Писемский А. А.	54, 221, 253
Писемский А. Ф.	145
Писсаро К.	228, 229
Плеханов Г. В.	7, 264
Плешанов П. Ф.	273
По Э.	150, 153
Позен Л. В.	69
Пойнтер Э.	111
Поленов В. Д.	23, 57, 58, 65, 66, 93, 127, 128, 133, 135, 140, 215, 216, 234, 236— 238, 240, 244, 253, 256, 258, 261—263, 265— 267, 271, 275, 276
Поленова Е. Д.	135, 137, 141, 142, 147, 153—156, 177, 178, 187, 207, 215, 216, 235—238, 240, 244, 256, 257, 261, 267, 275
Поленова Н. В.	216
Полнер Т.	222
Попов Л. В.	33
Порфирьев В. П.	241
Прадила Ф.	263
Прахов Н. А.	123, 215, 233

Прево М	99
Премацци Л. О	221, 275
Пружан И. Н.	243
Прытков В. А.	224
Прянишников И. М.	58, 68, 71, 260
Пурвит В. Е.	172, 266
Пуссен Н.	100, 185
Пушкин А. С.	15, 30, 31, 84, 273— 275
Пюви де Шаванн П.	100, 101, 112, 127, 158, 227, 262
Рафаэлли Ж.-Ф.	104
Рафаэль Санти	81, 229
Реберн Г.	107
Рейнольдс Д.	107
Ренуар О.	104, 226, 228, 229, 262
Решн И. Е.	28—31, 37, 41, 47, 48, 57, 59, 64, 66, 67, 74, 75—88, 93, 94, 100, 104, 105, 118, 128, 132, 137, 149, 153, 170, 179, 216, 217, 219, 221, 222, 224—227, 229, 234, 235, 237, 243, 245, 253— 265, 269, 271, 273, 276
Рерберг Ф. И	41, 46, 135, 136, 138, 237, 256, 260
Рерих П. К. (Изгой Р.)	25, 47, 75, 76, 128, 180, 192, 193, 201, 208, 216, 227, 234, 245, 264, 266, 273, 276
Рескин Дж.	108, 198, 230, 238, 239
Ржевская А. Л.	73, 264
Римский-Корсаков Н. А.	141, 180, 237, 245, 263, 266, 274
Розанов В. В.	31, 184, 246
Розвадовский В. К.	47, 48, 219, 220
Росетти Д.-Г.	107, 108, 147
Россолимо Г. И	146, 238
Ростан Э.	216
Рошгросс Г.	104
Рубакин Н. А.	23, 39, 216, 218
Русакова А. А.	227, 240
Руссо Т.	225
Руциц Ф. Э.	201
Рылов А. А.	75, 224, 226, 264, 266, 268, 276
Рябушкин А. П	172, 261, 266
С.	233
С-в С. А.	223
Савицкий К. А	33, 56, 58, 137, 223, 256, 263
Саврасов А. К	71, 133, 265

Самокиш Н. С.	253
Сапунов Н. Н.	136
Сарьян М. С.	136
Сахарова Е. В.	215, 216, 234, 236— 238, 240, 244, 256, 267
Сведомский П. А.	262
Светлицкий Г. П.	273
Сезанн П.	93, 115
Семипрадский Г. И.	5, 34—36, 38, 54, 57— 60, 88, 111, 165, 181, 218, 260, 268
Сергеев Н. А.	54, 221, 253
Сергеенко П. А.	145
Сергий Радонежский	256, 264
Серов В. А.	23, 37, 66, 68, 69, 73, 86, 133, 134, 138, 139, 142, 144, 145, 161, 164, 166, 171, 172, 188, 192, 201, 227, 236—238, 240, 242, 253, 255, 257, 258, 260, 261, 265—268, 274—276
Сидоров А. А.	221, 239
Сизов В. И.	277
Сильверсван А. К.	135, 136, 138
Симов В. А.	136, 138, 236, 237
Симонов В. А.	135
Синцов А. А.	135
Сислей А.	95, 104, 228, 229, 262
Ситник К. А.	223
Собко Н. П.	18, 19, 215, 270
Соколов А. А.	138
Соколов А. И.	275
Соколов А. П.	265
Соколов П. П.	56
Соколова Н. И.	244
Соловьев Вл. С.	149, 246, 260
Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.)	31
Соломко С. С.	241
Солоухин В. А.	235
Сомов А. И.	275
Сомов К. А.	56, 117, 157, 162, 163, 170—172, 182, 188, 192, 201, 208—210, 227, 250, 263, 264, 266, 267, 275
Стасов В. В.	29, 43, 50, 55, 58, 59, 63, 65, 68, 70, 74, 77, 83—85, 90, 93, 96, 100, 114, 118, 121, 125, 127—129, 149, 154— 156, 170, 172, 178, 186, 188, 220—222, 224, 225, 227, 228, 231, 233, 234, 237, 243, 244, 253, 254,

	256—260, 265, 267, 269, 272—274
Стейнлен Т.	266
Стеллецкий Д. С.	249
Столица Е. И.	75
Стриндберг А.	123
Суворин А. С.	180, 224
Султанов Н. В.	78
Сумбатов-Южин А. И.	268
Суриков В. И.	64, 66, 118, 237, 240, 252, 260, 273
Сухоровский М. Г.	53, 54, 220, 221, 254
Сыркин М. Г.	235, 248
Тагер Е. Б.	215
Тамань Ф.	72, 253, 268
Татевосянец Е.	136
Таулоу Ф.	122, 124, 125, 234, 265
Ташнер	117
Телешов Н. Д.	238
Тенишева М. К.	90, 92, 162, 207, 226, 263, 264, 276
Толстая С. А.	258
Толстой И. И.	69, 220
Толстой Л. Н.	4, 11, 22, 24, 36, 72, 76, 84, 86, 87, 149, 181, 216, 220, 239, 243, 252, 257, 258, 268, 269, 274
Толстой Ф. П.	31
Томара О. Ф.	68, 223
Третьяков П. М.	12, 63, 64, 68, 175, 187, 222, 226, 235, 254, 255, 259
Третьяков С. М.	92, 106, 222, 226, 252, 254, 255, 259
Трояновский И. И.	135, 136
Трубейкой П.	271
Трутнев И. П.	54
Трюбнер В.	117
Тургенев И. С.	36, 84, 181
Турлыгин Я. П.	135, 136, 138, 237
Турыгин А. А.	238
ТЬебо-Сиссон	272
ТЬеполо Д.-Б.	263
Тэн И	264
Уайльд О.	110, 148, 150
Уде Ф. фон	117
Уистлер Дж.	94, 97, 109, 110, 120, 127, 230
Ульянов Н. П.	276
Уотс Ф.	111
Урусов А. И.	145
Федоров-Давыдов А. А.	3, 198, 241, 249, 250
Федорович В.	220

Федотов П. А.	255
Фет А. А.	145
Философов Д. В.	163, 181—183, 245, 246
Филианский Н.	249
Фишер К. А.	216, 222
Флавийский К. Д.	273
Флобер Г.	99
Фомин И. А.	200
Форен Ж.-Л.	266
Фортуни М.	88, 92, 105, 229
Фредерик Л.	127
Хаммерсхей В.	124, 265
Харламов А. А.	181
Химона Н. П.	273
Холлоши Ш.	97
Холявин Н. Ф.	136
Цветков И. Е.	144, 274
Ционглинский Ф. Э.	273
Цорн А.	122, 124, 125, 227, 265
Цуккари Ф.	82
Чаев	145
Чернышевский Н. Г.	62
Четвертинская Е. К.	244
Чехов А. П.	180, 245, 273, 275
Чистяков П. П.	241
Шаляпин Ф. И.	22, 23, 37, 180, 216
Шанкс Э. Я.	46, 73, 136
Шассерио Т.	228
Шелли П.	150
Шестеркин М. И.	46, 52, 135—137, 140, 219, 220, 256, 260, 262
Шестов Л. (Шварцман Л. И.)	184, 246
Шехтель Ф.	192
Шипкин И. И.	71, 72, 74, 220, 253, 254, 259, 269, 271
Шмаров П. Д.	47, 75, 264, 268
Шмаровин В. Е.	238
Штейнгель Л. И.	260
Штраус И.	111
Штук Ф.	115, 116, 204, 232, 276
Щербатов С. А.	200, 208, 227, 248, 250
Щербиновский Д. А.	75
Щукин С. И.	226
Эдельфельт А.	125, 127, 267
Эллерт Н. Л.	135
Энгр О.-Д.	103, 185, 228, 247, 262
Эткинд М. Г.	224, 242—244
Явленский А. Г.	232

Яворская Н. В.	229
Якунчикова М. В.	263, 275
Якунчикова М. Ф.	144
Яремич С. П.	201, 222, 243, 250
Ярошенко Н. А.	58, 64, 66, 71, 74, 220, 224, 252, 256, 258, 260, 261, 264, 270, 271
Ястребцев В. В.	180, 245
Cassou J.	215
Crane Walter	240
Denis Maurice	240, 247
Hofstatter Hans H.	249
Langui E.	215
Paulus A.	166
Pevsner N.	215
Sizeranne R.	238
Tschudi Madsen S.	248, 249
Wallis M.	249

Введение	3
Глава I. Зритель и художник в России на рубеже XIX—XX веков	17
Глава II. Передвижничество и академизм в художественной жизни России на рубеже двух веков	49
Глава III. Зарубежное искусство в России	89
Глава IV. Из истории художественной жизни Москвы	130
Глава V. О ранних годах «Мира искусства»	160
Глава VI. «Современное искусство» и проблема стиля в художественной жизни России на рубеже двух веков	191
Примечания	213
Краткая летопись художественной жизни. 1891—1900	251
Именной указатель	278

Стернин Григорий Юрьевич

**Художественная жизнь России
на рубеже XIX—XX веков**

Редактор Т. Юрова
Художник А. Ясинский
Художественный редактор В. Корольков
Технический редактор Н. Еремина
Корректоры Б. Северина
и Л. Трофименко

A07459. Сдано в набор
13/XI 1969 г. Подписа-
но к печати 5/VI 1970 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бу-
мага типографская № 1.
Усл. печ. л. 15,540.
Уч.-изд. л. 17,378. Ти-
раж 20 000 экз. Изд.
№ 20425.
Изд-во «Искусство»
Москва К-51, Цветной
бульвар, 25.
Заказ 393.
Московская типография
№ 20 Главполиграфпро-
ма Комитета по печа-
ти при Совете Минист-
ров СССР. Москва, 1-й
Рижский пер., 2.
Цена 1 р. 27 к.