

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Руководитель магистерской программы
ВМ.5543.2014 "История"
д.и.н., проф. Федоров С.Е.

_____ / _____

Председатель ГЭК,
д.ф.н. Николаев Н.В.

_____ / _____

РУССКИЙ АВАНГАРД В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ

ЖУРНАЛА «АПОЛЛОН» В 1909 – 1918 ГОДАХ.

Д и с с е р т а ц и я

на соискание степени магистра по направлению 46.04.01 «История»

магистерская программа - ВМ.5543.2014 "История"

Рецензент:

к.иск., старший научный сотрудник
отд. гравюры XVIII - начала XXI вв. ГРМ
Золотинкина И.А.

_____ / _____

Выполнил

студент
Мунжуков Г.Д.

_____ / _____

Работа представлена в комиссию

«___» _____ 2016 г.

Секретарь комиссии:

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент
Шелаева А.А.

_____ / _____

Санкт-Петербург

2016

Оглавление.

Введение.....	3
Глава 1. Нарастание авангардного движения.....	12
1.1. 1909 – 1910 годы.....	12
1.2. 1911 – 1912 годы.....	24
Глава 2. Развитие и принятие авангарда.....	31
2.1. 1913 год.....	31
2.2. 1914 год.....	50
Глава 3. Военные годы.....	58
3.1. 1915 год.....	58
3.2. 1916 год.....	62
3.3. 1917 год.....	73
Заключение.....	89
Список источников и литературы.....	93

Введение.

«Аполлон» был одним из ведущих журналов в культурной жизни России предреволюционного времени. Как в литературном плане, так и в художественном, на страницах журнала находил отражение практически весь спектр существовавших в те годы течений, включая и крайние левые. Журнал появился в период нарастающего размежевания художественных групп и направлений и был призван стать центром объединения русских художественных сил и площадкой для решения наиболее актуальных вопросов современного искусства. По времени своего существования журнал практически совпал с появлением и развитием нового течения в художественной жизни – русского авангарда, и по нарастанию внимания к этому направлению на его страницах мы можем оценить его развитие и роль в художественной жизни.

Предмет исследования данной работы можно обозначить как отражение русского авангарда в художественной критике начала XX века.

Объект исследования: художественная критика, проводившаяся в адрес объединений и отдельных художников русского авангарда на страницах журнала «Аполлон» в 1909 – 1918 гг.

Хронологические рамки работы объясняются довольно просто. В октябре 1909 года увидел свет первый номер журнала. Последний же номер, хоть официально и был выпуском за 1917 год, увидел свет лишь летом 1918 года и включал определённое количество добавлений, написанных уже в новом году.

Актуальность работы определяется тем, что в последние годы в России и за рубежом мы можем наблюдать повышение интереса к такому явлению культуры, как русская авангардная живопись начала XX века. Это проявляется как в издании новых публикаций по данной проблематике, так и в заметной выставочной активности отечественных и зарубежных музеев. Изучение темы актуально с точки зрения музейной практики, изучения

произведений, находящихся в собраниях музеев России и зарубежных стран. Плюс к этому, в изучении авангарда, как и любого другого художественного течения, отдельный интерес представляют отклики современников на события художественной жизни.

В плане методики упор был сделан на принцип исторической объективности. Историко-генетический метод и ретроспективный подход должны позволить создать достоверную картину изучаемого явления.

К следующим пунктам можно свести цели и задачи исследования:

- 1) Рассмотреть освещение на страницах журнала творчества художников-авангардистов и их участия в художественной жизни России.
- 2) Определить отношение к представителям авангардной живописи различных авторов.
- 3) Проследить эволюцию взглядов критики на авангардное движение
- 4) Попытаться понять причину того или иного отношения к авангарду на страницах журнала.
- 5) Выяснить, как соотносится отношение к авангарду с программными заявлениями редакции журнала.

Главным источником при написании диссертации стал непосредственно журнал «Аполлон». За 9 лет издания вышли 68 номеров, в большинстве которых в разной степени получали освещение выступления представителей авангардного движения. Выдержки из журнала приводятся в работе в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации.

В отечественной историографии нам не встречалось крупных комплексных исследований, посвящённых журналу «Аполлон». Как правило, его рассматривают в контексте истории русской журналистики и периодической печати начала XX века. В качестве примера можно упомянуть труд Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов», изданный в Москве в 1980 году, в котором автор затрагивает и историю рассматриваемого журнала. Заслуживает также упоминания статья И.В.

Корецкой в сборнике «Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917», увидевшем свет в 1984 году. По поводу рассматриваемой темы исследовательница лишь упоминает, что журнал знакомил читателей с произведениями русских художников-новаторов¹. Ряд публикаций был посвящён экспозиционно-выставочной деятельности журнала (статья Д.Я. Северюхина «Салон Маковского», в которой подробно освещается одна из проводившихся выставок).

О повышении интереса к журналу свидетельствует ряд появившихся в последнее время публикаций. В частности, в 2009 году увидел свет труд П.В. Дмитриева «Аполлон» 1909-1918: материалы из редакционного портфеля. Среди прочего, автор представил в нём роспись театральные материалы, опубликованных в журнале, список изданий, выпущенных издательством «Аполлона» и указатель имён авторов².

Также, в 2014 году И.Н. Егоровой была издана хронологическая роспись содержания журнала «Аполлон». Труд предваряется статьёй, в которой излагаются основные моменты истории журнала с акцентом на роль главного редактора С.К. Маковского³. Однако и этот труд не лишен определённых недостатков: к примеру, неверно раскрыты некоторые псевдонимы авторов, неправильно даны аннотации к некоторым статьям, несколько нелогично даны комментарии к иллюстрациям в номерах.

Несколько слов стоит сказать о программе журнала «Аполлон». Первый номер журнала открывается вступлением за подписью редакции, в котором целью провозглашается стремление «к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству», «к закономерному мастерству», «к стилю, к прекрасной форме и животворящей мечте»⁴. Редакция делает очень важную оговорку: «Какая это правда – разве можно сказать? Всякий ответит

¹ Корецкая И.В. «Аполлон» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1984. С.214.

² Дмитриев П.В. «Аполлон» (1909-1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 161.

³ Аполлон: хронологическая роспись содержания. 1909-1917. Сост.: И.Н. Егорова. С.5.

⁴ Вступление // Аполлон. 1909. №1. С. 3.

по-своему. Всякий принесёт с собой то, что взлелеяно им и освящено его верой»¹. Цели журнала определены как чисто эстетические, независимо от взглядов и идеологических оттенков отдельных авторов².

Редакция ставит перед собой вполне конкретные «боевые задачи»: «непримиримая борьба с нечестностью во всех областях творчества, со всяким посяганием на хороший вкус, со всяким обманом – будь то выдуманное ощущение, фальшивый эффект, притязательная поза или иное злоупотребление личинами искусства»³.

Программный характер носит и статья А.Н. Бенуа «В ожидании гимна Аполлону», опубликованная в том же номере. Современная культура, по словам автора, переживает агонию и единственный верный путь служения Аполлону – создание красоты, которой должно быть проникнуто всё в жизни человека.

Данную тему усложняет то факт, что понятие «русский авангард», не употребляемое современниками в современном значении, характеризуется значительной неопределённостью. В работе мы не ставим целью дать полный историографический обзор этого явления, поэтому внимание заострим лишь на работах последних лет, отражающих передовые взгляды.

А.В. Крусанов в своей статье «О термине “русский авангард”» обращается к этому понятию с трёх сторон. Во-первых, он рассматривает социальный контекст, в котором термин связан с претензией различных социальных сил на главенствующую роль. В начале XX века сами деятели искусств употребляли его в культурно-историческом контексте, не придавая ему статуса самоназвания⁴. К левому искусству это понятие стало применяться уже в 1920-х годах, но в равной степени оно могло быть отнесено и к искусству правого толка, обозначая нахождение на передовых

¹ Вступление // Аполлон. 1909. №1. С. 3.

² Там же. С. 4.

³ Там же.

⁴ Крусанов А.В. О термине «русский авангард» // Русская литература. 2009. №2. С. 34.

позициях искусства¹. Важно отметить, что это термин не включал в себя никакие художественные характеристики произведений искусства.²

Во-вторых, говоря об искусствоведческом контексте, он подчёркивает, что «авангард» часто воспринимается как вневременное качество, художественное новаторство и изобретательство. На основе работ Н.И. Харджиева, Д.В. Сарабьянова сложилась относительно устойчивая традиция, согласно которой «русский авангард» ограничивают таким кругом явлений, как футуризм, левое искусство, левый фронт искусств. По мнению Д.В. Сарабьянова, авангард – это наиболее радикальное русло русской живописи 1910-х – 1920-х годов³.

В-третьих, говоря об историческом контексте, автор подчёркивает, что в искусствоведении «авангард» это понятие, фиксирующее возникновение нового явления культуры, тогда как в истории он стал именем, которое лишь указывает на явление уже существующее⁴. Использование имени вместо понятия жестче определяет круг описываемых явлений, и оно, будучи ограничено хронологическими рамками и кругом действующих лиц, придаёт термину большую точность.

В вышедшем в 2010 году трёхтомнике А.В. Крусанова «Русский авангард: 1907 – 1932 (исторический обзор)» автор использует этот термин как раз как имя исторического события, совершившегося в 1907 – 1932 гг., действующими лицами которого были молодые художники, поэты, композиторы, деятели театра и кино, теоретики, литературоведы, а также публика и просто современники, вольно или невольно вовлечённые в общее действие⁵.

Необходимо упомянуть, что Д.В. Сарабьянов отмечает некорректность и жесткость термина, его несообразность с природой художественного

¹ Крусанов А.В. О термине «русский авангард» // Русская литература. 2009. №2. С. 37.

² Там же. С. 38.

³ Там же. С. 39.

⁴ Там же. С. 40.

⁵ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 17.

мышления, но соглашается с его применением в исследовательском обиходе, настаивая на его обоснованности¹. Нижнюю хронологическую границу он устанавливает 1907 годом, когда начинает складываться авангардистская ситуация, образуются группировки художников и поэтов и организуются выставки с участием главных героев, а позднюю отметку обозначает 1920-ми годами².

В качестве признаков авангардного мышления Д.В. Сарабьянов называет целый ряд факторов: 1) обязательность художественного открытия; 2) постоянное обновление; 3) программность системы самообновления; 4) распространение авангардной проектной деятельности на разные сферы; 5) теоретическое исследование; 6) публичность акций; 7) утверждение особого типа карнавализирующего художника; 8) поиск традиции для опоры на раннем этапе творчества; 9) креативность, создание новой реальности, – «все вместе эти условия представляют из себя некую целостность, не подлежащую разрешению»³.

В «Энциклопедии русского авангарда» Т.В. Котович читаем следующее определение: «Авангард – (от фр. *avantgarde* – впереди стражи или передовая часть), движение в культуре конца XIX – 60-70-х гг. XX века, в основе которого лежит концепция разрыва с художественными ориентациями предшествующей эпохи, не предполагающее стилевой общности и допускающее индивидуальное разнообразие. В изобразительном искусстве авангард связан с модернизмом, являясь радикальным его проявлением [...]»⁴; «Авангард возникает как отторжение картины мира, основанной на гармонии, как контркультура, создающая собственную традицию. Речь идёт о смене моделей мировосприятия и способов его изобразительного воплощения – о смене культурной парадигмы»⁵.

¹ Сарабьянов Д. К ограничению понятия авангард// Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С 264

² Там же. С.273-274

³ Там же. С 273

⁴ Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. М., 2003. С.15.

⁵ Там же. С.16.

Стоит также отметить, что Т.В. Котович делает акцент на том, что платформой русского авангарда и его начальной точкой стал примитивизм, обозначивший векторы развития в поле авангарда¹. Апогей и период зрелости авангарда исследовательница относит к концу Первой мировой войны, называя этот период «окончанием эпохи гуманизма»; война провела границу между Россией и Европой, в связи с чем авангард стал развиваться самостоятельно².

Безусловно, заслуживает внимания «Энциклопедия русского авангарда», вышедшая в 2013 – 2014 годах под редакцией В.И. Ракитина и А.Д. Сарабьянова. В ней под термином «авангард» указывается, что впервые он был употреблён по отношению к русскому искусству начала XX века французским критиком Мишелем Сёфором в середине 1950-х годов. Именно после этого термин распространяется в европейском и американском искусствознании и критике³. В 1960-е годы такие направления как кубофутуризм, супрематизм, конструктивизм, аналитическое искусство школы П.Н. Филонова, органическое движение школы М.В. Матюшина постепенно начинают осознаваться как этапы единого художественного процесса, который и стали определять как «русский авангард»⁴.

Имеет смысл также акцентировать внимание на том, как отражен в энциклопедии термин «левое искусство». Правомерно он стал применяться после «Выставки картин левых течений» (апрель-май 1915, Художественное бюро Н.Е. Добычиной) и наравне с понятием «футуризм» стал обозначать новаторское искусство. Уже к 1919 году термин обретает новый смысл, соответствующий изменениям и в самом левом искусстве: теперь «левыми»

¹ Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. М., 2003. С. 5.

² Там же. С.4.

³ Сарабьянов А., Ракитин В. Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство. В 3 т. Т.3. Кн.1. М., 2014. С. 16.

⁴ Там же.

называли себя представители беспредметничества и супрематизма с одной стороны, и так называемые «пролетарские художники» – с другой¹.

Следует также отметить некоторые труды, посвящённые истории авангарда. В частности, книгу В.С. Турчина «По лабиринтам авангарда», появившуюся в 1993 году в Москве и не утратившую актуальности до сих пор. Говоря о термине «авангард», автор упоминает, что делаются попытки понимать под этим термином все крайности художественной культуры XX в; некоторыми исследователями и критиками делались попытки обозначить феномен «авангарда» термином «модернизми»². Подчёркивает он отсутствие устоявшейся традиции в изучении авангарда, принципиальной периодизации и представлений о его структуре в целом: как правило, его рассматривают в хронологическом порядке отдельных течений: фовизм, экспрессионизм, кубизм и так далее³.

В 2006 году увидел свет труд Е.А. Бобринской «Русский авангард: границы искусства», в котором основное внимание было уделено трансформации привычных границ искусства, нашедших выход в технических инновациях и новых методах творчества: коллаже, фотографии, инсталляциях, приёмах конструктивизма, живописной скульптуре⁴.

Неоднозначность рассматриваемого явления может показать нам труд Э. Демпси «Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству». В нём автор говорит об авангарде, скорее, не как об отдельном стиле, а как об эпохе в истории искусства, и уже отдельно рассматривает такие направления, как кубизм, футуризм, лучизм, супрематизм, конструктивизм. Период с 1860 по 1900 год она именует «у истоков авангарда», однако раздел, посвящённый периоду с 1900 по 1918, имеет

¹ Сарабьянов А., Ракитин В. Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство. В 3 т. Т.3. Кн.2. М., 2014. С. 332.

² Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 3.

³ Там же. С. 4

⁴ Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С.10

заголовок «Модернизм в новом мире». Кроме того, «русский авангард» у неё не выделяется в качестве отдельного течения¹.

В данной работе под термином «русский авангард» будут пониматься представители левых течений в искусстве, относящихся к таким направлениям, как кубизм, футуризм, супрематизм, лучизм и подобным им, а также живописцы, состоящие членами авангардных художественных объединений: «Бубновый валет», «Мишень», «Ослиный хвост», «Союз молодёжи» и другие.

Следует дать некоторое пояснение к разделению работы на главы. Первая глава охватывает период с 1909 по 1912 годы и освещает период нарастания авангардного движения и их постепенного признания в художественной среде. Вторая глава посвящена периоду 1913 – 1914 годов: времени его радикализации и дальнейшего развития. Наконец, третья глава охватывает период с 1915 по 1917 годы, до конца издания журнала, отделяя военное время, которое сгладило некоторые противоречия в художественной среде.

¹ Демпси Э. Стили, школы, направления: Путеводитель по современному искусству. М., 2008. С.10-11.

Глава 1. Развитие авангардного движения.

1.1. 1909 – 1910 годы.

Первые два года издания журнала можно объединить в один пункт, ввиду общей нумерации выпусков и того, что в 1909 году свет увидели лишь три номера.

Номер 1 содержит разве что упоминание, среди прочих художников, об участии Натана Альтмана в седьмом Salon D'Automne в Париже. «Ради любопытства, приведу перечень имён русских художников, быть может, со временем они составят славу своему отечеству»¹, так что, скорее, это было сделано просто из-за факта участия Альтмана, как отечественного художника, во французской выставке.

В 3-м номере, в «Хронике», освещается «Одесский Салон 1909/1910 гг.», организатор которого В.А. Издебский ставил целью познакомить русскую публику с современной европейской и русской живописью, причём немалая роль отводилась именно новейшим течениям. Несмотря на это, автор заметки, Л.М. Камышников (уполномоченный выставки в Петербурге) основное внимание уделяет таким участникам, как И.Э. Грабарь, Л. Бакст, Б.И. Анисфельд, И.И. Бродский, А.К. Шервашидзе, Г.К. Лукомский, лишь вскользь упоминая художников более радикальных направлений, таких как И.И. Машков, А.В. Лентулов, Н.И. Альтман, В.В. Кандинский².

Определённый интерес представляет для нас статья Льва Бакста «Пути классицизма в искусстве», вышедшая во втором и третьем номерах журнала, в которой он высказывает свои предположения на счёт дальнейшей эволюции живописи. В частности, он пишет о «неизбежной эволюции искусства в сторону простой и строгой формы»³, о том, что «будущее искусство идёт к новой, простейшей форме»⁴. «Будущая живопись зовёт к лапидарному стилю, потому что новое искусство не выносит утончённого –

¹ Седьмой Salon d'Automne в Париже // Аполлон. 1909. № 1. [Хроника]. С. 32.

² Одесский салон 1909/1910 гг. // Аполлон 1909. № 3. [Хроника]. С. 18.

³ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 78.

⁴ Там же. С. 52.

оно пресытилось им»¹. Одним из источников вдохновения для новой живописи Л.С. Бакст называет «детский рисунок, детское понимание формы, детскую манеру трактовать живописные сюжеты».

Таким образом, именно свойственные целому ряду авангардных художников примитивизм и упрощение формы Л.С. Бакст считает главным свойством нового нарождающегося искусства. Отношение к нему, как можно судить из статьи, в целом положительное, но с некоторыми оговорками; к примеру, по его мнению, «художники грешат тем, что в недосказанности, ирреальности формы думают найти приближение к идеалу, недостаточно ярко и конкретно ими почувствованному»²; к тому же, «Будущее искусство станет несложным по идее»³. Интересно отметить, что автор не отрицает нетерпимость «адептов нового искусства» к прежним живописным традициям.

В номере 4 интерес представляет только краткая заметка о выставке в Литературно-Художественном кружке в Москве (8 ноября – 15 декабря 1909): «Это выставка молодёжи, ещё не примкнувшей к определённым кружкам, но вместе с тем ещё не освободившейся от школьной влюблённости в учителей»⁴. О принимавшем в ней участие П.П. Кончаловском автор заметки, Я.А. Тугендхольд, пишет: «...несомненно, очень даровитый колорист, обладающий своей собственной гаммой красок. Об этом свидетельствует его интересный “Пейзаж”...»⁵; однако он негативно оценивает его попытки подражания Ван Гогу («в какое смешное положение он попадает», «копировать его – это значит повторять неповторимое, творить абсурд»⁶). Художнику Шитникову он ставит в укор заимствованную у неоимпрессионистов «мертвую пуэнтиллистскую манеру, которая уже

¹ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 61.

² Там же. С. 52.

³ Там же. С. 58.

⁴ Тугендхольд Я. Московские выставки // Аполлон. 1910. № 4. [Хроника]. С. 52.

⁵ Там же. С. 52.

⁶ Там же. С. 52.

набила оскомину...»¹. Таким образом, мы видим, что искренне признавая талант художников, Я.А. Тугендхольд негативно оценивает сам факт подражания, считает его губительным для самобытности художников.

В 5-м номере некоторую информацию нам снова даёт раздел «Хроника». В статье «Художественная жизнь Москвы» об А.В. Лентулове, принимавшем участие в выставке «Московского товарищества художников», сказано, что он «безумно горяч и хуже – разнуздан»². Там же говорится об «Осенней» петербургской выставке и выставке «Золотого руна» (27 декабря 1909 – 31 января 1910). Г.К. Лукомский пишет: «Из общего состава надо выделить Н. Ульянова – очень серьёзного, вдумчивого портретиста и искателя новых разрешений красочности [...], и Н. Гончарову, самобытную художницу. Почти всё остальное очень поверхностно, случайно или шаблонно; почти всё остальное придумано, скопировано или подлажено под крикливые иностранные образцы»³; «Неизбежна преемственность для развития искусства. Приемлемо и влияние. Но обидно становится за этих “молодых” москвичей: как неумело “богам” своим поклоняются, и как не зорко, не быстро за ними следят»⁴; «Тем более “грустна” эта отсталость моды у москвичей»⁵. Упоминается также М.Ф. Ларионов, в работах которого «не чувствуется поступательного движения», Р.Р. Фальк, бывший «гораздо интереснее в прошлом году»⁶; П.П. Кончаловский же «представлен худшими холстами»⁷. Как мы видим, главный укор в адрес новых художников – всё то же подражание западным живописцам, которое, по мнению критика (а Г.К. Лукомский известен и как художник) сводит на нет возможность самостоятельного развития, приводит к вторичности и даже загоняет их в тупик.

¹ Тугендхольд Я. Московские выставки // Аполлон. 1910. № 4. [Хроника]. С. 52.

² Лукомский Г. Московская художественная жизнь // Аполлон. 1910. № 5. [Хроника]. С. 66.

³ Там же. С. 67.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

Также важно отметить, что критик ставит в один ряд П.В. Кузнецова, Н.Н. Сапунова, Б.И. Анисфельда, М.Ф. Ларионова, Р.Р. Фалька, Н.А. Тархова и П.П. Кончаловского; граница между живописью авангардистов, художников «Мира Искусства» и круга «Голубой Розы» для них пока что не определена.

Несколько слов сказано об ученической выставке в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. «Выставка учеников Московского училища Живописи и Ваяния, давшего целую плеяду истинных художников, выгодно отличается общей тенденцией отрешения от каких бы то ни было условностей и трафаретов; вместе с тем, в этом проявлении свободы участники выставки не идут за известные грани, по крайней мере – за грани самого понятия об искусстве. Впрочем, уровень работ – средний: здесь все юные силы, нет особенных талантов, нет и “школы”. Пожалуй, слишком предоставлены сами себе ученики. Мало видно “знаний”, мало культуры, интеллекта.»¹. Подчёркивая оригинальность и художественную самостоятельность экспонентов, Г.К. Лукомский всё же обращает внимание на недостаток преемственности (отсутствие «школы») и, в общем, средний уровень произведений. Однако это можно расценить и как укор в сторону преподавателей училища, не способных дать своим ученикам должных навыков. Как в учреждении, подведомственном петербургской Академии художеств, большим влиянием там обладали сторонники передвижничества и академизма, чьи взгляды на искусство кардинально отличались и от круга «Аполлона», и от авангардистов.

Надо упомянуть, что как раз в это время обстановка в Училище была очень сложной. Некоторые преподаватели отличались значительным либерализмом, в своих взглядах доходили до импрессионизма, а атмосфера отличалась относительной художественной терпимостью². В тоже время, руководство училища, желая убрать с ученических выставок отражения

¹ Лукомский Г. Московская художественная жизнь // Аполлон. 1910. № 5. [Хроника]. С. 68.

² Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 192.

новейших течений, постановило не допускать до экзаменов работы, признанные не отвечающими требованиям школы¹. Это, в итоге, вылилось в конфликт учащихся с преподавателями, который привёл к тому, что под угрозой отчисления оказались 67 человек². Несмотря на то, что тогда этот конфликт оказался улажен, данный случай показал то неприязненное и даже непримиримое отношение к новейшим течениям живописи, которое бытовало среди консервативных преподавателей и художников и впоследствии дало знать о себе.

Номер 6 также даёт нам интересующие сведения лишь в разделе «Хроника». В заметке «Художественная жизнь Петербурга» авторства барона Н.Н. Врангеля о выставке «Союза молодёжи» (8 марта – 11 апреля 1910 года) читаем: «Выставка “Союза Молодёжи” (Морская, 28), как это ни странно, отчасти напоминает... передвижников! То же отсутствие личности, тот же шаблон и техническая неумелость; разница, однако, в том, что оригиналы “под” которые подделываются участники “Союза молодёжи”, несколько другого лагеря, чем новые “идеалы” передвижников. Там мы видели карикатуры на Сомова, Рериха, здесь – на французских художников Матисса, Мангена, Ван Гога, Ван Донгена. Но не всё ли равно, кого коверкать детским языком?...»³. Мы видим в адрес участников объединения тот же укор, что и прежде: подражание европейским художникам (в частности, фовистам и постимпрессионистам) и даже «коверкание» их манеры. Но куда более важно, пожалуй, сравнение их с передвижниками, отношение к которым на страницах «Аполлона» было за редкими исключениями резко негативным. Врангель отмечает на выставке несколько «красивых и обещающих» произведений, «Но всё это тонет в море бесцеремонных подделок г. Школьника, Мошкова, Ларионова (!), Гончаровой (за исключением впрочем, двух “панно”), Спандакова,

¹ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 195.

² Там же. С. 197.

³ Н.В., Ростиславов А. Художественная жизнь Петербурга // Аполлон. 1910. № 6. [Хроника]. С. 38.

Быстренина и др.»¹. Заметим, что из 24-х художников, участвовавших в первой выставке «Союза», называется лишь небольшая часть, причём москвичи И.И. Машков, М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова на фоне умеренных петербургских новаторов выглядели достаточно радикально². По всей видимости, выделением фамилии Ларионова, Врангель хотел подчеркнуть удивление тем, что он попал в один ряд с недостаточно талантливыми художниками. Наконец, фамилии И.И. Машкова и Э.К. Спандикова в этой заметке указаны неправильно («Мошков» и «Спандаков»).

Разговор об этой выставке продолжается и на страницах номера 7 в статье С.К. Маковского «Художественные итоги». Целью статьи было подвести итоги заканчивающегося художественного сезона, «чтобы выяснить, с необходимым беспристрастием, многие “больные” вопросы нашего художественного “сегодня”»³. Важную оговорку он делает и касательно задач художественной критики: «борьба “на два фронта” – с мёртвыми традициями искусства, унаследованного нами от упадочных живописцев XIX века (все виды “академизма” и “псевдо-реализма”) и – с революционизмом слепого новаторства, не признающего никакой преемственности»⁴. С.К. Маковский отмечает, что нельзя не сочувствовать исканиям молодёжи, порвавшей с Академией, но которая в тоже время «неудержимо стремится “вперёд”, опрокидывая на пути всякие каноны, революционизируя искусство до того предела, когда оно перестает быть искусством, обращаясь в ничем не прикрытый опыт, в дерзкий и вместе с тем наивный вызов всем эстетическим уставам и традициям...»⁵. Таким образом, приветствуя сам факт новаторства, редактор «Аполлона» видит авангардных художников уже вне рамок искусства. «Петербургский “Треугольник” начал с дилетантизма самого плохого разбора; “Союз Молодёжи” (несмотря на

¹ Н.В., Ростиславов А. Художественная жизнь Петербурга // Аполлон. 1910. № 6. [Хроника]. С. 38.

² Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 216.

³ Маковский С. Художественные итоги // Аполлон. 1910. №7. С. 21.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 22.

беспорную талантливость некоторых участников) – какое-то однобокое, случайное, никак не продуманное предприятие – не более»¹. «Всё это создаёт атмосферу, удивительно благоприятную для того явления, с которым так хорошо знакома русская действительность, – для реакции»², добавляет он.

Подобную мысль С.К. Маковский повторяет и чуть ниже: «И слава Богу... возникают протестующие “Союзы Молодёжи”; это доказывает, что в искусстве не иссякли средства защиты против той пародии, в которую обратилась живопись, увенчанная академиями. Но отсюда до восхищённого признания всех новаторских “манифестаций” – очень далеко. Оставаясь явлением положительным, как противоядие, как борьба с застоём и угрозой “реакции”, как возможный мост к будущему, - живопись нашего крайнего “левого” лагеря заключает опасности, на которые нельзя закрывать глаза, при всём сочувствии ищущей молодёжи»³.

Чуть ниже С.К. Маковский вновь упоминает об ориентации молодых художников на западную живопись: «Опасности для молодого русского новаторства, о которых я упомянул, вытекают из непонимания этого, казалось бы, трюизма: можно учиться – нельзя подражать. Нельзя подражать именно “анархистам” Парижа, потому что французская “анархия” на русской почве превращается в уродливое недоразумение»⁴; «Наша молодёжь... рвётся в авангард со всей необузданностью русского темперамента, не обладая... ни умом, ни сдержанностью, ни вкусом»⁵. «Нельзя не сочувствовать исканиям молодёжи. Но, к сожалению, она так редко ищет...»⁶.

Там же редактор журнала добавляет о «Союзе молодёжи»: «Нельзя не видеть даровитости многих участников выставки “Союза Молодёжи” [...]; несомненно талантливы и Гончарова, и Ларионов, и Лентулов, и Бурлюки, и

¹ Маковский С. Художественные итоги // Аполлон. 1910. №7. С. 24.

² Там же.

³ Там же. С. 27.

⁴ Там же. С. 29 – 30.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 30.

г-жа Экстер, и целый ряд других, менее знаменитых “сезаннистов” и “матиссистов”; если бы они не были талантливы, стоило ли бы говорить о них?»¹. «Более положительное отношение вызывает, несомненно, выставка “Союза Молодёжи”, или, вернее, те участники её, которых ещё не поработили модные французы до полной потери самостоятельности»². Он отмечает ряд выделяющихся из общей массы художников: «Но среди русских “Матиссов и Ван Гогов” наиболее впечатляющее дарование всё-таки – москвич Илья Машков... Он, бесспорно, самый сильный и убеждённый из наших “революционеров”... Как русский, как “московский варвар” он ещё склонен утрировать [...], но в этом варварстве есть какая-то убедительная острота, которой нет ни у Бурлюков, ни у Гончаровой, ни у Ларионова последней манеры. Рядом с Машковым все они кажутся ученически-недовыраженными»³. Этот фрагмент даёт понять, что С.К. Маковский также готов признать талант отдельных художников-авангардистов, выделяющихся на фоне других, а «Союз молодёжи» в целом импонирует ему благодаря определённой независимости от западноевропейской живописи.

Окончание «Художественных итогов» вышло в 10-м номере журнала. Значительная его часть посвящена рассуждениям о современной французской живописи, и важное место отводится мысли о национальном в живописи, об исторической преемственности. Автора огорчает, что «русскую природу, девственную красоту нашей, ещё не огорожанившейся, родины, с её огромным разнообразием типов и бытового колорита, изображают Крыжицкие, Столицы, Переплётчиковы, Аладжаловы, Пимоненки, Федоровичи и т.д.»⁴. Но в тоже время, по его мнению, «капризные всходы Запада» нельзя привносить на почву русской живописи: «Разве не грозит катастрофой... эта «футуристическая» погоня за новым интернациональным типом искусства, когда ещё так мало сделано в области живописи,

¹ Маковский С. Художественные итоги // Аполлон. 1910. №7. С. 30.

² Там же. С. 31.

³ Там же. С. 31 – 32.

⁴ Маковский С. Художественные итоги // Аполлон. 1910. №10. С. 33.

завещанной нам всей культурной историей России?»¹. То есть, и путь реалистов и передвижников, и путь авангардистов он считает неприемлемыми крайностями, в равной мере вредными для находящейся на переломе современной русской живописи.

7-й номер даёт нам небольшой фрагмент «Хроники». В «Художественной жизни Петербурга» за авторством Н.Н. Врангеля читаем: «Гораздо больше “Союза” нашумел “Треугольник” – соединённая выставка “последователей” Н.И. Кульбина, группы “Венка” и рисунков-автографов писателей»². Экспозиция рисунков писателей, по мнению барона Врангеля, была столь же смешной и непонятной затеей, как «концерт скульпторов, балет при участии архитекторов или архитектурный памятник, построенный музыкантами. Такая выставка если и представляет какой-либо интерес для психолога, то совершенно неуместна рядом с произведениями искусства, хотя бы такого, как его понимают участники “Треугольника”»³.

В данном фрагменте Н.Н. Врангель описывает выставку «Импрессионисты», проходившую с 19 марта по 14 апреля в Петербурге, в которой принимали участие члены групп «Треугольник» и «Венок-Стефанос» (всего – 42 художника). Отдел же с графическими произведениями писателей должен был иллюстрировать теорию Н.И. Кульбина о психологическом единстве слова и пластики⁴. Кроме резко отрицательной оценки этого отдела выставки, о многом говорит и весьма краткая характеристика остальных представленных на ней произведений, явно расходящихся с представлениями автора об искусстве.

Кроме этого, на выставке раздавались анонимные листовки «По поводу “Художественных писем” г-на А. Бенуа», автором которых в действительности был Д.Д. Бурлюк. Суть была в том, что последний ставил в

¹ Маковский С. Художественные итоги // Аполлон. 1910. №10. С. 33.

² Н.В. Художественная жизнь Петербурга // Аполлон. 1910. № 7. [Хроника]. С. 29.

³ Там же. С. 30.

⁴ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 224.

один ряд консервативных критиков и А.Н. Бенуа: по его словам, они «пожали друг другу руки в отрицании нового искусства»¹. О них Н.Н. Врангель пишет: «Ещё комичнее – какие-то подпольные листки с безграмотным текстом очень “боевого” анонима, раздаваемые на выставке...»². В то же время, среди авангардных художников листовка нашла определённый отклик, к примеру, М.Ф. Ларионов перепечатал её в последнем номере журнала «Золотое Руно»³.

Номер 8 также содержит интересующие нас моменты лишь в «Хронике». В рубрике «Художественная жизнь Петербурга» А.А. Ростиславов пишет о выставке «Салон» В.А. Издебского, проходившей в Петербурге с 19 апреля по 25 мая. Автор сетует, что выставка дошла до Петербурга в неблагоприятное время, уже к концу выставочного сезона, и отмечает, что «...она – яркий документ, показатель роста интереса к искусству в провинции, являлась чуть ли не первым и в общем крупным художественным предприятием, идущим к нам из провинции»⁴. Он высоко оценивает французский отдел, считая его основным на выставке. В русском же отделе он подчёркивает случайный характер, однако куда важнее следующая фраза: «Выставка представляет очень интересный материал для, так сказать, узаконения новых стремлений, благодаря обилию, наряду с французами, работ Ларионова, Гончаровой, Мошкова (заявившего себя на этот раз, несомненно, интересным художником, особенно в nature morte и в картине “Группа”), Лентулова (очень красивые и совсем новые по краскам вещи), бр. Бурлюк и пр.»⁵. Таким образом, мы видим, что, в отличие от ряда иных критиков, Ростиславов, благоприятно отзываясь о ряде отдельных художников-авангардистов, признаёт и новые течения в живописи в принципе. При этом он если и упоминает о подражании отечественных

¹ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 232.

² Н.В. Художественная жизнь Петербурга // Аполлон. 1910. № 7. [Хроника]. С. 30.

³ По поводу «художественный писем» г-на А. Бенуа // Золотое Руно. 1909. №11/12. С. 93.

⁴ Ростиславов А. Художественная жизнь Петербурга // Аполлон. 1910. № 8. [Хроника]. С. 46.

⁵ Там же. С. 46-47.

художников западным мастерам, то лишь косвенно (об Анри Матиссе он пишет, как о «Боге современной молодёжи»).

В номере 9 есть ряд статей (опять же, в части «Хроника»), посвящённых итальянским футуристам. «Письмо из Италии» Паоло Буцци в значительной мере отведено рассказу именно об этом течении в живописи. Необходимо отметить благосклонное к нему отношение автора, подчёркивающего огромное значение манифеста Филиппа Маринетти во всех областях искусства. «Россия – слишком умственно живая страна, чтобы не заинтересоваться таким стремлением к разрушительству всех эстетических норм»¹ – эта фраза расходится с мнением отечественных критиков на страницах журнала. Отказ от прежних традиций итальянец не отрицает и даже считает путь футуризма верным для развития русской культуры.

Иной взгляд на футуризм мы видим в статье «Футуристы» поэта М.А. Кузмина: «И название, и программа страдает неопределённостью... Программа футуристов составлена пёстро, случайно и противоречиво... Если это движение вызвано жизнью, конечно, оно видоизменится и будет действительно, если же выдуманно двумя-тремя недовольными головами, конечно, оно исчезнет»². Укором в этой заметке звучит упоминание о разнородности имён, сгруппировавшихся вокруг футуристического журнала «Poesia», и даже несовпадении некоторых из них с программой футуризма.

Номер 11 начинается большой статьёй С.К. Маковского под названием «Проблема “тела” в живописи», в которой автор касается взглядов современных художников. Уже в самом начале он упоминает об отказе итальянских футуристов от изображения обнажённого тела, считая, что «по-своему, они логичны»³. Раз живопись, по их мнению, должна стремиться к передаче современной жизни в её динамизме, изображению улиц, фабрик и

¹ Paolo Buzzo, В.Ш. Письма из Италии // Аполлон. 1910. № 9. [Хроника]. С. 16.

² Кузьмин М. Футуристы // Аполлон. 1910. №9. [Хроника]. С. 20-21.

³ Маковский С. Проблема «тела» в живописи // Аполлон. 1910. № 11. С. 5.

аэродромов, то о человеческой наготы в ней можно и забыть, раз место в реальности у неё столь малое. Однако в этом, по мнению С.К. Маковского, и состоит несостоятельность футуристов, как и всех течений рубежа веков, потому что человеческое тело – не просто живописная тема, но «то, что называлось прежде красотой тела, поэзией тела, божественным началом человеческой наготы»¹. И ошибка футуристов – в ограничении живописи задачами непосредственного впечатления. «Никакому американизму и “футуризму” не погасить священного огня, зажженного когда-то на алтарях Аполлона и освежающего все пути художественных достижений»², подытоживает он.

Кратко футуризма касается Я.А. Тугендхольд в статье «Нагота во французском искусстве»: «Нет, итальянские художники, думается нам, ошибочно называют себя художниками будущего; они – художники и рабы современности, лишь возводящие в новый эстетический канон её хаотический динамизм, ей филистерское непризнание наготы»³. Принципиально, он солидарен с С.К. Маковским.

Раздел «Хроника» даёт нам сообщение о «Художественном сезоне в Екатеринославе» авторства Б. Козлова. В частности, в Областной южно-русской выставке в тот год принимали участие ряд левых художников, в числе которых были В.Д. и Д.Д. Бурлюки, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, И.И. Машков; Об этой выставке автор отзывается не слишком благосклонно, но отмечает удачные работы И.И. Машкова, Л.Ф. Шмит-Рыжовой и Н.С. Гончаровой⁴.

10 номер, последний за год, даёт нам сведения о парижском «Осеннем салоне» (статья Я.А. Тугендхольда), в котором принимали участие и русские художники. «Из русских, воспитанных на французском влиянии, выделяются: г-жа Васильева [...]; г-н Кончаловский, одарённый большим

¹ Маковский С. Проблема «тела» в живописи // Аполлон. 1910. № 11. С. 6.

² Там же. С. 14.

³ Тугендхольд Я.А. Нагота во французском искусстве // Аполлон. 1910. № 11. С. 29.

⁴ Козлов Б. Художественный сезон в Екатеринославе // Аполлон. 1910. №11. [Хроника]. С. 40.

чувством красок, намеренно “лапидарный” и явно покорный Ван Гогу;...»¹. Примечательно, что на этот раз подражание французам не порицается прямо, а всего лишь констатируется. Как и прежде, отмечаются главным образом таланты отдельных художников.

1.2. 1911 – 1912 годы.

В эти два года параллельно с самим журналом шло издание приложения к «Аполлону» под названием «Русская художественная летопись». В связи с этим, на страницах самого журнала не так часто встречаются сообщения о событиях художественной жизни. По этой же причине имеет смысл осветить выпуски за 1911 – 1912 годы в одном пункте.

1-й номер этого года не содержит интересующих нас сведений.

Номер же 2 содержит примечательную статью С.К. Маковского «Выставка “Мир Искусства”» (проходила в Москве с 26 февраля по 27 марта). Описывая характер выставки и отмечая отличия от «Мира искусства» прежнего, он пишет: «Иначе не открыли бы они [устроители] так гостеприимно дверей перед молодёжью, в конце концов, столь чуждой им по всему характеру художнических восприятий и по отношению к задачам живописи. Они не захотели отмежеваться ни от каких “излишеств” крайнего модернизма. Наоборот, они привлекли на свою выставку (широкая терпимость к самым смелым живописным исканиям отличительная черта “Мира Искусства”) представителей “молодости” и даже наиболее “буйных” живописных сект; приглашенными оказались экспоненты и “Голубой Розы”, и “Венка”, и “Бубнового Валета”»². Впрочем, приглашены были даже некоторые академические художники, поэтому Маковский пишет о том, что «создалось впечатление несколько музейного и несколько случайного эклектизма – не более»³. Как мы видим из этого фрагмента, вновь в один ряд

¹ Тугендхольд Я. Осенний салон // Аполлон. 1910. № 12. С. 35.

² Маковский С. Выставка Мир Искусства // Аполлон. 1911. №2. С. 14-15.

³ Там же. С. 15.

ставятся художники и авангардные («Венка» и «Бубнового валета»), и куда более умеренные (круга «Голубой розы», принадлежащие символизму).

На экспонентах из «Бубнового валета» С.К. Маковский останавливается в самом конце статьи. Заостряя внимание на «грубом, кричаще-ярком, лубочном нео-натурализме художников “Бубнового Валета”»¹, он в очередной раз отмечает определённое подражание Сезанну, Гогену и Ван Гогу, но в отличие от них, московские и петербургские подражатели «начнут создавать подлинные художественные ценности только, когда сделаются творцами»². Никто из авангардистов, по его мнению, не обладает ни талантом французских художников, ни их любовью к искусству, ни трудолюбием, никто из них не сказал «своё, совсем своё, действительно новое слово»³. И, хотя автор признаёт несправедливость нападков на любое новаторство просто из принципа, он не считает особенно ценным подражание самым передовым художникам. «Гончарова, Машков, Лентулов, Ларионов – художники весьма одарённые, многое в их исканиях очень своевременно и ценно, и всё же тот, кто видел настоящих Гогенов и настоящих Сезаннов, различит в работах “Бубнового Валета” (какое глупое название!) ту скороспелость и тот дилетантизм, которым так же далеко до западных образцов, как до небес»⁴.

В итоге, можно сказать, что, хотя С.К. Маковский и не обвиняет бубновых валетов в бесталанности, а даже подчёркивает даровитость некоторых членов объединения, он прямо говорит, что до их французских кумиров, а главное – до положения истинных новаторов, им очень далеко. Следует также сказать, что в качестве иллюстраций в этом номере журнала были напечатаны репродукции, среди прочих, картин Н.С. Гончаровой («Мытьё холста», «Весна в деревне», «Весна в городе»; первая – в виде

¹ Маковский С. Выставка Мир Искусства // Аполлон. 1911. №2. С. 23.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 24.

цветной автотипии), А.А. Моргунова («Париж»), А.В. Лентулова («Этюд») и И.И. Машкова («Nature morte»).

Далее в этом номере, как и в двух последующих, интересующих нас сведений практически нет. Лишь в 5-м номере в разделе «Хроника» есть краткое упоминание об итальянских музыкантах и поэтах-футуристах¹.

В 6-м номере помещена статья Н. Киселёва «Рисунок (масса, линия, форма) и живопись (заметки художника)», посвящённую приоритету живописи над рисунком в современных школах. «Настоящий очерк – попытка определить пути в кажущейся анархии современного художества, выяснить сущность их и дать оценку мастерам, наметившим эти пути...»²; «Характерно для современных живописных школ – предпочтение живописи рисунку и раздробление этих двух главных средств художества на составляющие их элементы»³. Собственно, это – единственное, что немного помогает сделать вывод об оценке автором современного состояния живописи: неопределённость путей её развития и пренебрежение основными традициями техники. Никаких конкретных современных отечественных художников он не называет.

В «Хронике» этого же номера напечатана заметка Я.А. Тугендхольда «Итоги сезона (письмо из Парижа)», в которой он пишет об участвовавших во французских выставках русских художниках. «Но дальше всех в смысле архаизирования идут, конечно, русские, как всегда доходящие до “конца”... Я разумею произведения г-жи Жеребцовой, Кандинского, Машкова, Кончаловского и некоторых других»⁴. Художники эти, по мнению автора, обладают определённым талантом и образованностью, и все они отмечены своей «русскостью»: «серо-бронзовая живопись г-жи Жеребцовой – явление глубоко русское... Другую разновидность этого бесстрашного русского

¹ Paolo Buzzi. Письмо из Италии // Аполлон. 1911. № 5. С. 52.

² Киселев Н. Рисунок (масса, линия, форма) и живопись // Аполлон. 1911. № 6. С. 18.

³ Там же. С. 18.

⁴ Тугендхольд Я. Итоги сезона (письмо из Парижа) // Аполлон. 1911. № 6. С. 69.

экспериментализма являет собой живопись г. Кандинского...»¹, об И.И. Машкове и П.П. Кончаловском – «всё это очень талантливо, ярко и сильно и по-русски размашисто...»².

И вновь здесь главной проблемой их живописи становится зависимость от западных образцов, которая, если можно так сказать, «уравновешивает» их талант и в которой тонут их собственные черты. Я.А. Тугендхольд не понимает этого («Если они добиваются острой экспрессивности, то почему бесконечно-разнообразный человеческий лик воспринимается ими сквозь призму Ван Гога и Сезанна?»³), подчёркивая степень заимствования фразой о том, что русский человек то, что на западе считается гипотезой, превращает для себя в аксиому. Однако нельзя не отметить, что в целом автор заметки положительно оценивает труды этих художников («Таково в общем то немного, что заслуживает внимания среди 13 тысяч экспонатов в трёх Салонах»⁴).

Очень краткий фрагмент даёт нам в 9-м номере журнала статья «Международная выставка в Риме», написанная также Я.А. Тугендхольдом. Выставка должна была отразить состояние современного искусства, но многие страны отказались представлять на ней новейшие художественные течения. Так, «Организуя свою выставку, итальянцы хотели показать свой авангард, за исключением, конечно, “футуристов”, с которыми в Риме не считаются»⁵. В отечественном же павильоне «...представлены все существующие русские художественные общества – за исключением крайнего правого (Петербургское Общество) и крайнего левого (Бубновский Валет)»⁶. Во-первых, надо пояснить, что слово «авангард» употреблено автором исключительно как характеризующее новейшие тенденции живописи, но не как конкретное название живописного течения. Во-вторых,

¹ Тугендхольд Я. Итоги сезона (письмо из Парижа) // Аполлон. 1911. № 6. С. 70.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 71.

⁵ Тугендхольд Я.А. Международная выставка в Риме // Аполлон. 1911. № 9. С. 31.

⁶ Там же. С. 47.

любопытно упоминание об отношении к футуристам на их родине и характеристика «Бубнового валета» именно как крайнего левого течения в живописи.

Последний номер за 1911 и номера 1 и 2 за 1912 год не дают нам никаких сведений о выступлениях авангардистов.

Номер 3-4 за 1912 год также даёт нам лишь небольшой фрагмент в статье «Проблема “Мёртвой природы”» того же автора. В самом конце статьи читаем: «Здесь – рубеж между кубистами и архаистами. Первые, утрируя до парадоксальности сезанновскую архитектурность, доходят до геометрической концепции вещей, до полного развеществления материи, до беспредметности предметов»¹; «Архаисты... исходят из совершенно другого начала, заложенного в живописи Сезанна – близости его к примитивам»². «Но дальше всех, как известно, пошли в этом направлении наши русские художники из “Бубнового Валета”, создавшие свой “стиль” мёртвой природы – стиль вывески...»³. Таким образом, Я.А. Тугендхольд укрепляет уже ранее высказанную им мысль о доведении до крайности западных идей, но подчёркивает, что «Бубновый валет» всё-таки создал собственный стиль, отличный от других и в определённой мере оригинальный.

В номере 6 раздел «Хроника» содержит заметку Я.А. Тугендхольда «Письмо из Парижа». Говоря о «Салоне Независимых», он довольно долго рассуждает о кубистах и футуристах, а далее речь заходит об отечественных художниках: «Я остановился так долго на кубистах, потому что их влияние распространилось и на нашу родину. Но что сказать об этих русских адептах?

Хотя на съезде художников г. Бобров и заявлял, что русский “пуризм”, преодолев французские влияние, возвращается к лубку и иконе, но на самом деле этот возврат к русскому архаизму выразился лишь в том, что г. Бурлюк вставил в свою сумбурную геометрическую композицию две игрушки,

¹ Тугендхольд Я. Проблема мертвой природы // Аполлон. 1912. № 3-4. С. 35.

² Там же.

³ Там же.

лошадку и человечка – да и те вверх ногами»¹. Тугендхольд не без иронии замечает, что ожидал гораздо большего от художника, отмеченного в своей же собственной статье в качестве одного из представителей нового русского искусства («”к счастью, существующего”, как сказано там»²). Хотя эта заметка и посвящена парижским выставкам, автор всё равно приходит в своих рассуждениях о новейших течениях к имени Д.Д. Бурлюка; получается, что он не мог обойти его вниманием, считаясь со значением русских футуристов и кубистов в художественной жизни, пусть и оценивает он Д.Д. Бурлюка скорее отрицательно. Плюс, такая обобщённая характеристика русского архаизма идёт вразрез с его прежней мыслью о вывесочном стиле «Бубнового валета». Из экспонентов этого общества, участвовавших в «Салоне», он говорит о И.И. Машкове, П.П. Кончаловском и А. Жеребцовой, отмечая «сезаннизм» первых двух, но, в целом, отзываясь о них довольно лестно.

Номер 7 никаких сведений о авангарде не содержит.

Очень краткий фрагмент имеет смысл привести из номера 8, где была напечатана статья «О портрете» Я.А. Тугендхольда. В самом начале он рассуждает о влиянии фотографии на портретную живопись, говоря, что появление цветной фотографии, вероятно, лишило бы портрет права на существование. «Однако, сами художники думают иначе, а итальянские “футуристы”, как известно, договариваются даже до того, что портрет вовсе и не должен быть похожим на оригинал»³. Эта фраза, с одной стороны, делает футуристам комплимент, но с другой будто бы пытается характеризовать их позицию как крайность; это вновь приводит к мысли о неоднозначном отношении к авангардным живописным течениям в целом.

Номер 9 содержит в «Хронике», в заметке «Художественные вести с Запада», отзыв Н.Э. Радлова о выставке В.В. Кандинского в Берлине.

¹ Тугендхольд Я. Письмо из Парижа // Аполлон. 1912. №6. С. 43.

² Там же.

³ Тугендхольд Я. О портрете // Аполлон. 1912. № 8. С. 33.

«Довольно шумно встретила критика выставку Кандинского, устроенную в Берлине газетой “Sturm”. Василий Кандинский – проповедник самоновейшего искусства, которое, развивая до конца священные принципы импрессионизма, отрешается от всякого содержания и, в то же время, ищет новые, не заимствованные от природы, формы выражения. Могут ли эти попытки привести искусство куда-нибудь дальше прикладной живописи – мы этого не думаем; но критика делает ошибку, вступая с Кандинским в спор, ибо субъективность его исканий отнимает всякую почву для каких бы то ни было сопоставлений и выводов»¹. Этот отзыв отличается вполне нейтральной оценкой произведений художника (отрешение от содержания Н.Э. Радлов как бы уравнивает новыми формами выражения), но автор высказывает предположение, что перспективы подобной живописи сомнительны. Неоднозначно выглядит и фраза о бесполезности критики в адрес В.В. Кандинского.

¹ Н.Р. Художественные вести с Запада // Аполлон. 1912. № 9. С. 56.

Глава 2. Развитие и принятие авангарда

2.1. 1913 год.

В 1-м номере 1913 года была напечатана статья Я.А. Тугендхольда «Осенний Салон 1912 г.». В ней он упоминает среди прочего о связанном с кубистами скандале, когда от имени муниципалитета было опубликовано открытое письмо с протестом «против допущения в национальное здание этой “банды злоумышленников”. Крик этот был подхвачен многими журналистами...»¹. Критик к этому конфликту относится неоднозначно: «Разумеется, никакая официальная цензура над искусством недопустима и с формальной стороны моя симпатия на стороне кубистов. Но я вполне понимаю и гг. журналистов, которым надо что-нибудь написать о картинах и которые ничего не могут разобрать в ребусах кубизма. Ибо нынче последние побили рекорд загадочности»². Действительно, о кубистах он отзывается довольно скептически, и на фоне этого тем более важно его непринятие цензуры над живописью.

Конечно, отмечает он и выступление отечественных живописцев: «Мой обзор Осеннего Салона был бы некончен, если бы я не сказал несколько слов о русских и польских экспонентах. Среди русской молодёжи внимание останавливают на себе работы Шагала. Висящие в зале кубистов, где всё так надуманно и непонятно, они также поражают своей иррациональностью, но такой иррациональностью, которая психологически вполне убедительна»³; «То, что он делает, не имеет ничего общего с “лубками” московских шутников, хлебниковых, бубновых валетов и хвостов – это серьёзное искусство...»⁴. В столь лестном отзыве о М.З. Шагале автор отмечает сходную с кубистами «иррациональность», столь у них неубедительную, которая в его картинах приобретает совершенно другой оттенок. Важно и то, что Я.А. Тугендхольд почти прямо называет «Бубновый валет», «Ослиный

¹ Тугендхольд Я. Осенний Салон 1912 г. // Аполлон. 1913. № 1. С. 33.

² Там же. С. 34.

³ Там же. С. 40.

⁴ Там же. С. 41.

хвост», футуристов и организаторов московской выставки лубков (прошедшую 19-24 февраля в помещении МУЖВЗ)¹ М.Ф. Ларионова и архитектора Н.Д. Виноградова несерьёзным искусством.

Краткий фрагмент, хоть и не касающийся живописи, можно отметить и в статье Н.С. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм»: на месте отжившего символизма «...появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом»². Такая характеристика прямо указывает на их вторичность и недолговечность их течения.

Номер 2 содержит статью «По поводу Лондонской выставки с участием русских художников» Б.В. Анрепа. Он также отводит немалое место описанию картин кубистов: «...весь этот хлам рыже-серого цвета, на серо-рыжеватом фоне...»³, «Я затрудняюсь найти какие-нибудь доводы “за” или “против” кубизма, потому что ни один из представителей его, включая Пикассо, не дал ровно ничего, кроме скучной перетасовки серых геометрических тел...»⁴. Как мы видим, пишет он о них более радикально, чем Я.А. Тугендхольд, и, отказываясь давать оценку этому направлению, он как будто бы даже отказывает ему в статусе искусства.

Об участии отечественных художников на этой выставке Б.В. Анреп пишет: «Русские художники занимают особое положение на выставке, прежде всего, по тому впечатлению, какое они производят на широкую публику своей “экзотичностью”, т.е. сильно выраженной в них национальностью, отличной от западных соседей. Из известных читателям “Аполлона” художников были представлены: Богаевский, Гончарова, гр. Комаровский, Ларионов, Петров-Водкин, Рерих, Сарьян, Стеллецкий и Чурлянис...»⁵. Приводит он оценки английскими зрителями русских художников. Среди положительных черт отмечались их связь с самобытной

¹ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 474.

² Тугендхольд Я. Осенний Салон 1912 г. // Аполлон. 1913. № 1. С. 42.

³ Анреп Б. По поводу Лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. №2. С. 44.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 46.

русской культурой, способность к «фантастическим сочинениям картин», декоративность картин, среди недостатков же – «анекдотичность и иллюстрационность картин», некоторая их «холодность», грубоватые контуры¹.

Как мы видим, Б.В. Анреп не выделяет из ряда экспонировавшихся в Лондоне художников представителей левых течений (Н.С. Гончарову и М.Ф. Ларионова), распространяя на всех общую оценку. Не указывает он и различия в восприятии английскими зрителями различающихся по направлениям художников. Однако в самом конце статьи автор делает небольшую ремарку, всё же дающую намёк на различия между отечественными экспонентами: «Русское искусство имело хороший успех: в нём находили прекрасное люди совершенно противоположных вкусов»².

В этом же номере в разделе «Русская художественная летопись» была опубликована заметка С.К. Маковского (за подписью «essem») «"Мир Искусства"», посвящённая одноимённой выставке, проходившей с 5 января по 10 февраля. «Как бы то ни было, мир-искусственникам удалось всё же, несмотря на все недостатки помещения, разрешить трудную задачу: дать в миниатюре как бы общую картину передовой русской живописи, отмежевавшись "слева" от крайних кубистических и футуристических произведений.

Об этой "меже" – прежде всего. Нельзя не признать её правильной. Теперь больше, чем когда-либо, необходимо подчёркивать границу, отделяющую подлинное искусство (пусть самое смелое и необычное) от фальсификации-модерн. "Кубистика" г.г. Бурлюков и им подобных – фальсификация, рассчитанная на невежество и наивность русской публики. О, эта публика! Она или огульно, с какой-то цинической откровенностью, отрицает всё "новое", или же готова принять всерьёз самое беззастенчивое шарлатанство, только оттого, что это – "новаторство" и "молодёжь". Что

¹ Анреп Б. По поводу Лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. №2. С. 47-48.

² Там же. С. 48.

хуже – трудно сказать. Невежественное легковерие тоже незавидная доля. Достойный представитель “молодёжи” г. Бурлюк заявил недавно (на публичной лекции), что нет разницы между рисунком Рафаэля и... фотографией»¹; «Господа Бурлюки – ничтожные подделыватели, не более. Дело тут не в перенятых кое-как внешних приёмах письма [...], а в отсутствии художественной культуры и таланта. Претенциозное дикарство молодёжи – явление такое же противокультурное, как нигилизм 60-70 годов. Тот же нигилизм – на выворот...»².

Нельзя не отметить, с какой эмоциональностью пишет Маковский о творчестве братьев В.Д. и Д.Д. Бурлюков, хотя они даже не принимали участия в этой выставке. По-видимому, они – самый яркий для автора пример левого крыла живописи, за которым не было отмечено в этом фрагменте ни одной положительной черты, даже напротив, подчёркивались бесталанность и отсутствие культуры, полная творческая несамостоятельность и даже нигилизм, «противокультурность». Сетует он и на избирательность отечественной публики, одобряющей подобные искания художников. Из того, что значительная часть заметки была отведена живописи авангардной, мы можем сделать вывод о том, что это направление С.К. Маковский считает актуальным, скорее даже «больным» вопросом, требующим скорейшего разрешения.

Маковский идёт дальше – он высказывает неодобрение и тем картинам, что были представлены на выставке. «Может быть даже “Миру Искусства” следовало бы быть ещё строже в проведении “границы” и не допускать на свои выставки картин, вроде “Стекла” М. Ларионова (приём лучизма!?). Совсем не надо никаких заигрываний с “кубистами”. Это и для них – полезнее...»³. Говорит он только о М.Ф. Ларионове, хотя в выставке также принимали участие Н.С. Гончарова и Г.Б. Якулова. Среди участников он упоминает и Н.И. Альтмана, но дальше этого речь не заходит.

¹ Essem. Мир искусства // Аполлон. 1913. №2. С. 56.

² Там же.

³ Там же. С. 57.

В конце этого раздела также есть краткая заметка: «“Союз молодёжи” решил объединиться с московскими художниками, членами “Бубнового Валета”, “Ослиного Хвоста” и вновь организуемой Ларионовым выставки “Мишень” и устраивать совместные выставки в Петербурге и Москве [...]»¹. Этот фрагмент – простая констатация факта, но и он свидетельствует о том, что редакция не могла обойти стороной это событие.

В 3-м номере следует обратиться к статье Я.А. Тугендхольда «Московские выставки», которая была опубликована в разделе «Русская художественная летопись». Он начинает заметку с рассуждений о различиях художественной жизни в Москве и Петербурге и отмечает, что у Москвы «нет чувства меры», что моду она доводит до крайности. «Эти слова вспомнились мне при посещении выставки “Бубнового Валета” [...]»². Эта выставка проходила с 7 февраля по 7 марта и в ней приняли участие 24 русских и 11 французских живописцев³. Я.А. Тугендхольд, характеризуя выставку, также в первую очередь упоминает братьев В.Д. и Д.Д. Бурлюков, главным образом отмечая карикатурность по сравнению с их западными ориентирами. Отмечает он и склонность москвичей к эпатажу (это, по его мнению, обесценивает искусство, служа приманкой для зрителя), и русскую привычку впадать в крайности («[...] современная московская молодёжь отрицает всё, кроме “окрашенных плоскостей” и впадает в “эстетический сеператизм”, [...] отрицает национальные традиции во имя интернационализма»⁴).

Автор заметки в разной степени подробно говорит о П.П. Кончаловском, И.И. Машкове, В.В. Рождественском, Р.Р. Фальке, А.А. Экстер, стараясь объективно найти у каждого свои плюсы и недостатки. «Представителями “крайней левой” являются на выставке “Бубнового

¹ Ростиславов А. Выставки. Художественная жизнь. Результаты всероссийского съезда художников. Доклады. В Музее Александра III // Аполлон. 1913. №2. С. 60.

² Essem. Мир искусства // Аполлон. 1913. №2. С. 56.

³ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 454.

⁴ Essem. Мир искусства // Аполлон. 1913. №2. С. 56-57.

Валета” Лентулов и Бурлюки»¹, которых Я.А. Тугендхольд критикует, но достаточно сдержанно.

«Выставку “Бубнового Валета” любопытно сопоставить с небольшой выставкой лубков, организованной в Училище живописи г.г. Васильевым, Ларионовым и др.»². Главным недостатком этой выставки автор заметки считает её скромные масштабы; отдельно он отмечает «талантливые попытки “современного лубка” работы Н.С. Гончаровой», которая, по его словам, отличается большим талантом и вниманием к лубочным традициям.

В номере 4 довольно много информации снова даёт «Русская художественная летопись». Среди описания провинциальных выставочных дел (авторства А.А. Ростиславова) была напечатана краткая заметка: «В пермском благородном собрании выставка 164 картин, в большинстве “импрессионистов, футуристов и кубистов” (вот уж куда попали!), как жалуются местные “Ведомости”»³. Удивление автора вызывает место проведения подобной выставки, которую могли холодно принять и в столице.

В «Летописи» содержится также статья «Московские письма» Я.А. Тугендхольда. В ней он касается идеи национальности в искусстве, которая, будучи хороша сама по себе, становится «жупелом» в результате того, что между художниками и их аудиторией «нет “рампы” – нет культурной любви к искусству»; автор пытается подчеркнуть крайнюю неоднородность взглядов различных течений. «“Бубновый Валет” поклоняется французам; “Мишень” устами г. Шевченко шлёт анафему Западу и провозглашает диктатуру Востока [...] Тут же некий футурист умудрился сочетать с этим национальным коньком даже космополитический автомобиль»⁴.

¹ Essem. Мир искусства // Аполлон. 1913. №2. С. 57.

² Тугендхольд Я. Московские выставки // Аполлон. 1913. № 3. С. 58.

³ А.Р. Выставочные итоги. Художественные дела. Музеи. Издания. В провинции // Аполлон. 1913. № 4. С. 47.

⁴ Тугендхольд Я. Московские письма // Аполлон. 1913. №4. С. 57.

«Под знаком “национальности” находится и выставка “Мишень”, организованная М. Ларионовым. Среди тринадцати тезисов, перечисленных в предисловии к каталогу “Мишени”, останавливают на себе внимание следующие: 1. “Отрицательное отношение к восхвалению индивидуальности”. 2. “Признание копии самостоятельным художественным произведением” 3. “Стремление к Востоку и национальному творчеству”. Всем этим, очевидно, имеется в виду утверждение сверхличного, традиционного и “мифотворческого” искусства»¹. Эта выставка проходила 24 марта – 7 апреля и включала в себя произведения почти двух десятков художников. Бросается в глаза некоторое несоответствие тезисов, приведённых в статье, тем тезисам, что были опубликованы в действительности («Общие принципы, которые могут быть выставлены»). Так, второй тезис звучал следующим образом: «Нужно апеллировать только к художественному произведению, не имея в виду автора»², а третий как раз был посвящён художественной самостоятельности копии; о стремлении к востоку и национальному искусству было сказано в пятом пункте этих принципов. Впрочем, несмотря на это, идея выставки была им передана правильно, и именно с точки зрения программных тезисов автор оценивал её экспонентов.

«Устроенная тут же Ларионовым выставка иконописных подлинников, восточных и русских лубков и народных игрушек [...] – свидетельствует о коллективистских вкусах “Мишени”, о любви к фольклору. Ну, что же, само по себе это весьма отрадное явление, указывающее на то, что наши молодые художники не довольствуются больше ни ложной гордыней “индивидуев”, ни чистым эстетизмом французофилов, но ищут некой объективной почвы, на которую они могли бы опереться, в наше космополитическое и анархическое время»³. Кроме этого, Я.А. Тугендхольд высказывает одобрение тому, что М.Ф. Ларионов «выводит в художники маляров». С

¹ Тугендхольд Я. Московские письма // Аполлон. 1913. №4. С. 57-58.

² Ларионов М. Предисловие // Каталог выставки картин группы художников Мишень. М., 1913

³ Тугендхольд Я. Московские письма // Аполлон. 1913. №4. С. 58.

другой стороны, он делает оговорку: «Но когда этот талантливый художник сам, со свойственной ему московской прямолинейностью, пишет “Времена года”, даже не в стиле вывесок, а прямо-таки заборных начертаний – то хочется остановить его от такого “хождения в народ” и воскликнуть: не довольно ли мифотворчества?»¹.

Упоминает Я.А. Тугендхольд и о Н.С. Гончаровой: «Помимо дара экспрессии, Гончарова обладает и живописным вкусом, благодаря которому даже футуристические (как, напр., “Фабрика”) или “лучистые” (“Лилии”) картины её заинтересовывают, как красочные арабески...»².

Внимание автор заметки уделяет и новшествам на выставке «Мишени»: «“Лучизм” – это “новый стиль”, открытие которого принадлежит М. Ларионову»³. Суть его критик видит в написании художником не изображаемых предметов, а «суммы лучей от них», «каких-то комбинаций, возникающих от “пересечения” этих лучей» и считает, что Ларионов и «московские правдоискатели» решил пойти дальше пуантилистов, «разложивших цвета природы на основные цвета спектра», и пришли к крайней степени «развеществления» мира⁴.

Подобное, хотя и несколько грубое, понимание Я.А. Тугендхольдом «лучизма» очень близко к идеям самого М.Ф. Ларионова, который говорил о нём: «Основания его самые естественные. Известно, что зрительные представления от всякого рода предмета мы получаем в силу отражения гранями предмета лучей, которые на него падают от какого-нибудь источника света. Отраженные лучи, попадая в глаз, и заставляют нас видеть предмет. Отражая лучи источника света, несколько рядом расположенных предметов отражают и лучи, падающие на них от каждого соседнего. Таким образом, получается сеть из пересекающихся, переплетающихся лучей. Эти лучи и заполняют мои новые картины.

¹ Тугендхольд Я. Московские письма // Аполлон. 1913. №4. С. 58.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

Первое впечатление, может быть, смутно, но, взглядевшись пристальнее, каждый увидит в хаосе перекрещивающихся красочных полос тот или иной образ. Пользуясь принципом лучизма, я могу достигать универсальности в изображении того или другого предмета. [...] Принцип лучизма открывает широкие горизонты. То, что пока достигнуто мною, только первый шаг в этом направлении»¹.

Подытоживая мысль о «лучизме», Я.А. Тугендхольд пишет: «[...] мне представляется, что всё это не всерьёз, а так, для демонстрации того тупика, в паутину которого заводит чересчур буквальное понимание науки. Широкая натура М.Ф. Ларионова одержима какой-то глубокорусской чертой – во всём доходить до последней черты. Если народность – так уж забор; если научность – так уж, по меньшей мере, четвёртое измерение, ультрафиолетовые лучи и сообщение с Марсом. Будем, однако, надеяться, что “цветная пыль” скоро надоест Ларионову и что он вернётся к цветной форме...»². Кроме в целом скептического отношения к новому направлению, критик считает его совершенно бесперспективным и тупиковым, в отличие от самого М.Ф. Ларионова, считающего сделанное лишь началом пути.

Также Я.А. Тугендхольд отмечает участие в «Мишени» «представителей и других “-измов”, пытающихся совместить Запад с Востоком»: А.А. Шевченко (с удачными композициями в портретах и красивой гаммой в пейзажах), М.В. Ле-Дантю (отличающегося благородным колоритом), К.С. Малевича (совмещающего «футуризм с национализмом»)³.

В этом номере есть ещё пара фрагментов, посвящённых левым течениям. В «Письме из Ростова-на-Дону» Н. Лаврского читаем о выставке «Салон»: «основная ошибка организаторов заключалась в том, что они действовали без всякого плана и приняли без разбора произведения художников самых разнообразных течений, и притом плохо выражающих

¹ Ф.М. «Лучисты» // Московская газета. 1913. №231. 7 января. С. 2

² Тугендхольд Я. Московские письма // Аполлон. 1913. №4. С. 58-59.

³ Там же. С. 59.

эти течения. Так, на выставке были представлены Ф. Рерберг старший и... Роговин, участник “Ослиного хвоста”»¹.

Наконец, в «Хронике» читаем: «Большой успех у гонящихся за новинкою янки имел, закрывшийся в марте, салон кубистов. Насчитывается 82 тысячи посетивших его; приобретено картин на сумму в 375 тысяч франков!»². Важна в этом фрагменте проводимая связь между кубизмом и «погоней за новинкой», что будто бы намекает, что успешная выставка не обязательно обладает большой ценностью для культуры.

В номере 5, в «Русской художественной летописи», были напечатаны лишь краткие упоминания о художниках авангарда. «23 апреля скончалась художница и писательница Елена Генриховна Гуро, родившаяся в 1877 г., мало известная, но, несомненно, исключительно одарённая [...]»³ – в этом фрагменте делается упор не на «левизну» художницы (а она была экспонентом «Гилеи» и «Союза молодёжи»), а на талант, что для авторов «Аполлона» играло более значительную роль. Отмечен также был доклад И.М. Зданевича «О футуризме», который «[...] изобиловал курьёзами, вроде показа американского башмака, который “выше Венеры Милосской”, осколков стакана, разбитого где-то о голову докладчика и т.д.»⁴.

Номер 6 содержит небольшую статью В.А. Чудовского «Футуризм и прошлое», в которой он называется не просто школой, а «очень общим знаменательным явлением», смысл которого – в отрицании прошлого, какого ещё не было до него; и сам смысл этого течения – именно в отказе считаться с прошлым, а не в культе будущего, у которого невозможно заимствовать что-либо или отразить в какой-либо системе идей⁵. В конце статьи автор делает неутешительный для футуристов вывод: «[...] отрицание прошлого у футуристов ново лишь [...] по распространению его на области эстетической

¹ Лаврский Н. Письмо из Ростова на Дону // Аполлон. 1913. № 4. С. 62.

² Н.Р. Художественные вести с Запада // Аполлон. 1913. № 4. С. 77.

³ А.Р. Выставки. Художественные дела. Музеи. Издания. Доклады // Аполлон. 1913. № 5. С. 46.

⁴ Там же. С. 47.

⁵ Фудловский В. Футуризм и прошлое // Аполлон. 1913. № 6. С. 25-29.

культуры. И этот вывод приводит нас к приговору, убийственному для молодой, зазорной самонадеянности футуристов: именно ничего действительно молодого, нового, свежего, ничего творческого нет в их учении!»¹. Рассуждения на этих страницах носят довольно общий характер, никаких имён и группировок в качестве примера не приводится (даже Ф. Маринетти называют «один Миланский поэт-фабрикант»).

Более важна для нас следующая статья: «О группе художников “Бубновый валет”» авторства А.В. Грищенко. В начале её следует ремарка за подписью редакции: «Настоящая статья является частью доклада “Русская живопись в связи с Византией и Западом”, прочитанного автором в обществе “Союз Молодёжи” 2 мая 1913 года. Редакция признаёт желательным напечатание этого, по мнению её интересного, отзыва, хотя г. А. Грищенко не принадлежит к числу сотрудников “Аполлона” и заявил редакции о своём совершенном расхождении с нею в художественных взглядах»².

Изначально автор заявляет, что, хоть и является экспонентом «Бубнового валета», не будет выступать апологетом их взглядов. И даже более того, он пишет: «Надо поставить правильный диагноз [организму живописи]. К сожалению, за это дело часто берутся люди, не обладающие компетенцией, культурностью и должным запасом знаний и умения. К таким людям принадлежат, по моему мнению, художники из “Бубнового Валета”»³. Картины экспонентов этого общества он рассматривает с точки зрения станковой живописи как самостоятельного рода творчества, в котором художник выражает свою личность, образы; картины эти всё время обнаруживают в себе новые эмоции и смыслы. И именно этих свойств станковой живописи А.В. Грищенко не видит у художников из этой группы. «На последней выставке “Бубнового Валета” (в С.-Петербурге) большинство участников её, как бы подводя итоги своей художественной деятельности, выставили множество холстов, отмечая отдельные годы 15 – 20 работами.

¹ Фудловский В. Футуризм и прошлое // Аполлон. 1913. № 6. С. 29.

² Грищенко А. о группе художников «Бубновый валет» // Аполлон. 1913. № 6. С. 31.

³ Там же. С. 31-32.

Выставка производила сумбурное впечатление: стены были буквально заклеены холстами, один на другой похожими. Видные из участников старались друг перед другом “ударить” количеством работ, а не качеством их и строгим подбором, который бы нарисовал картину развития личности художника»¹; «Эта масса картин показывает какое-то странное отношение общества “Бубнового валета” к своей выставке, которая скорее была похожа на картинную лавку, чем на серьёзную выставку [...]»².

Значительная часть этой статьи отведена отдельным художникам и их работам, среди которых А.В. Грищенко отмечает П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, В.В. Рождественского, А.В. Лентулова, А.А. Экстер, Р.Р. Фалька и В.Е. Татлина (хотя последний к тому времени уже вышел из состава общества). Также он отмечает их попытки передать в живописи национальные черты: «Изобразив на картине грибы, воблу, лукошки, лубки, подносы, вывески, предметы, выросшие на русской почве, – думают, что в их картинах “русский дух” и “Русью пахнет”. Художники просто переносят готовые народные формы, создавшиеся известной реальной потребностью. Какая же тут заслуга художника?»³.

Кратко упоминается о В.Е. Татлине, к моменту написания статьи уже покинувшего «Бубновый валет». «Уже один этот факт говорит ясно за то, что В. Татлин не удовлетворяется теми формами живописи, которые проповедываются и практикуются членами общества “Бубновый Валет”. Молодой и чуткий художник, несомненно одарённый, найдёт то, что ищет»⁴.

В целом, А.В. Грищенко характеризует «Бубновый валет» критически, но сдержанно. Он сравнивает живопись его участников с живописью передвижников, имея в виду родственную для них черту: с первого взгляда картина притягивает взгляд, но потом рассыпается на составные части, не обладая композиционным планом и гармоничностью; «[...] словом,

¹ Грищенко А. о группе художников «Бубновый валет» // Аполлон. 1913. № 6. С. 32.

² Там же. С. 33.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же. С. 38.

отсутствуют принципы станковой живописи»¹. Говоря о неубедительности произведений художников, он говорит: «Скованная формой эмоция имеет громадное значение в художественном произведении. Вот этой-то “скованности” не найти в холстах членов “Бубнового Валета”»; «Искание непременно оригинального не есть ещё искание»².

В этом же номере в статье «“Душа реакции” и “Святое беспокойство” (ответ критику)» С.К. Маковский упоминает «чемпиона “крайней левой” г. Бурлюка», но упоминает в контексте того, что «нельзя же возражать серьёзно нововременским диоскурам»³, в ряд которых он ставит и Д.Д. Бурлюка. Маковский пишет даже более резкую фразу: «Считаться с ними было бы чересчур неразборчиво...»⁴.

В 7-м номере журнала представляет интерес статья С.К. Маковского «“Новое” искусство и “четвёртое измерение”». «Всё труднее – говорить о наших кубистах, футуристах, лучистах, орфистах (и прочих -истах “передовой” живописи) серьёзным тоном. Не потому, что сами юные жрецы “крайних” художественных течений – несерьёзны [...], а потому, что уж очень они... малограмотны»⁵ – этими словами открывается статья. Здесь С.К. Маковский имеет в виду ситуацию не только в живописи, но даже в большей мере в литературе: «Печатные произведения -истов... Нельзя представить себе более жалкой и комичной литературы: какая-то мешанина плохо воспринятых теорий, непонятных галлицизмов, метафорического многословия, бестолковых заимствований у иностранных авторитетов и всяческой отсебятины “без хвоста и головы”, как говорят французы. Ну как тут быть серьёзным!.. После этой литературы, рассчитанной, конечно, на то, чтобы убедить нас в законности “крайних” художественных течений, – в наших глазах только ещё карикатурнее становятся картины неистовых -

¹ Грищенко А. о группе художников «Бубновый валет» // Аполлон. 1913. № 6. С. 33.

² Там же. С. 35.

³ Маковский С. «Душа реакции» и «Святое беспокойство» (Ответ критику) // Аполлон. 1913. № 6. С. 44.

⁴ Там же.

⁵ Маковский С. «Новое» искусство и «четвертое измерение» (По поводу сборника «Союза Молодежи») // Аполлон. 1913. № 7. С. 53.

истов!»¹. А статьи Э.К. Спандикова, А.И. Балльер, О.В. Розановой, Н.Д. Бурлюка, М.В. Матюшина, В.В. Хлебникова, которые были напечатаны в третьем сборнике «Союза молодёжи», критик называет «состоянием в претенциозной малограмотности»; он приводит и цитаты из их критических статей, являющие, по его мнению, пример безвкусицы, невежества и даже дикарской развязности. Говоря о причинах подобной ситуации, он в очередной раз упоминает низкий уровень культуры и образования «передовых художников», литературное творчество которых лишь усиливает карикатурность их картин. С.К. Маковский отводит немало места в статье рассуждениям о кубизме и футуризме (первое, по его мнению – художественная школа, а второе – целое мировоззрение) и пытается найти истоки футуризма в современной ему науке, в частности, в математической гипотезе о времени как четвёртом измерении трёхмерного мира².

Взгляды передовых художников, изложенные С.К. Маковским, отличаются от его взглядов на искусство тем, что они воспринимают искусство не как служение красоте и увенчание реального мира. Четвёртое измерение они изображают потому, что его не видит несовершенный, по их мнению, человеческий глаз, и новая живопись должна досказать то, что человек не в состоянии увидеть сам³. Подобные перспективы развития живописи приводят С.К. Маковского в ужас, он даже считает их смертью искусства и всеми силами пытается их отрицать, говоря о недопустимости пересечения искусства и науки. Однако, при всём отрицательном отношении к новым радикальным школам живописи, автор признаёт за ними «известное соответствие характеру, лейтмотивам современной цивилизации»⁴ – то есть, фактически, отмечает, что их появление своевременно и даже логично именно в это время.

¹ Маковский С. «Новое» искусство и «четвертое измерение» (По поводу сборника «Союза Молодежи») // Аполлон. 1913. № 7. С. 53.

² Там же. С. 56.

³ Там же. С. 58.

⁴ Там же. С. 58-59.

Подытоживая статью он пишет: «Единственное утешение – что всё это преходящее. Не быть этому. Современники “переболеют” современностью. Варвары уйдут. Разве не суждено человечеству подняться на высшие ступени духовной культуры? Разве не бессмертно – искусство? [...]»¹. Из этого мы можем сделать окончательный вывод, что С.К. Маковский хоть и относится к радикальным течениям в живописи весьма неблагоприятно, готов принять их существование, будучи уверенным, что они сами изживут себя, а искусство вернётся к прежнему состоянию, когда художник будет воспевать красоту мира. Несмотря на то, что редакция «Аполлона» придерживалась взглядов совершенно противоположных представителям авангарда, их не могли обходить вниманием на страницах журнала, как течение, добившееся определённого влияния в художественной жизни.

Примерно в том же ключе написана краткая статья «Выставка футуристической скульптуры Боччиони» Силларта. Появление футуризма также оправдывается самой спецификой времени, «века скорости». Однако автор считает, что куда большую известность футуристам принесла критика современного искусства, чем собственное творчество. «Художественная ценность их произведений более чем проблематична – они просто антихудожественны для нас»².

Номер 8 отсылает нас к некоторым заметкам в разделе «Русская художественная летопись». В статье «Выставки и художественные дела» (за подписью «У.») читаем о выставке в Художественном бюро Н.Е. Добычиной: «Среди молодёжи необходимо отметить двух художников с большими данными: Н.И. Альтмана, работы которого освидетельствуют о даровании очень звучного колориста, и Б.Д. Григорьева, который в ряде превосходных набросков карандашом с натуры показал необыкновенное мастерство. Можно с уверенностью ждать много ценного от творчества этих художников, но и выставленное сейчас, до известной степени, искупает неприятное

¹ Маковский С. «Новое» искусство и «четвертое измерение» (По поводу сборника «Союза Молодежи») // Аполлон. 1913. № 7. С. 59.

² Там же. С. 61.

впечатление от образцов творчества размещённых тут же “новаторов”, вроде г. Кульбина, как-то фатально связанных с нашим молодым искусством»¹.

Большой интерес представляет для нас заметка Я.А. Тугендхольда «Выставка картин Натальи Гончаровой (письмо из Москвы)» (проходила 29 сентября – 5 ноября). Он пытается оценивать художницу как можно более объективно, отмечая у неё и плюсы и минусы. Через всю статью проходит мысль о наличии у Н.С. Гончаровой значительного таланта, но, во-первых, критик отмечает довольно большое количество картин на выставке, почти 800 полотен, написанных за 13 лет («Творческая расточительность – поистине небывалая! Но и эта “медаль”, конечно, имеет свою оборотную сторону: от подобной расточительности недалеко и до... размельчания»²), во-вторых, по его мнению, многие работы более похожи не на завершённые произведения, а на «эссе», по которым сложно подводить итоги творчества и судить о мастерстве художника³. Я.А. Тугендхольд развивает эту мысль далее, говоря, что: «еженедельно отзываясь на все модные веяния нашего времени, переходя от одного “изма” к другому, [...] она не нашла времени, чтобы углубить свой талант, сосредоточить свои силы “реализовать” свои знания. Её развитию вглубь вредило её развитие вширь, её боязнь, как бы не отстать от века. Импрессионизм, кубизм, футуризм, орфизм, лучизм Ларионова, какая-то теория какого-то Фирсова... А где же сама Наталия Гончарова, её художническое “я”?»⁴. Стараясь создать всестороннюю картину творчества, автор характеризует её как «женщину... порхающую от одной лёгкой победы к другой», а с другой стороны говорит о преобладании в ней «мужского глаза над женским лиризмом»⁵.

Также, неоднозначность живописи Н.С. Гончаровой критик подчёркивает и заключительной фразой своей заметки: «Таков талант Гончаровой, по-женски восприимчивый, по-мужски – выразительный, по-

¹ У. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1913. №8. С. 62.

² Тугендхольд Я. Выставка картин Натальи Гончаровой // Аполлон. 1913. №8. С. 71.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 71-72.

⁵ Там же.

русски – размашистый и по-интеллигентски – разменивающийся на мелочи»¹.

В номере 9 внимание следует обратить на статью Н.Н. Пунина «Пути современного искусства», которая была ответом на книгу С.К. Маковского «Страницы художественной критики». Одна их основных мыслей в этой статье состоит в том, что истоки левых течений находятся во всём предшествующем этапе западноевропейской живописи: «[...] весь реалистический, позитивный характер европейской живописи, за последний двести-триста и даже четыреста лет, является уже в известной мере средой, благоприятной для развития того, что получило теперь своё яркое выражение в кубизме и футуризме»². Однако этот фрагмент никак не преследует цель оправдать левых художников, и далее мы видим серьёзные упрёки в их адрес. Один из главных: «Там где для созерцания прекрасного нужны знания, а не только духовное богатство или даже духовная культурность, там кончается искусство»³; «Там, где наука заменяет живое отношение к явлениям мира, там нет и не было никогда искусства»⁴. В этом плане Н.Н. Пунин созвучен со взглядами С.К. Маковского (в статье последнего «“Новое” искусство и “четвёртое измерение”» из №7 за этот же год).

Н.Н. Пунин даёт в этой статье достаточно резкую оценку левому искусству: «Прежде всего, уже один тот факт, что краску, т.е. нечто техническое и, таким образом, нечто второстепенное, не подлежащее, как мы сказали, оглашению, сделали отправной базой, ядром нового направления – уже один этот факт служит достаточно красноречивым свидетельством духовной бедности новых художников»⁵; «В импрессионизме и всех связанных с ним течениях: в неоимпрессионизме, в антиколористических тенденциях Пикассо, так же, как в лубочной красочности российской

¹ Тугендхольд Я. Выставка картин Натальи Гончаровой // Аполлон. 1913. №8. С. 73.

² Пунин Н. Пути современного искусства (по поводу «Страниц Художественной Критики» Сергея Маковского) // Аполлон. 1913. №9. С. 52.

³ Там же. С. 56.

⁴ Там же. С. 59.

⁵ Там же. С. 57.

«молодёжи», вовсе и нет искусства»¹. Точно в таком же ключе он пишет и о вкладе левых художников в искусство: «Собственно, о том, что “кубисты” [...] и “футуристы” [...] внесли какую-либо новую манеру видеть – говорить не приходится»².

Таким образом, Н.Н. Пунин во многом сходится с С.К. Маковским во взглядах при оценке левых течений в современной живописи. В чём-то он даже превосходит его, говоря, что «[...] только одно уничтожение было бы достаточной и справедливой карой» европейцам за «грех» кубизма и футуризма, которые он называет «оргией мёртвых» и «безмерным кощунством»³. Итог статьи также схож с предсказанием редактора «Аполлона»: «Впрочем, нет оснований думать, чтобы для “футуристов” было, действительно, будущее. Огромный поток духовности, который, мы смеем надеяться, хлынет в сердца художников, смоеет эти последние пятна проказы на светлом теле искусства. Мы на рубеже, мы у врат...»⁴.

В этом же номере С.К. Маковский опубликовал свой ответ на статью Н.Н. Пунина. Редактор «Аполлона» не во всём соглашается со своим оппонентом, и главным образом – в оценке импрессионизма (Пунин считает, что это течение «убивает краску как духовную сущность», в нём утратилась «духовная сила цвета», Маковский же, напротив, уверен, что импрессионизм показал всё богатство тональных гамм⁵). Кроме этого, С.К. Маковский не вполне согласен с тем, что кубисты и футуристы в своей живописи доводят до крайности принципы импрессионистов; ведь сами футуристы настроены против импрессионистического натурализма, ориентируясь на Восток⁶.

Однако, несмотря на некоторые разногласия с Н.Н. Пуниным, он высоко оценивает его статью: «Но как бы ни были заметны все неточности, пристрастия и противоречия, в словах Н.Н. Пунина о современном искусстве

¹ Пунин Н. Пути современного искусства (по поводу «Страниц Художественной Критики» Сергея Маковского) // Аполлон. 1913. №9. С. 59.

² Там же. С. 60.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 61.

⁵ Маковский С. Ответ Н. Пунину // Аполлон. 1913. №9. С. 63.

⁶ Там же. С. 64.

чувствуется неподдельная любовь в живописи и подлинное страдание от неудовлетворённости современным творчеством. И это глубоко ценно: в самом деле, кто из нас нынче может считать себя удовлетворённым? Кто не грезит о святой правде грядущего, большого искусства? Кто не сознаёт, что полоса французского новаторства XIX – XX вв. грешит бессодержательностью, что эта полоса кончилась, и ей пора уже подводить итоги, мечтая о новых, совсем иных задачах?»¹. С.К. Маковский вновь утверждает выводы свои и оппонента: новаторство, черпающее вдохновение из западноевропейских тенденций, в котором нет духовного содержания, и которое само по себе едва ли может считаться искусством, является лишь коротким этапом, который вот-вот закончится, и которому на смену придёт истинное, «большое» искусство.

Наконец, в «Русской художественной летописи» была напечатана краткая заметка Я.А. Тугендхольда «P.S. Ещё о Гончаровой», которая была его ответом на статью А.Н. Бенуа о выставке Н.С. Гончаровой, опубликованной в газете «Речь» от 21-го октября. А.Н. Бенуа в своей статье отзывался о художнице весьма и весьма благосклонно («огромный талант и настоящий художник», «великолепный стилистический и декоративный дар», «большая художественная сила, властная и подчиняющая»)². Заметка Я.А. Тугендхольда посвящена, скорее, художественной критике как таковой: он считает, что критик должен «особенно подчёркивать ложные уклоны художника именно тогда, когда он уже добился широкого признания», а в случае малоизвестных живописцев, напротив, обратить внимание на их талант, но не акцентировать внимание на слабых чертах. Называет он и конкретные недостатки живописи Н.С. Гончаровой: «отсутствие религиозного созидания» и эстетический подход к религиозным темам, недопустимый, по его мнению³.

¹ Маковский С. Ответ Н. Пунину // Аполлон. 1913. №9. С. 64.

² Бенуа А.Н. Дневник художника // Речь. 1913. №288. 21 октября. С. 4.

³ Тугендхольд Я. Московские театры. P.S. Еще о Гончаровой // Аполлон. 1913. №9. С. 84.

В конце заметки критик высказывает ещё одну интересную мысль по поводу выставки и её отражения в статье А.Н. Бенуа: «[...] нельзя оправдывать американизм современной художественной молодёжи тем, что “глядя на гигантскую выставку Гончаровой, понимаешь, что можно пуститься на что угодно, лишь бы достучаться”. Нельзя, потому что недостучание – удел почти всех лучших художников и, однако, они не пускались на “что угодно”. Стучаться надо только в душу людскую, а остальное – приложится»¹.

Таким образом, мы видим на страницах «Аполлона» уже масштабную полемику, посвящённую как путям развития живописи, в том числе её левым течениям, так и отдельным авангардным художникам.

В последнем, 10-м номере за этот год, для нас представляет интерес лишь заметка «За осень» В.А. Чудовского, опубликованная в «Русской художественной летописи». В ней читаем: «Так же, как декаденты, торжествуют на улице и подлинные герои улицы – футуристы»²; «[...] у наших футуристов если есть хоть что-нибудь приемлемое – то это в живописи. На недавних спектаклях, при всей невероятной бездарности текста, живописцы, среди обильной чепухи, всё же дали намёки на очень любопытные возможности (Школьник, Малевич)»³. В то же время, о поэтах-футуристах В.А. Чудовский отзывается крайне резко, называя их искания «постыдным и гнусным кощунством над священной памятью Пушкина».

2.2. 1914 год.

Двойной номер 1-2 за этот год содержит статью Силларта о прошедшем Осеннем салоне 1913 года. Часть статьи он посвящает кубистам, говоря о них с разочарованием: «Что сказать о кубистах? Когда-то надеялись, что со временем они выявят действительно что-то новое, ценное и

¹ Тугендхольд Я. Московские театры. P.S. Еще о Гончаровой // Аполлон. 1913. №9. С. 84-85.

² Чудовский В. За осень // Аполлон. 1913. № 10. С. 84.

³ Там же. С. 85.

необходимое. [...] Кубизм ничего нового не дал, он топчется на месте. Судя по осеннему Салону, он, кажется, потерял также в смысле влияния. Художники, стоявшие раньше близко к нему, покидают его лагерь»¹. Из отечественных экспонентов он не упоминает никого из художников авангарда, говоря лишь, что среди них вообще мало интересного.

В подобном же ключе дана оценка кубизма в статье «Демоны и современность (мысли о французской живописи)» Г.И. Чулкова: «Однако, кубисты не оправдали своей теории: из анализа и только анализа нельзя ничего создать творческого и синтетического»². Чуть далее он пишет: «Как же мы, русские, отнесёмся к современной западной культуре? Что нам делать? Идти ли нам за ними или строить башню искусства и жизни на свой лад?»³. На этот вопрос автор не может ответить однозначно, но он знает точно, что «нельзя идти за культурой Запада слепо и покорно»; современную ему западноевропейскую живопись он считает «мёртвой», и именно поэтому она не может служить ориентиром, даже несмотря на её огромный вклад в мировую культуру.

Некоторую информацию даёт нам раздел «Художественная летопись». Среди ряда событий художественной жизни Петербурга А.А. Ростиславов упоминает, конечно, и те, в которых принимали участие авангардисты. «На закрывшейся выставке “Союза молодёжи” перебивало более 6 000 посетителей. Проданы произведения Д. Бурлюка, Потипака, Спандикова, Школьника»⁴. А в «Письме из Москвы» Я.А. Тугендхольд пишет о выставке «Мира искусства»: «[...] на самом деле москвичи – анархисты, целиком пребывающие во власти того самого бульвара, “Венеру” которого Ларионов дал на выставку “Мира Искусства”, и тех городских стёкол, на “скоростях” которых Якулов “построил” свою неразбериху, тоже попавшую на выставку. [...] Картины москвичей, в сущности, никчёмны, картины-эксперименты,

¹ Силларт. Осенний Салон // Аполлон. 1914. № 1-2. С. 52.

² Чулков Г. Демоны и современность (Мысли о французской живописи) // Аполлон. 1914. № 1-2. С. 70.

³ Там же. С. 75.

⁴ Н. Р., А. Р-в. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1914. № 1-2. С. 132.

которые некуда приткнуть»¹. Если в первом случае А.А. Ростиславов ограничивается простой констатацией факта, то Я.А. Тугендхольд показывает своё в целом неодобрительное отношение к левым экспонентам «Мира искусства»; вероятно, впечатление мог усилить их контраст с прочими участниками выставки.

Плюс к этому, сообщение об авангардистах есть в рубрике «Художественные вести с Запада»: «Амстердамское общество современного искусства устроило третью выставку. Центром первых двух являлись Сезанн и Лефоконье. Третья посвящена, главным образом, искусству Кандинского (?!). Кроме него, из числа наших соотечественников на выставке подвизаются Илья Машков и Кончаловский»². Во-первых, вызывает удивление вопросительная пометка рядом с фамилией В.В. Кандинского; во-вторых, бросается в глаза, что об участии И.И. Машкова и П.П. Кончаловского говорится при помощи такого откровенно неуважительного глагола.

Номер 3 даёт нам интересующие сведения лишь в «Художественной летописи». В «Письме из Москвы» Я.А. Тугендхольда читаем упоминание о молодых художниках-экспонентах общества «Бубновый валет»: «Но современная русская молодёжь уже чужда этой художнической скромности – она прошла уже через соблазн Запада, через “громокипящее” горнило Парижа. В этом смысле, выставка Серова и выставка “Бубнового Валета” – поучительные полярности нашего художества. Там – скромность внешняя и глубина психологическая; здесь – праздник красок, но равнодушие по части “духа”. И, однако, нельзя не приветствовать, в известном смысле, этот новый “живописный реализм”, к которому стремится Кончаловский. Машков и другие – если сравнивать его с русским футуризмом»³; вообще, рассказу именно об этой выставке Я.А. Тугендхольд отводит больше места, чем всем остальным. Он не очень лестно отзываясь об экспонентах-футуристах («А

¹ Т-д. Я. Письмо из Москвы. Московские выставки // Аполлон. 1914. № 1-2. С. 140-141.

² Художественные вести с Запада // Аполлон. 1914. № 1-2. С. 158.

³ Т-д. Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1914. № 3. С. 68-69.

работы футуристов в “Бубновом Валете” (Моргунова, Малевича, г-жи Экстер) сводятся лишь к слепому подражанию французам, за которым – хаос, нирвана»¹⁾, а с другой стороны, приветствует обращение некоторых авангардных художников в сторону «вещности» и реализма – ряд художников использовали в своих произведениях наклейки из золотой и серебряной бумаги и газетных вырезок. Хотя подобный реализм для критика был очень неоднозначен («Психологически, можно понять такое парадоксальное тяготение к объективности [...]. Но, разумеется, получается абсурд»²⁾). Я.А. Тугендхольд пытается как указать на недостатки, так и подчеркнуть достоинства таких художников, как П.П. Кончаловский, В.В. Рождественский, И.И. Машков, Р.Р. Фальк, А.И. Мильман, А.В. Куприн.

Подводя итог статье, критик пишет: «И всё-таки, при всех этих оговорках – много здорового в живописности “Бубнового Валета”. Здесь любят живопись и натуру, а это у нас в России – качество большое»³⁾. Данный этап он считает опорной точкой для дальнейшего развития в сторону изображения живой природы, действительности. Таким образом, стараясь быть в целом объективным, Я.А. Тугендхольд даёт положительную оценку выставке «Бубнового валета», говоря, что художники находятся на верном пути.

Номер 4 содержит в «Художественной летописи», в разделе «Выставки и художественные дела» авторства А.А. Ростиславова, отзыв о выставке Н.С. Гончаровой, которая проходила в Петербурге с 15 марта по 20 апреля в Художественном бюро Н.Е. Добычиной; в отличие от московской выставки, произведений на ней было представлено меньше (249 картин)⁴⁾. А.А. Ростиславов называет эту выставку «одной из самых выдающихся выставок сезона». Неодобрительно он отзывается о докладе И.М. Зданевича о Н.С. Гончаровой, имевшего целью осветить биографию художницы и эволюцию

¹ Т-д Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1914. № 3. С. 69.

² Там же.

³ Там же. С. 70.

⁴ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 361.

живописи; докладчик, по мнению критика, слишком общими словами обрисовал её задачи, а также плохо объяснил её методы и каноны¹. Большая же часть этой заметки была посвящена цензурному скандалу из-за религиозных картин Н.С. Гончаровой, разгоревшемуся после открытия выставки.

Краткий фрагмент в разделе «Rossica» освещает участие отечественных художников в зарубежных выставках: «В продолжение ноября и декабря “Moderne Kunstkring” в Амстердаме устроил художественную выставку новейших течений современной живописи, в которой принимали участие П. Кончаловский и И. Машков. Картины двух последних имели успех у местной критики, и в отзывах о выставке подчёркивались крепость формы и яркий насыщенный колорит *natures mortes*, цветов и портретов русских художников»². Как мы видим, это упоминание лишь констатирует факт участия двух авангардистов в голландской выставке, никак не оценивая их произведения.

В 5-м номере мы встречаем статью Силларта «Салон “Независимых”», в котором из отечественных художников принимали участие В.Д. Баранов-Россине, Д.Д. Бурлюк, В.Д. Бурлюк, М.З. Шагал, С.И. Шаршун, А.А. Экстер, К.С. Малевич, И.А. Пуни. Однако, из всех перечисленных живописцев, критик говорит лишь о М.З. Шагале, причём оставляет хвалебный отзыв: «Очень интересны работы русского художника Шагала. Он любит русскую лубочную живопись, наивность её композиции, дикость и сумбурность пьяной жизни крестьян [...]. Шагал глубоко чувствует мистику быта, жуткие стороны народной жизни. Бесшабашность его композиции великолепно сопровождается задорно-ярким, кустарно-цветистым колоритом, достигающим порою большой силы внушения. Как колорист, он занимает особое место в Салоне Независимых [...]]»³.

¹ Р-в А. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1914. № 4. С. 55.

² Rossica // Аполлон. 1914. № 4. С. 79.

³ Силларт. Салон «Независимых» // Аполлон. 1914. № 5. С. 32.

В «Художественной летописи» мы видим ещё одно упоминание о прошедшей выставке: «Выставку Н.С. Гончаровой в художественном бюро Н.Е. Добычиной посетило около 2 000 человек»¹. А.А. Ростиславов ограничивается лишь этой констатацией.

В заметке «Письмо из Киева» Е. Кузьмина также есть упоминание выставок авангардных художников: «“Левое” крыло местного искусства в этом году выступило самостоятельной выставкой “Кольца”, выпустившей и своего рода манифест, в котором просто, со вкусом, без всяких выкриков, были изложены основные догматы выставявших: линия ради линии, краски ради красок, “красота не в видимом, а в ощущаемом, переживаемом”. [...] выставка производила, пожалуй, и наиболее живое, весеннее впечатление»². Критик о выставке отзывается только положительно, отмечая, что даже относящиеся к лучизму и футуризму произведения не производили отталкивающего впечатления: «В этих, порою несколько наивных, красочных парадоксах чувствовалось искреннее, правдивое искание»³.

В следующей заметке «Письмо из Одессы» напечатан отзыв М.К. Гершенфельда о Весенней выставке картин. Автор описывает произведения, «останавливающие внимание на выставке», и среди них отмечает экспонентов «Бубнового валета», среди произведений которых «имеются произведения чисто живописные и иные, в которых более или менее последовательно проведён принцип кубизма»⁴: А.В. Лентулова (в работах которого «сочная живопись всё же берёт верх над увлечением кубизмом»), В.В. Рождественского («очень удачно проведён кубизм в хрустальных вазах»), И.И. Машкова (который «глубоко проникает в чувственную атмосферу краски»), П.П. Кончаловского (его «стремление к упрощению, к

¹ Г. Л., А. Р-в, Р. Е. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1914. № 5. С. 44.

² Кузьмин Е. Письмо из Киева // Аполлон. 1914. № 5. С. 56.

³ Там же.

⁴ Гершенфельд М. письмо из Одессы // Аполлон. 1914. № 5. С. 58.

какому-то первичному восприятию вещей, по обыкновению, доходит до парадоксальности», хотя картины не лишены технических достоинств)¹.

В заключении, М.К. Гершенфельд пишет, что «Весенняя выставка, вызвав особый интерес в широкой публике, безусловно, должна положить начало художественному оживлению Одессы, до сих пор отличавшейся и отсталостью, и безразличием в искусстве»². Таким образом, критик видит главное значение прошедшей выставки именно в оживлении культурной жизни Одессы. А в этом определённую роль должно было сыграть и участие в ней авангардистов, к которым критик относится весьма либерально и даже с некоторым почтением.

Номер 6-7 содержит статью А.Н. Римского-Корсакова (сына знаменитого композитора) «“Золотой петушок” на парижской и лондонской сценах», в которой автор даёт отзыв на декорации к этой постановке, которые были созданы Н.С. Гончаровой. «Не знаю, кого осенила мысль привлечь к делу в качестве декоратора Н. Гончарову, но знаю, что для человека, заглядывавшего в партитуру “Петушка” и не падкого до сенсаций, сотрудничество гг. Гончаровой и Фокина в постановке оперы Римского-Корсакова должно представляться в высшей степени необычным»³. Значительная часть статьи посвящена критике постановки балетмейстера Фокина, и лишь немного сказано о декорациях художницы. Хотя некоторые элементы оформления балета автор считает удачными, он отмечает, что «эта задача – соединения русского лубка с персидской миниатюрой – была разрешена г-жей Гончаровой далеко не безупречно»⁴.

Номер 8 содержит лишь упоминание об участии в «Выставке картин в пользу лазарета деятелей искусства», проходившей с 26 октября по 7 декабря в художественном бюро Н.Е. Добычиной, среди прочих художников, Д.Д.

¹ Гершенфельд М. письмо из Одессы // Аполлон. 1914. № 5. С. 58.

² Там же. С. 59.

³ Римский – Корсаков А. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах // Аполлон. 1914. № 6-7. С. 46.

⁴ Там же. С. 49.

Бурлюка, Н.И. Альтмана, В.М. Ходасевич, А.М. Чудовской-Зельмановой. Никаких оценок или комментариев практически не даётся, кроме того, что «выделяются, хотя и не к выгоде художника, портреты поэта Мандельштама и поэтессы Анны Ахматовой работы Чудовской-Зельмановой»¹.

В 10-м, заключительном, номере за этот год была опубликована примечательная статья В.А. Дмитриева «По поводу выставок бывших и будущих», в которой ставился вопрос о дальнейших путях развития живописи. Автор статьи касается в ней и левых течений: «После того, как пережит “футуризм”, какая ещё “манера” может испугать нас и показаться неприемлемой? Однако, кроме терпимости, футуризм научил нас ещё другому... научил нас спрашивать: для воплощения какого содержания так решительно разрушалась, коверкалась и преображалась форма? У нас возродилось внимание к содержанию, к “картине”... что же, за одну эту пользу футуризм получит своё историческое оправдание!»². Важно отметить, что футуризм В.А. Дмитриев воспринимает как крайность, радикальнее которого ничего уже быть не может, и его историческая роль состоит именно в том, что он показал эту крайность в развитии искусства. И именно своей крайностью футуризм «от противного» показал важность содержания и формы в живописи. Из слов критика можно сделать вывод, что время этого течения прошло и возврата к нему никогда не произойдёт.

¹ Р-в А. Искусство и война. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1914. № 8. С. 61.

² Дмитриев В. По поводу выставок бывших и будущих // Аполлон. 1914. № 10. С. 18.

Глава 3. Военные годы..

3.1. 1915 год.

В номере 1 за 1915 год была напечатана статья Н.Э. Радлова «Будущая школа живописи». Примечательно, что делая упоминание о кубистах и лучистах, автор статьи даже извиняется за напоминание о них, надеясь, что они уже стали историческим курьёзом¹. Чуть дальше в тексте, в рассуждении о пренебрежении вопросами формы в современной живописи, читаем: «Для полноты мы назовём и те направления, которые повинны в этом покушении на искусство: передвижничество и футуризм. [...] Передвижники и футуристы, пренебрегая всеми вопросами, связанными с картиной, пользуются материальными средствами искусства для выражения идей, которые [...], даже при условии “оправдания” их формой, не могли бы составить содержание картины»².

Подводя итог своим рассуждениям, Н.Э. Радлов пишет: «[...] мы равно будем приветствовать увядание такой живописи. Безобидное передвижничество заснёт старческой смертью. Сорокасантиметровая мортира будет надгробием воспевшего её футуризма: надгробием, надеемся, достаточно тяжелым, чтобы застраховать нас от полночных появлений покойника»³. Таким образом, и передвижников и футуристов, по мнению критика, окончательно и бесповоротно ждёт забвение; показательно уже то, что их ставят в один ряд и обвиняют и тех, и других в невнимании к форме, хотя сам автор подчёркивает полярность этих течений.

Номер 2 даёт нам интересующие сведения лишь в «Художественной летописи», в заметке «Письмо из Москвы» авторства З. Ашкинази, в которой идёт речь о двух благотворительных выставках: «Художники – товарищам-воинам» (30 ноября 1914 – 11 января 1915) и «Художники Москвы – жертвам войны» (6 декабря 1914 – 18 января 1915). В обеих выставках принимали

¹ Радлов Н. Будущая школа живописи // Аполлон. 1915. №1. С. 17.

² Там же. С. 20.

³ Там же. С. 21.

участие живописцы совершенно разных направлений, от передвижников до авангардистов, и несмотря на определённые трения при отборе картин, в первой приняли участие П.П. Кончаловский, А.В. Лентулов, И.И. Машков, А.И. Мильман, Г.В. Фёдоров, Р.Р. Фальк, А.В. Грищенко, а во второй – П.П. Кончаловского, И.В. Клюна, А.В. Лентулова, И.И. Машкова, А.И. Мильмана, В.Е. Татлина¹.

По словам З. Ашкинази, подобное соседство оказалось невыгодным и для «правых», и для «левых» художников. «[...] на спокойном, скучном фоне “стариков” особенно резко выделяются манерничанья наших протестантов, их надуманное, ничем, кроме “хочу быть дерзким”, неоправданное кокетничание отвлечённым примитивизмом формы. Недурны на обеих выставках *natures mortes* Машкова с обычным для него насыщенным, немного грузным колоритом; к сожалению, портреты его портит присущая этому художнику конструктивистская грубость. Из работ представителей “Бубнового Валета” отметим ещё “Куклы” (“Частушки”) В. Фёдорова, “Крестный ход” Лентулова, в котором увлечение кубизмом не может уничтожить яркой живописи, и *natures mortes* Кончаловского»². Как мы видим, автор критикует главным образом нарочитые, по его мнению, левизну и примитивизм, имеющие целью лишь привлечь внимание и эпатировать публику. Именно эту грубость формы, наравне с кубистическими элементами, он и считает отрицательными чертами в живописи вышеперечисленных участников. Несмотря на это, он выделяет из числа работ авангардных художников те, что, с его точки зрения, заслуживают внимания.

Номер 3 также даёт нам заметки, касающиеся авангардистов, в «Художественной летописи». В частности, интерес представляет статья Н.Э. Радлова «“Мир Искусства”, “Союз русских художников”», так как в выставке «Мира искусства» (28 февраля – 29 марта) принимали участие Н.И. Альтман,

¹ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 491-493.

² Ашкинази З. Письмо из Москвы. На выставках // Аполлон. 1915. №2. С.71.

Л.А. Бруни, Д.Д. Бурлюк, И.И. Машков, Г.Б. Якулов. Критик с некоторым сожалением пишет о подобном составе выставки: «Мы вспоминаем время, когда считалось честью быть выставленным рядом с Серовым, Сомовым или Рерихом, вспоминаем, глядя на этюд г. Д. Бурлюка, пригодный самое большее для Весенней выставки, на “Балалайку” Корева (русифицированную скрипку Пикассо), на “Кафе” Бржоско, на “Спирали” Якулова... Подобным работам предоставлена роль иллюстрирования новых достижений»¹. Одобрительно критик отзывается о И.И. Машкове, отмечая его «большой красочный темперамент и уверенное чувство формы», и Н.И. Альтмане. У последнего, по словам Н.Э. Радлова, «кубистические приёмы, испортившие местами недурной портрет Анны Ахматовой, ощущаются, как ненужный балласт на незаурядном таланте художника»².

Н.Э. Радлов не даёт очень резких оценок авангардистам, однако в заключении он даже ставит под вопрос художественные достоинства левых экспонентов рассматриваемой выставки: «“Союз русских художников” тем выгодно отличается от “Мира искусства”, что его никак нельзя обвинить в покровительстве новым, сомнительной ценности, именам и направлениям в искусстве»³.

К этой выставке «Мира искусства» в 10-м, последнем за этот год, номере журнала возвращается В.А. Дмитриев в статье «Противоречия “Мира Искусства”». Автор отмечает, что в современном искусстве не происходит «последовательной, постепенной замены старого молодым»⁴, но всё же ставит в заслугу А.Н. Бенуа то, что в объединении показали себя новые художники, в том числе и московские футуристы⁵.

В этом же номере небольшой фрагмент «Письма из Москвы» З. Ашкинази повествует о выставке в галерее Лемерсье (третья

¹ Н.Р. «Мир искусства». «Союз русских художников» // Аполлон. 1915. №3. С. 56.

² Там же. С. 57.

³ Там же.

⁴ Дмитриев В. Противоречия «Мира искусства» // Аполлон. 1915. №10. С. 11.

⁵ Там же. С. 14.

благотворительная «Выставка картин и скульптур русских художников в пользу пострадавших от войны бельгийцев», проходившая с 29 января по 22 февраля 1915). На этой выставке «Н. Гончарова выставила эскизы к “Золотому Петушку” (Парижская постановка) и к “Вееру” Гольдони (в Московском Камерном театре)»¹. Как и ранее, декорации Н.С. Гончаровой не нашли одобрения у критики: если её произведения и хороши, то «не как театральная живопись, со специальными требованиями которой художница не считается»; в укор ей также ставят увлечение примитивизмом, который оттеняет «очевидный талант» художницы².

Гораздо благосклоннее З. Ашкинази пишет о И.И. Машкове, также принимавшем участие в этой выставке: «Холсты Машкова, очень “сдержанные”, показывают, что художник уже перекипел и отбросил крайности своих увлечений. Сочные и глубокие краски его этюдов и *natures mortes* совершенно убивают помещённый рядом с ним громадный “Портрет Е.П. Носовой” Головина [...]»³. Подобное сравнение с А.Я. Головиным служит верным признаком признания таланта художника.

В «Художественной летописи» двойного номера 4-5 была заслуживает внимания следующая небольшая заметка А.А. Ростиславова: «Обществом имени Куинджи решено издавать иллюстрировано-художественный журнал, посвящённый вопросам искусства. [...] Задумано также издание журнала представителями футуризма и других “новаторских” течений. Таким образом, у нас будет и “правая”, и “крайняя левая” художественная печать. Что же, в добрый час!»⁴.

В уже упомянутом нами 10-м номере в «Художественной летописи» А.А. Ростиславов упоминает о благотворительной «Выставке памятников русского театра», в которой принимали участие некоторые авангардисты. В частности, были представлены «работы Школьника, футуристов Малевича

¹ Ашкинази З. Письмо из Москвы. Художественный театр. Выставка в Лемерсье // Аполлон. 1915. №3. С. 70.

² Там же. С. 70-71.

³ Там же. С. 71.

⁴ Р-в А. искусство и война. Художественные дела // Аполлон. 1915. №4-5. С. 92.

(постановка “Победы над солнцем”), Татлина (очень интересные рисунки к “Царю Максимилиану”) и др.»¹. Хотя критик никак не комментирует их присутствие на выставке, он считает её интересным отражением эволюции театральной живописи и «блестящего её современного расцвета»².

3.2. 1916 год.

Номер 1 за этот год даёт нам много любопытных фрагментов в разделе «Художественная летопись». В частности, статья «Выставки и художественные дела» авторства А.А. Ростиславова рассказывает нам о лекциях «Пуни и К. Малевича “Кубизм-футуризм-супрематизм” с демонстрированием опытного рисунка по кубо-футуристической схеме и произведений кубо-футуристов и “супрематистов”. С кубо-футуризмом как будто уже покончено (!), и наступил “супрематизм”, изобретённый группой художников с К. Малевичем и Пуни во главе, сущность которого – беспредметное, абсолютное творчество “из ничего”, из отвлечённых живописных масс. В теориях новаторов немало “любопытного”, ими несомненно остро поставлены некоторые вопросы живописи, но практические осуществления “беспредметной” живописи и скульптуры на выставке 0,10 (неграмотное арифметическое название!!) и на лекциях не говорят в пользу этих теорий»³. Эта лекция К.С. Малевича и И.А. Пуни прошла 12 января, за неделю до закрытия выставки «0,10».

Следует подчеркнуть неоднозначную оценку А.А. Ростиславовым взглядов двух авангардных художников. Несмотря на то, что критик с большим скептицизмом отнёсся к их взглядам, он признаёт, что докладчики касаются актуальных живописных вопросов; в то же время, о любопытстве к их теориям он пишет с явной иронией. С удивлением он отмечает, что К.С. Малевич и И.А. Пуни объявляют кубофутуризм пройденным этапом и

¹ Р-в А. Искусство и война. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1915. №3. С. 54.

² Там же.

³ Р-в А. Искусство и война. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1916. №1. С. 37.

отказываются от него. Очень важно сказать, что это – чуть ли не единственное упоминание на страницах журнала о «Последней футуристической выставке картин 0,10»; к тому же, с акцентом на некорректность названия с математической точки зрения. Это весьма странно, потому что из всех выступлений авангардистов за художественный сезон 1915/1916 годов она была едва ли не центральным событием.

Кроме этого, в том же разделе есть краткое сообщение о том, что «Для новой дягилевской постановки балета “Ночные солнца” (в Америке) декорации и эскизы костюмов сделаны Н.С. Гончаровой»¹.

В том же номере была опубликована статья Я.А. Тугендхольда «Письмо из Москвы (По поводу московских выставок)», в которой он освещает выставки «Союза русских художников» и «Мира искусства». Представители «Союза» пытаются, по его словам, «помолодеть», привнося новшества в собственную живопись, а также приглашая на выставку И.И. Машкова². На выставке «Мира искусства» (26 декабря 1915 – 2 февраля 1916) принимал участие целый ряд умеренно-левых художников: Н.И. Альтман, Л.А. Бруни, Н.А. Тырса, Г.Б. Якулов, И.И. Машков, П.П. Кончаловский, В.М. Ходасевич; при этом, не было многих основателей общества, из-за чего Я.А. Тугендхольд высказывал своё недоумение.

Из авангардных художников критик пишет лишь об И.И. Машкове, зато довольно много. «О работах Машкова хочется сказать – не лучшие, но сильнейшие. Ибо, несомненно, он интенсивнее всех воспринимает силу цвета; в его цветовом восприятии есть что-то “обжорное”, чувственно материальное [...]»; «Машков по своей художественной природе – антипод “Миру Искусства”, ибо он пишет только зрительным аппаратом, все всякого психического осложнения»; «Машков – талант, органический чернозёмный и совершенно лишенный культуры. Но в чрезмерно переутончённую среду

¹ Р-в А. Искусство и война. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1916. №1. С. 37.

² Т-д Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1916. №1. С. 47.

«Мира Искусства» он вносит здоровую и крепкую струю»¹. Таким образом, укором в адрес этого художника служит то, что он не вполне соответствует идеалам «Мира искусства», хотя и наделён талантом. Отметим также, что его вновь ставят в один ряд с художниками несхожих направлений – П.В. Кузнецовым и М.С. Сарьяном. Подводя итог статьи, Я.А. Тугендхольд пишет, что «пути русского возрождения» едва ли будут связаны с «Союзом», «Миром искусства» или авангардом в лице И.И. Машкова.

В номере 2 Я.А. Тугендхольду принадлежит статья, посвящённая М.З. Шагалу. В ней критик несколько раз касается темы кубизма: «Помню впечатление, произведённое ими [работами Шагала] в Осеннем Салоне, среди “кубистических” полотен Лефоконье и Делонне, этих новаторов-fauves. Тогда как от головоломных кирпичных построений французов веяло холодом интеллектуализма, логикой аналитической мысли – в картинах Шагала изумляла какая-то детская вдохновлённость, нечто подсознательное, инстинктивное, необузданно-красочное»²; «Шагал прошел через школу “кубизма”, но именно прошел через неё, не окаменев душевно, как многие другие; форма не стала для него самодовлеющим фетишем»³. Эти короткие фрагменты дают нам понять, что искренность, нашедшая воплощение в живописи М.З. Шагала, играет куда большую роль, чем холодное и расчётливое кубистическое новаторство, а то, что художник прошел через школу кубизма «насквозь», считается его большой заслугой.

3-й номер в «Худоожественной летописи» содержит упоминание А.А. Ростиславова того, что «в новые члены общества “Мир Искусства” избраны Гончарова, Кардовский, Кончаловский, Кругликова, Машков и Митрохин»⁴. Примечательно, что от левых художников никак не были отделены Д.Н. Кардовский и Д.И. Митрохин.

¹ Т-д Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1916. №1. С. 51.

² Тугендхольд Я. Марк Шагал // Аполлон. 1916. №2. С. 11.

³ Там же. С. 19.

⁴ Essem. Живопись и графика (На выставках «Мир Искусства» и «Союза») (Окончание) // Аполлон. 1916. № 3. С. 49.

Там же было опубликовано окончание статьи С.К. Маковского (за подписью «essem») «Живопись и графика (на выставках “Мира искусства” и “Союза”» (первая часть была напечатана в предыдущем номере). В ней редактор журнала пишет о И.И. Машкове, П.П. Кончаловском и А.Е. Кареве: «По ним можно проследить, как преломились в русской живописи пост-импрессионистские достижения Запада»¹. С.К. Маковский указывает на некоторые недочёты в их живописи, но в заключении пишет: «Все три художника бесспорно – серьёзные работники, и то, что они делают, – нравится или не нравится, другой вопрос, – не любительство, не поза, не талантливые капризы, а – живопись»².

Я.А. Тугендхольду принадлежит авторство заметки «Письмо из Москвы», в котором он пишет большой отзыв на «Футуристическую выставку “Магазин”». Она проходила с 19 марта по 20 апреля и должна была, по задумке её организатора, В.Е. Татлина, играть роль реванша за петроградскую выставку «0,10». В ней приняли участие Л.А. Бруни, М.И. Васильева, А.А. Моргунов, В.Е. Пестель, Л.С. Попова, А.М. Родченко, В.Е. Татлин, Н.А. Удальцова, А.А. Экстер, В.М. Юстицкий, С.И. Дымщиц-Толстая, а также К.С. Малевич и И.В. Клюн (последние двое сняли с экспозиции свои произведения в первый день выставки)³.

«Переходя к футуристической выставке “Магазин”, я вовсе не хочу сказать, что реклама и шум составляют её сущность. Конечно, нет. Татлин, Экстер, Лев Бруни и другие – художники искренние и ищущие. Но “от лукавого” [...]»⁴. Из слов Я.А. Тугендхольда становится ясно, что эта выставка, при всей заявке на новаторство, производит впечатление глубоко консервативной: «Наоборот, становится грустно при виде того, с каким старчески-консервативным упрямством эти молодые художники стоят на

¹ Essem. Живопись и графика (На выставках «Мир Искусства» и «Союза») (Окончание) // Аполлон. 1916. № 3. С. 53.

² Там же.

³ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 697-698.

⁴ Т-д Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1916. № 3. С. 61.

своём и по-прежнему одержимы кубо-футуристической манией, космополитической модой. Грустно потому, что все они – Татлин, Экстер, Удальцова, Родченко – безусловно талантливы, и в их искусстве немало красивых живописных кусков [...]»¹.

Подводя итог, критик пишет: «Выставка “Магазин” производит впечатление поистине магазина – старой негодной железной рухляди. Когда же забьются, наконец, к новой жизни железные сердца этой художественной молодёжи? Когда поймут они зовы живого, прекрасного, хотя и истекающего кровью мира, который окружает их?»². Как мы видим, даже наличие таланта у экспонентов выставки не спасает её от весьма резкой оценки Я.А. Тугендхольда. Участников выставки он сравнивает с передвижниками, но наоборот, чтобы подчеркнуть скучные впечатления, и выражает надежду, что пелена этого увлечения спадёт с молодых живописцев.

Номер 4-5 открывается статьёй Н.Н. Пунина «Рисунки нескольких “молодых”». В этой статье критик отводит довольно много места обсуждению портрета А.А. Ахматовой кисти Н.И. Альтмана, который, по его мнению, хорошо показывает черты современного искусства. Он отмечает в этом портрете продуманность композиции, сдержанную красочную гамму, талантливо переданную художественную форму. Несмотря на все достоинства живописи Н.И. Альтмана, проявившиеся в рассмотренной картине, автор статьи считает, что он стоит «не на линии развития нашей национальной живописи»³.

Чуть ниже Н.Н. Пунин заостряет внимание на трёх, как ему кажется, случайных, экспонентах «Мира искусства»: Л.А. Бруни, П.В. Митуриче и Н.А. Тырсе. Он даёт им весьма пространственные характеристики, у Митурича отмечая умелую технику, неутомимость и напряжение в его произведениях, у Тырсы – силу и самостоятельность рисунка, умелость в обращении с

¹ Т-д Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1916. № 3. С. 61.

² Там же. С. 62.

³ Пунин Н. Рисунки нескольких «молодых» // Аполлон. 1916. №4-5. С. 4.

материалом, у Бруни – чувство формы, некоторую лиричность и наивность¹. Что характерно, в конце статьи он отказывается подводить итоги, «так как нельзя посчитать жизнь, непрерывно растущую, не имеющую, в конце концов, предела»². Вместо этого он пытается подчеркнуть творчество трёх рассмотренных художников, противопоставляя им «искусство целого ряда художников мир-искуснического толка и неоакадемизма и, между прочим, рисунки Соколова, молодого художника и несомненно талантливого»³. Несмотря на ряд достоинств М.К. Соколова, он не понимает формы, не имеет своего стиля, наконец, он неискренен, что особенно проявляется на контрасте с Л.А. Бруни, П.В. Митуричем и Н.А. Тырсой⁴.

В этом же номере мы находим несколько интересных фрагментов в «Художественной летописи». После рубрики А.А. Ростиславова «Выставки и художественные дела» было сделано дополнение: «В том же помещении, где нынче обрёл себе скромный приют “Мир Искусства” (бюро Добычины), открылась и “Выставка современной русской живописи”, объединившая 24 имени “молодых”. Отдельные комнаты были посвящены – Илье Машкову, П.П. Кончаловскому, Марку Шагалу и г-же В.М. Ходасевич. Особенно выделялись превосходные, мастерские рисунки П.В. Митурича, *natures mortes* П.П. Кончаловского, горельеф Н. Альтмана... Этой выставке будет посвящена отдельная статья в следующей книжке “Аполлона”»⁵. В виду того, что эта выставка открылась 3 апреля, в этом номере журнала были представлены лишь самые краткие сведения о ней. Однако даже в этом небольшом фрагменте были подчеркнуты наиболее примечательные для критика художники.

Более подробно сказано в «Письме из Москвы» Я.А. Тугендхольда о «Выставке картин и скульптуры русских и польских художников», проходившей в галерее Лемерсье с 11 апреля по 6 мая. Эта

¹ Пунин Н. Рисунки нескольких «молодых» // Аполлон. 1916. №4-5. С. 8-17.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 18.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Р-в А. Искусство и война. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1916. №4-5. С. 75.

благотворительная выставка была устроена в честь пострадавших от войны поляков; в основном в ней участвовали художники «Мира искусства», но был и ряд левых живописцев: Н.И. Альтман, П.П. Кончаловский, К.С. Малевич, И.И. Машков, А.И. Мильман, Г.Б. Якулов¹.

Вначале Я.А. Тугендхольд упоминает о них лишь вскользь, говоря о зале с картинами М.А. Врубеля: «Странное впечатление производила эта комната на зрителя, прошедшего предварительно через горнило “Бубнового Валета”. После живописной яркости Машкова и Кончаловского, полотна Врубеля прежде всего поражали своей внешней неживописностью [...]»². Это, однако, никак не должно было характеризовать М.А. Врубеля, бывшего одним из художественных идеалов для авторов «Аполлона», с отрицательной стороны.

О самых авангардистах он пишет достаточно кратко: «Этой французской основы, как всегда, больше всего – у Кончаловского, неизменно верного Сезанну. Вот живописец, который прекрасно чувствует стихию краски – вплоть до какого-то чувственного любования её сырым и рыхлым “естеством”. Ибо, несомненно, как ни предан Кончаловский Сезанну, в его живописи есть местами что-то сырое, дряблое [...]»; «Сравнительно большей твёрдости, чем раньше, достиг в своих пейзажах Мильман, но преданность Сезанну достигает у него уже степени фанатической [...]»; «Какой-то готовый штамп чувствуется на этот раз и в *natures mortes* Машкова; несомненно, в его фруктах и дынях есть большое мастерство, но оно кажется затверженным и слишком торопливым. А между тем, какие отличные произведения умеет он давать, когда хочет, как это было на выставке “Союза”!»³. Интересно отметить, что критик говорит о верности художников традициям Сезанна и не называет это «зависимостью», не ставит им в вину, акцентируя внимание на их собственных живописных чертах.

¹ Курсанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 695.

² Т-д Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1916. №4-5. С. 81.

³ Там же. С. 82.

Также, Я.А. Тугендхольд поднимает в статье вопрос о национальных чертах в искусстве, при рассмотрении которого упоминает о своём неодобрительном отношении к идеалам радикальных левых течений: «Но значит ли это, что надо поклоняться холоду космополитизма, которому уже поклоняются футуристы?»¹. На этот вопрос критик однозначно отвечает отрицательно.

Номер 6-7 ограничивается лишь кратким упоминанием в «Художественной летописи» о «1-й летней выставке картин», проходившей в Художественном бюро Н.Е. Добычиной с конца мая по 16 августа. Эта выставка носила внегрупповой характер и объединила художников самых разных направлений: «Участниками её были экспоненты: “Союза русских художников”, “Мира Искусства”, “Товарищества независимых”, “Весенней”, “Союза молодёжи” и др.»; среди конкретных участников также упоминаются Д.Д. Бурлюк и Н.С. Гончарова². А.А. Ростиславов отмечает, что выставка пользовалась успехом.

Номер 8 открывается большой статьёй С.К. Маковского «По поводу “Выставки современной русской живописи” (гипс, фотография и лубок)». Об этой выставке уже упоминалось на страницах «Аполлона» двумя номерами ранее. Она проходила в Художественном бюро Н.Е. Добычиной с 3 по 19 апреля и играла роль определённой оппозиции «Миру искусства». Участие в ней принимали много левых художников: И.И. Машков, П.П. Кончаловский, М.З. Шагал, В.М. Ходасевич, Н.И. Альтман, Л.А. Бруни, А.В. Грищенко, В.В. Кандинский, А.М. Кириллова, Н.И. Кульбин, А.В. Лентулов, А.И. Мильман, П.В. Митурич, И.А. Пуни, О.В. Розанова, В.В. Рождественский, Э.К. Спандиков. Картинам первых трёх живописцев были даже отведены на экспозиции отдельные помещения³.

¹ Т-д Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1916. №4-5. С. 84.

² Р-в А. Искусство и война. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1916. № 6-7. С. 84.

³ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3 т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 629-630.

Первую половину статьи С.К. Маковский посвятил рассуждениям о путях развития современной живописи и, в частности, высказал мысли на счёт левых её течений. «[...] на одном пути оказались все баловни изысканного вкуса, недавние борцы за культуру живописи против академии и передвижничества, а на другом – бунтари как раз против этого “вкуса”, против культурного аристократизма, во имя новой изобразительной правды, столь же далёкой от эстетской “прелести”, как и от “красоты” академии и от “натуры” передвижников. Если на выставках “Мир Искусства” участвуют Илья Машков рядом с Сомовым, Кончаловский рядом с Билибиным, Бруни рядом с Бразом и т.д., то это только доказывает нам неспаянность нынешнего поколения бунтарей. Для своего объединения, последовательного и прочного, им недостаёт решимости, удачи и взаимного беспристрастия, не достаёт, может быть, и ясного разумения тех общих целей, ради которых надлежало бы сплотиться»¹. Кроме этого, он пишет о «крайностях нового направления, вплоть до колористического грубиянства, до легкомысленного калечения форм, до кустарных “опрощений”, от которых действительно недалеко и до малярной вывески»². Он продолжает проводить мысль о том, что кубизм и подобные радикальные течения – лишь временные этапы, а «молодые» художники «как будто спешат перегнать самих себя, лишь бы не показаться отсталыми... И вот уже тесно им в границах живописи, как таковой»³. При этом, С.К. Маковский, как и ранее, не отрицает у многих авангардистов наличие таланта, признаваемого даже враждебными им течениями⁴.

Подойдя к разговору о самой выставке, он подчёркивает «незрелость и путанность формы: смешение “последних слов” французского формотворчества и заправской академии, сопряжение Сезанна с лубком, Матисса – с репинским натурализмом, и Пикассо – чуть ли не с Бодаревским.

¹ Маковский С. По поводу «Выставки современной русской живописи». Гипс, фотография и лубок // Аполлон. 1916. № 8. С. 1.

² Там же. С. 2.

³ Там же. С. 10.

⁴ Там же. С. 13.

Тут всё перепуталось: и школьный гипс, и фотография, и парижская “гастрономия”, и русский пряник. Именно перепуталось...»¹. Отдельно он заостряет внимание на И.И. Машкове, В.М. Ходасевич и П.П. Кончаловском, вскользь касается А.И. Мильмана, А.Е. Карева, В.В. Рождественского и А.В. Грищенко, объективно стараясь выделить у каждого достоинства и недостатки.

Подводя итог, С.К. Маковский прямо пишет, что футуризм – не единственный возможный путь, как считают сами футуристы. Говоря о том, что традиционная живопись изжила себя, сами представители этого течения «беднее всего творчеством, гениальными достижениями»²; «Футуризм – только одно из последствий пост-импрессионизма, чудовищная ветвь, лишенная, как я уверен, листьев и цветов»³.

Кроме этой статьи мы встречаем лишь относительно небольшой фрагмент в «Художественной летописи» («Выставки и художественные дела» А.А. Ростиславова), посвящённый выставке этюдов, эскизов и рисунков общества «Мир искусства». Критик оставляет весьма благосклонный отзыв об авангардистах, принимавших в ней участие: «Москвичи Кончаловский и Машков прислали очень сильные *natures mortes*, а последний также яркие солнечные пейзажи. Совсем в ином характере, но интересны как бы по-старинному изысканные *natures mortes* Карева»⁴

Также необходимо сказать, что в этом номере были воспроизведены картины П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, В.М. Ходасевич, А.Е. Карева и Л.А. Бруни.

Заключительный номер за 1916 год сразу же отсылает нас к «Художественной летописи», в которой в заметке «Выставки и художественные дела» был опубликован отзыв В.А. Дмитриева на выставку

¹ Маковский С. По поводу «Выставки современной русской живописи». Гипс, фотография и лубок // Аполлон. 1916. № 8. С. 13-14.

² Там же. С. 20.

³ Там же. С. 20.

⁴ Р-в А. Искусство и война. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1916. № 8. С. 52.

этюдов, эскизов и рисунков общества «Мир искусства» (проходила с 22 октября по 21 ноября в Художественном бюро Н.Е. Добычиной). Об авангардистах, принимавших в ней участие (П.П. Кончаловский, И.И. Машков и А.И. Мильман; о последнем в статье не упоминается), критик пишет, что наравне с другими художниками, они «дали работы, столь согласные с уже установившимся нашим представлением о границах и особенностях их мастерства, что, пожалуй, нет нужды здесь подчёркивать, что они ничуть не изменили однажды достигнутой ими высокой техники»¹. Однако чуть ниже он пишет о них отдельно, но не ставя их особняком: «ранее такие мастера, как Кончаловский и Чехонин, нам представлялись непримиримыми; однако теперь натюрморты Кончаловского и Машкова, с их весьма изящно вклеенными в холст обрывками газет и бутылочными этикетками, кажутся вполне приличными панданами к прелестным рукоделиям Сомовой-Михайловой и изумительно сделанным миниатюрам Чехонина»².

Чуть ниже А.А. Ростиславов оставляет краткое сообщение о выставке «Бубнового валета»³. Подробнее же об этой выставке пишет Я.А. Тепин в заметке «Московские выставки». Выставка «Бубновый валет» проходила с 6 ноября по 11 декабря в Художественном салоне Михайловой, на ней экспонировали свои работы 30 художников, представлявших различные направления левой живописи, среди которых были как старые члены общества, так и недавно в него вступившие (К.С. Малевич, И.В. Клыон, О.В. Розанова, М.З. Шагал, Н.И. Альтман и другие)⁴.

Я.А. Тепин отзываясь о выставке в положительном ключе: «Утешимся лучше Бубновым Валетом. Выставка нынче хотя и не так ярка, но всё же здесь бьётся подлинный художественный темперамент»⁵. Критик с

¹ Дмитриев Вс. «мир Искусства». Выставка этюдов, эскизов и рисунков // Аполлон. 1916. № 9-10. С. 80.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 752.

⁵ Тепин Я. Московские выставки // Аполлон. 1916. № 9-10. С. 88.

одобрением отзывается о работах Н.И. Альтмана («культурный, отчётливый чеканный»), А.В. Куприна («хороший колорист»), Ю.И. Хольмберг-Крон и И.С. Федотове¹. «Но самое интересное на выставке – Марк Шагал», по сравнению с которым многие другие кажутся «поверхностными и жесткими»². Плюсом выставки служит и то, что на ней «Чувствуется определённая сговоренность и общий тон»³.

Однако не о всех экспонентах выставки автор статьи отзывается положительно. В частности, А.В. Лентулов, по его мнению, «не на шутку увлётся декоративностью и антихудожественными элементами», «стремится к дешевому звону, к стеклярусу, и это придаёт его холстам грубую и нестерпимо безвкусную нарядность»⁴. М.В. Леблан пишет дешевые пейзажи со слабым рисунком, а живопись Р.Р. Фалька «тяжела и темна»⁵. Невысоко Я.А. Тепин оценивает художников-супрематистов: «Беспредметная (супрематическая) живопись и живописная архитектоника “Бубнового Валета” не имеют здесь сильного выражения и едва ли осознаны. То, что выставлено, очень однообразно, неживописно и несамостоятельно, но нельзя и этому отделу “Бубнового Валета” отказать в любопытности»⁶.

3.3. 1917 год.

Номер 1 открывается небольшой заметкой «От редакции “Аполлона”», в которой был поднят вопрос о кризисе в отечественной культуре, опасность которого ярко проявилась к тому моменту. «Не объясняя причин и не распространяя наших выводов на все области, подвластные Аполлону, мы хотели бы только определить сущность процесса, которым поражена в особенности живопись, живопись молодого поколения передовых художников [...] Страшно вымолвить, но ничего не поделаешь:

¹ Тепин Я. Московские выставки // Аполлон. 1916. № 9-10. С. 88.

² Там же. С.89.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

одичание...»¹. Важно, что в слово «одичание» редакция изначально не вкладывает исключительно отрицательное значение – порой оно даже благотворно влияло на развитие искусства. «На последнее соображение, как известно, принято ссылаться и теперь для оправдания всяких разрушительных усилий молодёжи: футуризм возводит “одичание” в культурный догмат. Надо разрушить, чтобы создать»²; уже в данном фрагменте «одичание» начинает менять свою окраску. В подтверждение этого читаем: «Это ли не регресс, не возвращение к низшему типу, к грубости неприкрытого художественного варварства? Художники, удовлетворяющиеся подобной эстетикой (которую, в конце концов, совсем не так трудно постичь!), – поистине трагическое знамение времени»³. Редакцию беспокоит то, что молодые художники, занятые «поиском новой правды», увлечены «регрессивным течением», дорогой к «футуристической пропасти», «дикарством и хаосом»⁴.

Рассуждения редакции продолжает статья Н.Э. Радлова «О футуризме и “Мире Искусства”». «Встреча с футуризмом поставила наше передовое искусство в неловкое положение. Отклонить ли это новое знакомство, эксцентричное, невоспитанное и заносчивое, а иногда и просто нечистоплотное, или закрыть глаза на манеры и внешность молодого человека, – такого ещё молодого, с петушиным голосом, красными, огромными руками и бездной недодуманных, недоученных и недослышанных премудростей на языке [...]»⁵. В подобном тупике, по его словам, оказалась и передовая критика.

Важно упоминание Н.Э. Радлова о том, что на заре своего существования «Мир искусства» находился в таком же положении

¹ От Редакции // Аполлон. 1917. № 1. С. V.

² Там же. С. VI.

³ Там же. С. VI.

⁴ Там же. С. VIII.

⁵ Радлов Н. О футуризме и «Мире Искусства» // Аполлон. 1917. № 1. С. 1.

декадентов, в каком и современные ему авангардисты, и «победа осталась на стороне новаторов – несомненно»¹.

Небольшой раздел этой статьи посвящён сложившейся в современной автору художественной критике ситуации, когда оправдание для существования любого направления найдено в слове «талант». В качестве примера подобным образом представляемых живописцев он приводит В.Е. Татлина, О.В. Розанову, К.С. Малевича, И.А. Пуни, Д.Д. Бурлюка, Н.С. Гончарову; центр внимания в их случае оказался перенесён с произведения на личность художника².

Весьма показательны рассуждения Н.Э. Радлова о большом количестве футуристических теорий и крайней сложности их определения. «Вопрос о футуризме чрезвычайно усложнён самими футуристами. Слишком много различных художественных, нехудожественных и антихудожественных идей пользовались одной кличкой. Критик вправе выбрать любую из этих идей и утвердить именно за ней название футуризма»³; «Вторая, также чрезвычайно затрудняющая изучение черта – это склонность нашей художественной молодёжи к теоретизированию. Со свойственной всем недоучкам любовью к философским отвлечённостям, художники “Союза молодёжи”, “выставки 0,10” и других подобных организаций услаждаются рассуждениями о “субстанции”, “реальности”, “концепции”, “вещи в себе”»⁴. Однако автор делает оговорку, что в футуризме не всё заслуживает порицания: «По крупницам приходится собирать то, что не имеет этих отталкивающих черт, выискивая немного серьёзное, избегая приводить примеры, ибо почти на всём творчестве футуристов лежит этот отпечаток озорства и глупости»⁵.

Н.Э. Радлов с уверенностью говорит о тупиковом характере футуристического искусства и приводит в качестве яркого примера В.Е.

¹ Радлов Н. О футуризме и «Мире Искусства» // Аполлон. 1917. № 1. С. 3.

² Там же. С. 6-7.

³ Там же. С. 8.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 9.

Татлина¹. Футуристам приходится прибегать к сложным теоретическим рассуждениям, чтобы доказать, что сочетание форм и фактур в их произведениях не случайно – именно это свидетельствует о нежизненности такого искусства.

Подводя итог своей статье, критик ставит весьма сложный вопрос: «Футуризм – сухая ветка пышного дерева искусства. [...] Говорят, если обрубать сухие ветки, дерево растёт легче и цветёт пышнее. Но сделать это может только тот, кто убеждён в своём умении отличить ствол от мёртвой ветки и не боится резких движений, ибо стоит на твёрдой почве обеими ногами»².

Следующая статья в этом номере, «Москвичи» В.А. Дмитриева, посвящена проблеме разграничения художественных школ, а также стилей отдельных художников. Касается он и представителей левых течений, но лишь в контексте данной темы, не подчёркивая каких-то радикальных черт их живописи: «Д. Бурлюк на словах смертельный враг Александра Бенуа; этого достаточно, чтобы зритель воспринимал и живописные опыты Бурлюка прежде всего, как решительное противоположение Бенуа, а между тем в иных работах Бурлюка мы найдём соприкосновения не только с Бенуа, но и с... Крыжицким или Дубовским... Ещё любопытней в этом отношении работы одной из плодовитейших представительниц наших “непримиримых” – г-жи Ходасевич; у неё в какой-то весёлой кутерьме побратались Яковлев с Татлиным, Сезанн с Серебряковой и даже (выговорить ли?) – с Богдановым-Бельским...»³. В качестве вероятного выхода из запутанной ситуации В.А. Дмитриев видит отказ от «призрачных перегородок» между художниками, созданными критиками и зрителями, тем более, что сами художники эти границы не принимают и разрушают.

¹ Радлов Н. О футуризме и «Мире Искусства» // Аполлон. 1917. № 1. С. 11.

² Там же. С. 17.

³ Дмитриев В. «Москвичи» // Аполлон. 1917. № 1. С. 18-19.

В «Художественной летописи» этого номера интерес для нас представляет заметка «В защиту живописи (к “Выставке современной русской живописи”» Н.Н. Пунина. Эта выставка проходила с 26 ноября 1916 по 1 января 1917 года в Художественном бюро Н.Е. Добычиной и объединила более трёх десятков художников различных направлений. В целом, выставка была достаточно умеренной и не содержала каких-либо художественных открытий или крайних проявлений¹.

Сам автор делает оговорку: «В настоящей заметке мне бы хотелось говорить не столько в защиту живописи, сколько против того, что на мой взгляд не есть живопись...»². Он останавливает пристальное внимание на В.В. Кандинском: «... я не только верю в совершенную и глубокую серьёзность этого мастера, но верю и тому, что этот человек обладает талантом. Тем не менее, художественные достижения Кандинского малы. [...] Кандинский не знает, просто не понимает формы; он заменил её приблизительным, интуитивно познанным и случайным отображением образов. [...] Не чувствуется нарастания творчества, чувствуются лишь творческие конвульсии; нет пути развития, как и нет традиций, всё висит в воздухе. Кандинский не знает и краски; [...]»³. При этом, Н.Н. Пунин считает В.В. Кандинского художником, бесспорно заслуживающим внимания. Кроме серьёзности и большого таланта он ставит ему в заслугу уход от импрессионизма и от сюжетной живописи.

Не менее подробно автор заметки останавливается на В.М. Ходасевич, работы которой он считает образцом «обновившейся и не изжитой» сюжетной живописи⁴. «О чисто живописных достижениях В.М. Ходасевич, на мой взгляд, говорить не приходится. Цвет для неё постольку ценен, поскольку он характерен в каком-нибудь модном летнем платье»; «В области художественной формы, на мой взгляд, Ходасевич также не может

¹ Курсанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 806.

² Пунин Н. В защиту живописи (к «Выставке современной русской живописи») // Аполлон. 1917. № 1. С. 61.

³ Там же. С. 62.

⁴ Там же. С. 63.

считаться большим и серьёзным мастером»¹. При этом, автор видит в её произведениях проявление вкуса и любви к сюжету, не отказывая ей в способностях.

В итоге, признавая за В.В. Кандинским и В.М. Ходасевич определённый талант, критик пишет, что «эти два художника являются особенно характерными в уклонении от искусства живописи»². В один ряд с ними он ставит М.З. Шагала, Ю.П. Анненкова, Иверма (псевдоним художника П.Л. Ермакова), Э.Я. Радлову, Н.И. Кульбина. «И только очень немногие обнаружили с полнотой и твёрдостью чисто живописную природу своих дарований. Я не имею возможности говорить о них в настоящей заметке. Я только назову их имена: Карев, Пестель, Попова и Удальцова. Художественное значение этих авторов различно, но у них у всех можно было бы поучиться тому, как надо любить живопись»³. Интересно, что он отмечает левых художниц, Л.С. Попову и Н.А. Удальцову, как даровитых, заслуживающих внимания художниц.

В «Письме из Москвы» Я.А. Тугендхольд отводит много места для обсуждения левых художников. Для начала, он заявляет: «Но и молодым нашим художниками следовало бы отделаться от психологии того времени, когда приходилось “эпатировать” для того, чтобы обратить на себя внимание [...] Я говорю о Д. Бурлюке, Лентулове и многих других – одарённых художниках, всё ещё “рапенствующих” и “эпатирующих”»⁴. У Д.Д. Бурлюка и А.В. Лентулова критик отмечает как положительные черты, так и отрицательные, даровитость он отмечает и у К.С. Малевича, в отличие от И.В. Клыона. «Бубновый валет», несмотря на уход П.П. Кончаловского, И.И. Машкова и А.И. Мильмана в «Мир искусства», сохраняет прежний дух, и Я.А. Тугендхольд особо выделяет из состоящих в нём художников А.В. Куприна и Р.Р. Фалька. Из всех, участвовавших в выставке этого

¹ Пунин Н. В защиту живописи (к «Выставке современной русской живописи») // Аполлон. 1917. № 1. С. 63.

² Там же. С. 64.

³ Там же.

⁴ Тугендхольд Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 1. С. 70.

объединения, М.З. Шагала он называет «наиболее своеобразным художником»¹. Высоко оцениваются им произведения А.А. Экстер, «одной из наиболее культурных и живописно одарённых представителей “кубизма” в России»². Художница выступала декоратором в постановке И.Ф. Анненского «Фамира Кифаред» в Камерном театре и представила ряд удачных кубистических декораций. Любопытно отметить, что Я.А. Тугендхольд в данной статье приветствует интерес публики даже к такому радикальному направлению, как супрематизм.

Кроме того, в этом номере были опубликованы изображения картин А.А. Экстер (два эскиза костюмов к Фамире Кифареду), А.В. Лентулова («У иверской») и А.В. Куприна («Nature morte»).

Номер 2-3 открывается небольшой статьёй С.К. Маковского «Министерство искусств», в котором он упоминает и об авангардистах: «Первыми взбунтовались наши “левые” художники, воспользовавшись случаем [...] пошуметь на тему футуризма»³. Говорит он о них как будто бы с тенью несерьёзного к ним отношения.

Большая статья В.В. Воинова «Собрание А.А. Коровина» даёт нам сведения, в том числе, и об авангардных работах в этой коллекции. «Наиболее “шумные” и дерзкие выступления последнего времени пока ещё не нашли себе места в собрании А. Коровина. Но первые шаги к этому уже сделаны.

В перечне художников мы видим громкие имена Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова и Д.Д. Бурлюка, но даже их творчество представлено компромиссно – с явным стремлением поставить в связь с предыдущим и оставить в тени именно то, что так или иначе “нашумело”, заставило говорить о себе. [...] всё это не только не пугает, но кажется даже вполне средним; нет ни “лучизма” или вывесочного стиля Ларионова, ни футуризма

¹ Тугендхольд Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 1. С. 71.

² Там же. С. 72.

³ Маковский С. «Министерство искусств» // Аполлон. 1917. № 2-3. С. II.

и кубизма Бурлюка, ни “всечества” Гончаровой»¹. Лишь косвенно автор статьи даёт оценку произведениям этих художников, считая находящиеся в собрании приемлемыми, по сравнению с картинами с уклоном в левые течения живописи.

Также В.В. Воинов пишет о картинах Н.И. Альтмана и В.М. Ходасевич из того же собрания. «Совсем недавно поступили в собрание “Автопортрет” Н. Альтмана и его рисунок-портрет. Хороший мастер, тонко чувствующий форму и рисунок, Н. Альтман представляется нам, пока, художником компромисса. Живопись его мы назвали бы салонною популяризацией кубизма; его кубизм, как ни нелепо это звучит, “скользит по поверхности”, а не пронизывает форму; он до того “красив” и общедоступен, что его можно пустить в любую гостиную, и он никого не испугает. Перестав быть набатом, “вызовом”, кубизм в произведениях Альтмана наполовину утратил свою жизненную остроту – из цели стал средством, одним из приёмов живописи...»². Примечательно, что в произведениях Н.И. Альтмана критик не отрицает кубистические черты: умеренные, они даже идут на пользу картине, в отличие от произведений более радикальных авангардистов, для которых кубизм был самоцелью.

О второй художнице критик пишет немного: «В одно время с произведениями Альтмана поступили в собрание две работы г-жи В.М. Ходасевич – “Портрет барышень” и “Этюд композиции”. В произведениях этих, не лишенных умения и вкуса, чувствуется множество каких-то посторонних влияний, тут и Сезанн, и Сарьян, и даже А. Яковлев, и во всём этом много... петроградской рассудительности»³. Признание таланта этой художницы сопровождается уже привычным укором в её зависимости от «посторонних влияний» иных художников, причём совершенно разнородных по направлениям.

¹ Воинов В. Собрание А.А. Коровина // Аполлон. 1917. № 2-3. С. 22.

² Там же. С. 23.

³ Там же. С. 23-24.

Из этого можно сделать важный вывод, что В.В. Воинов не осуждает умеренное новаторство, даже воплотившееся в форме кубизма. Характеристика авангардистов как компромиссных художников, таким образом, не должна создать отрицательное впечатление.

Левых течений касается и Л.И. Пумпянский в своей статье «К примирению художественных распрей». Хотя он и не называет имён русских живописцев, говоря о футуризме и кубизме в целом, некоторые представители которого, по его словам, «окончательно порвали связь с живописью действительности». Он обращает внимание на вопрос формы в живописи, и упоминает, что футуристы лишь на словах и признают законы формы («как то: ритм, симметрия и её сознательные нарушения»); «На деле же, последовательное применение этих законов привело бы футуристов к едва ли желательным для них результатам»¹.

Раздел «Художественная летопись» в этом номере также даёт нам ряд сообщений о левых художниках. В статье «Революция и искусство» А.А. Ростиславов касается прошедшего в Академии художеств учредительного собрания «Союза деятелей искусств», на котором были представлены почти все художественные общества Петрограда. «Характерны были также резкие выступления против футуристов, несмотря на лозунг о “свободе творчества”, причём даже предлагалось футуристам сорганизоваться обособленно в виду отсутствия точек соприкосновения с большинством членов собрания»². По характеру этого краткого сообщения можно сделать вывод, что автор строк с неодобрением относится к подобной позиции собрания, в которое входило немало представителей правого крыла живописи.

Статья «Закрепление позиций за гранью реализма» того же автора была посвящена выставкам «Союза русских художников» и «Мира искусства». Выставка «Мира искусства» проходила в Художественном бюро Н.Е. Добычиной с 19 февраля по 26 марта и включала из левых художников К.Л.

¹ Пумпянский Л. Путь к примирению художественных распрей // Аполлон. 1917. № 2-3. С. 48.

² Р-в А. Революция и искусство // Аполлон. 1917. № 2-3. С. 70.

Богуславскую, П.П. Кончаловского, Л.М. Лисицкого, С.И. Лобанова, И.И. Машкова, А.И. Мильмана, В.И. Пожарского, А.Ф. Софронову, С.И. Дымщиц-Толстую. В значительной мере она повторяла московскую экспозицию общества¹. Говоря о натюрмортах, представленных на выставке, критик пишет, что авторы «прежде всего заинтересованы не внешней, объективной точностью изображений, а задачами живописной красоты и гармоничности, композиционной связности, новой передачей материи, фактурой, предельностью цветовой силы (Кончаловский, Машков и прочие)»². Из авангардистов упоминаются лишь эти два художника, получающие, как и, преимущественно, в других номерах, положительный отзыв; впрочем, их А.А. Ростиславов не ставит отдельно в плане уклона в «левизну».

В «Письме из Москвы» Я.А. Тепина было опубликовано сообщение о выставке художников-евреев, организованное Еврейским обществом поощрения художеств. «Характерным является здесь выражение усталости (равнодушия?) и скорбной меланхолии, проникающее всех, начиная с Левитана и кончая Фальком»³. Критик отмечает А.И. Мильмана, М.З. Шагала, Р.Р. Фалька, и именно о последнем он пишет наиболее подробно: «Его расплывающаяся форма и бессильно рассыпающаяся предметность очень интересны как живописные опыты по хорошим образцам. “Старик” и “Мужской портрет” имеют кроме того и самостоятельное значение»⁴.

Наконец, «Письмо из Одессы» М.К. Гершенфельда повествует нам о выставке «Независимых», на которой кубистическими чертами были отмечены картины художников А.М. Нюренберга и С.С. Олесевича. В частности, отзыв об А.М. Нюренберге показывает нам его отношение к левому уклону в живописи: «Но, отказываясь во имя кубизма от краски,

¹ Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. М., 2010. С. 824.

² Ростиславов А. Закрепление позиций за гранью реализма (выставки «Союза» и «Мир Искусства») // Аполлон. 1917. № 2-3. С. 82.

³ Тепин Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 2-3. С. 85.

⁴ Там же. С. 86.

сводя свою гамму к однообразным серым тонам, он, природный колорист, искусственно сужает круг своих восприятий, и это жаль»¹.

Номер 4-5 не содержит сведений об авангардных художниках. Разве что в «Художественной летописи» А.А. Ростиславов упоминает об избрании Н.И. Альтмана в члены общества «Мир искусства»².

Номер 6-7 содержит небольшое количество сведений в «Художественной летописи». А.А. Ростиславов в заметке «Октябрьские события» пишет о расстреле Кремля и Зимнего Дворца, о распространившемся вандализме. В его рассуждениях мы встречаем следующий фрагмент: «Анархические стремления с привкусом разрушительных тенденций итальянского футуризма проникли в массы, где появилось злостное отношение именно к святыням народным, где грабёж отмечен хулиганским презрением к прошлому»³. Подобная мысль выглядит несколько странно – едва ли вандализм революционного времени можно прямо связать с распространением футуристических идей в России, а тем более среди широких слоёв населения.

В «Письме из Москвы» Я.А. Тепин продолжает тему организации общества художников: «После долгой и терпеливой работы на преодолении личной и партийной враждебности живописцы учредили профессиональный союз. Для того, чтобы устранить последние поводы к недоверчивости, союз живописцев образовал в своём составе три федерации, соответствующие, приблизительно, историческому и идейному делению русских художников на старшую группу (“Передвижники” и часть “Союза”), центральную (другая часть “Союза” и “Мир Искусства”) и молодую (футуристы)»⁴; «В совете представлены все течения от передвижников до футуристов включительно: [...] от молодой – Грищенко, Малевич, Розанова, Татлин и Якулов»⁵. В этой

¹ Гершенфельд М. Письмо из Одессы // Аполлон. 1917. № 2-3. С. 88.

² Р-в А., У. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1917. № 4-5. С. 71.

³ Ростиславов А. революция и искусство. Октябрьские события // Аполлон. 1917. № 6-7. С. 80.

⁴ Тепин Я. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 6-7. С. 94.

⁵ Там же.

заметке важно как раз то, что её автор не ставит каким-либо образом авангардистов отдельно от художественного сообщества. Говоря о «молодой» группе, он ставит её в один ряд и с передвижниками, и с «Миром искусства», и с «Союзом русских художников».

Последний выпуск «Аполлона», номер 8-10, вышедший уже в 1918 году, содержал ряд интересующих нас публикаций. Во-первых, в краткой статье «Художницы» В.А. Дмитриева мы видим упоминание о В.М. Ходасевич: автор статьи сравнивает её с З.Е. Серебряковой, говоря, что «в своих приступах к искусству» они не отличаются. Разница состоит в том, что «Серебрякова “верует” в Венецианова и Сомова, а Ходасевич в Сезанна и Кончаловского – вот и всё»¹. С ними же в один ряд он ставит Н.С. Гончарову. Заметим, что В.А. Дмитриев не акцентирует внимание на том факте, что художницы выступают на выставках наравне с художниками-мужчинами.

Представляет интерес статья «Смерть футуризма» Джона Курноса, хотя он и пишет о футуризме в целом. Об отношении к этому течению автор не пишет прямо. В большей степени его мысль сводится к тому, что это течение приблизилось к своему логичному концу. «Искусство – не жизнь. Искусство, воплотившееся в жизнь, перестаёт быть искусством. Осуществлённое искусство – мертво, как мертво исполнившееся пророчество. Нетрудное дело – доказать, что, как искусство, футуризм умер»²; «И так как всякое искусство неотделимо от метода – ведь метод и есть искусство – то с несостоятельностью футуристических приёмов падает и футуристическая теория. Мир её праху»³. «Правдивое признание о современном положении футуризма было сделано не так давно одним русским футуристом. Откровенно соглашаясь с тем, что футуризм – заключающий в себе идею грядущей войны, ради которой он только и существовал – умер с осуществлением этой идеи и поэтому потерял *raison d'être*, этот футурист, тем не менее, жадно любуется “полнейшим

¹ Дмитриев В. Художницы // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 6.

² Cournos John. Смерть футуризма // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 30.

³ Там же.

беспорядком?»¹; «Футуризм умер, как обособленная группа, но он разлился повсюду, как потоп. Сегодня все – футуристы. Народ стал футуристом»².

Довольно радикальную оценку левых течений даёт Н.Э. Радлов в статье «Цех Святого Луки», посвящённой целям и средствам живописи: «[...] Но в виду того, что мы категорически считаем эти группы находящимися за пределами эстетического рассмотрения, их существование не опровергает нашего утверждения»³.

Достаточно часто к авангардным художникам обращались на страницах «Художественной летописи» этого номера. Н.Э. Радлов в рубрике «Революция и искусство» пишет о становлении футуризма «волей политических капризов» в качестве нового официального искусства. Сообщает он об этом коротко и завершает мысль следующим: «Мы оставляем в стороне социально-художественные вопросы, спорные и малоинтересные для эстетической критики; любопытно лишь отметить бессилие и несомненный провал, бывшие участью и этого, столь неожиданного, официального нашего искусства»⁴. Таким образом, подобный итог кажется из его слов вполне логичным.

А.А. Ростиславов в рубрике «Выставки и художественные дела» считает нужным упомянуть, что футуристы не организовывали собственных выставок в ближайшее время⁵.

Небольшая заметка была написана Н.Э. Радловым о «Выставке современной живописи и рисунка» в бюро Добычиной. На ней посмертно представлялись произведения Н.И. Кульбина, о которых он пишет, что они «не представляют художественного интереса, несмотря на довольно видную роль, выпавшую на долю этого деятельного и весьма отзывчивого к вопросам искусства человека»⁶. Кроме него, на выставке принимали участие молодые

¹ Cournot John. Смерть футуризма // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 33.

² Там же.

³ Радлов Н. Цех Святого Луки // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 62.

⁴ Ростиславов А., Н.Р. Революция и искусство // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 87.

⁵ Там же.

⁶ Н.Р. «Мир Искусства». «Выставка современной живописи и рисунка» // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 94.

художники, образующие «некоторую, всё более определяющуюся художественную группу»¹. Из художников он выделяет Н.И. Альтмана, комплиментом которому служит его отход от «смущавшего его» кубизма, Ю.П. Анненкова, которому не удалось выйти из «пучины футуризма» (впрочем, одарённого и мастеровитого), а также И.А. Пуни, М.З. Шагала, А.В. Уханову и К.В. Дыдышко. В заключении, он отмечает, что «Неприятно заключают выставку безалаберный и недаровитый футуризм Баранова-Россинэ, ненужные рисунки Экстер и звучащие, как глубокий архаизм, комбинации красочных треугольников г-ж Поповой и Удальцовой»².

Наконец, А.М. Эфрос в «Письме из Москвы» подробно останавливается на выставке «Бубнового валета». «Очень любопытно внутреннее распределение по выставкам некоторых художественных групп. Такое типично московское создание, как группа “Бубнового Валета”, эти утрированные красочники и живописцы, совершили знаменательное передвижение: и отцы, и дети – Кончаловский, Машков, Лентулов, Фальк, Куприн, Рождественский, Мильман и др. – перекочевали en bloc в “Мир Искусства”. Тем самым “Бубновый Валет” оказался оболочкой без соответствующего содержания и заполнил пустоту мешаниной самого разнородного свойства»³. «Выставка “Бубновый Валет” (в залах “Салона” Михайловой), как доброе бабье одеяло старого типа, сложена была по кусочкам. Один – и изрядный – кусок состоял из полотен, откровенно набранных для заполнения стен. [...] Второй кусок – из остатков “Бубнового Валета” с Давидом Бурлюком в центре; [...] Третий кусок “Бубнового Валета” – собрание работ А. Экстер. [...] Последний, наконец, кусок выставки составила группа “супрематистов” – Малевич, Клюн, Пуни, Розанова, Давыдова и т.п. [...]»⁴.

¹ Н.Р. «Мир Искусства». «Выставка современной живописи и рисунка» // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 94.

² Там же. С. 95.

³ Эфрос А. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 109.

⁴ Там же. С. 109-110.

Всем этим составляющим выставки А.М. Эфрос даёт совершенно разные характеристики. Первая группа – художники, которых в период расцвета «Бубнового Валета», по его словам, не пускали и не могли пустить на выставку. Второй он даёт оценку в лице Д.Д. Бурлюка, который выступал в последние годы и как бунтарь, «стряпающий чепуху с устрашающими названиями и победоносно преподносящий её публике», и как владеющий техникой умелый пейзажист. Третий раздел выставки – «самая привлекательная часть», в которой экспонировались произведения А.А. Экстер. Критик отмечает её значительный талант и то, что «кубизм, явление по существу косное и ограниченное, порой приобретал под её кистью опасную соблазнительность»¹. О четвёртом отделе, содержащем супрематические произведения, А.М. Эфрос отзывается с большим скептицизмом: «Выдумка – скучная и скудная, явившаяся результатом не слишком остроумных поисков старого алхимического камня – пресловутой “чистой живописности”. [...] Только не место на выставках лабораторным опытам этого типа»².

Давая подобную характеристику выставке «Бубнового валета», А.М. Эфрос главным недостатком её называет пестрый состав участников. Однако, выставка «Мира искусства» (проходила с 27 декабря 1917 по 2 февраля 1918) была отмечена таким же разнообразием: значительная часть экспонентов была выходцами из «Бубнового валета». Более того, именно они «составили тут и численно, и эстетически самую сплочённую и генеральствующую группу»³. В отличие от прежних отзывов критики, автор статьи не даёт наивысшую оценку таким художникам, как П.П. Кончаловский и И.И. Машков, утверждая, что их работы уступают произведениям более молодых авторов – Р.Р. Фальку, А.В. Куприну, В.В. Рождественскому, А.В. Лентулову. Примечательно, что такое положение на выставке, которая традиционно не была площадкой для художников левых течений, автор не оценивает

¹ Эфрос А. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 110.

² Там же.

³ Там же. С. 109.

отрицательно, лишь констатирует, что хозяевами положения стали новые, и довольно талантливые, творцы.

Свои рассуждения А.М. Эфрос завершает совсем краткой заметкой «У перелома», в которой пишет о предчувствии новых резких перемен и даже потрясений в культуре: «мартиролог искусства, видимо, будет ещё длинный»¹.

¹ Эфрос А. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 112.

Заключение.

Подводя итог работе, необходимо сказать, что отношение критики «Аполлона» к авангардной живописи не было одинаковым на протяжении всего времени существования журнала.

В первые годы существования журнала упоминания об авангардных художниках не были так уж часты, на его страницах лишь в общих чертах, иногда даже вскользь освещались их выступления; в основном это были крупные выставки с их участием. Уже по мере нарастания влияния авангарда, мы видим на страницах «Аполлона» всё более пространные фрагменты и целые статьи, посвящённые левым живописцам. А к 1913 году в журнале разворачивается полноценная полемика, посвящённая левому крылу русской живописи.

По мере развития и роста влияния авангарда в отечественной живописи можно заметить, к нему начинают относиться как к свершившемуся факту. Появляются краткие заметки, сообщающие об открытии выставок или их отсутствии, о приёме тех или иных художников в различные объединения и тому подобные констатации. Мнения критиков, однако, могли различаться: если Я.А. Тугендхольд в 1917 даёт в целом положительную характеристику выставке «Бубнового валета», то М.А. Эфрос к той же выставке относится в целом прохладно.

С самого первого года издания журнала критики, в основном, признавали левых художников, не исключая их в своих статьях из радиуса искусства. Встречающиеся исключения зависят, скорее, не от генеральной тенденции, а от отношения конкретных авторов, некоторые из которых даже могли писать о необходимости избавиться от футуризма или кубизма. Мы не можем заметить принципиальных различий в оценке европейских и русских футуристов. Исключения составляют лишь статьи иностранных авторов, которые несколько более благосклонно относились к деятелям итальянского футуризма.

Важно сказать, что в разговоре о различных выставках и художников, и целые художественные группы левого толка называли рядом с представителями более умеренных направлений. Так, в один ряд с «Бубновым валетом» могли поставить «Голубую розу» и «Мир искусства».

Крайне важным моментом в критических статьях было то, что новаторство как таковое даже приветствовалось редакцией журнала: оно как раз отвечало установке на «поиск новой правды», провозглашенной в самом первом номере «Аполлона». Другое дело, что путь очень многих авангардистов, особенно стоящих на позициях кубизма и супрематизма, казался редакции чересчур радикальным, что приводило даже к отрицанию их заслуг в живописи.

Главным укором в сторону авангардистов от практически всех критиков, печатавшихся в «Аполлоне», была значительная зависимость от западноевропейских художников, иногда откровенное копирование их манеры и черт. К примеру, живописцы из «Бубнового валета», по мнению Я.А. Тугендхольда, именно из-за своего повторения европейцев не могут в полной мере считаться творцами. Однако если левые художники и могли быть оценены положительно, литература футуристов, их публичные выступления однозначно оценивались отрицательно (Н.С. Гумилёв даже употреблял к ним эпитет «гиены»). Однако уже к 1915 году мы видим, что подобие западным художникам не ставят в укор, хотя и обращают на это внимание.

Важный момент, отразившийся на страницах «Аполлона» – появление в обиходе термина «футуризм» для характеристики радикальных направлений искусства. В повсеместное употребление он входит в 1913 году, однако на страницах журнала он появляется уже со второй половины 1912 года. И уже примерно с этого времени мы встречаем мысли о том, что футуризм – этап пройденный, и этот путь новаторов никуда не приведёт. Подобные отзывы появлялись в адрес кубизма. Да и в целом, следование по

пути западных живописцев считалось ошибочным путём: в этой связи примечательно, как С.К. Маковский приветствует сам факт обращения авангардистов к народным корням, фольклору и лубку. Заметим, что слово «авангард» встречается за все годы издания лишь несколько раз, и не используется как название рассматриваемого течения.

Тенденция, которую можно выделить во всё время существования журнала – подчёркивание таланта тех художников, которые, по мнению критики, им обладают. И в этом вопросе практически не имело значения художественное направление, к которому они принадлежали. Мы можем выделить ряд художников, относящихся к левому направлению, отношение к которым все годы издания журнала было достаточно благосклонным: к ним относятся В.В. Кандинский, М.З. Шагал, Н.И. Альтман. Более того, последний даже мог избежать укора за кубистические элементы в своих произведениях. Кроме этого, П.П. Кончаловский и И.И. Машков почти всегда характеризовались как умелые колористы, яркие и талантливые художники. С другой стороны, были и художники, о которых если и говорили в положительном ключе, то только в качестве исключения (к таким относятся Д.Д. и В.Д. Бурлюки).

Показательна характеристика левых направлений на примере отношения редакции к цензуре: её считали совершенно неприемлемой, осуждая попытки каким-либо образом помешать экспонированию радикальных художников на выставках или ограничение их прав. Это добавляет важный штрих к облику критики «Аполлона».

Бросается в глаза то, что на страницах журнала не появлялось публикаций, авторами которых выступали художники-авангардисты. Единственное исключение (специально подчёркнутое редакцией) – статья А.В. Грищенко, но оно лишь подтверждает правило. Также, особняком в этом плане стоит В.В. Кандинский, который был автором ряда «Писем из Мюнхена» в разделе «Хроника». В «Аполлоне» его никогда не причисляли к

левому крылу живописи и лишь пару раз появляются критические отзывы о его живописи, ставящие под сомнение её перспективы. Весьма редко также в журнале появлялись воспроизведения картин левых художников.

Отношение отдельных авторов к левой живописи не различается принципиально, но всё же стоит упомянуть, что акценты могли быть расставлены по-разному. К примеру, Я.А. Тугендхольд, очень часто освещавший в своих статьях выступления авангардистов, пытался всегда давать объективную оценку художникам и направлениям, рассматривая и отрицательные, и положительные стороны творчества. Главный редактор, С.К. Маковский, был настроен несколько более скептически, посвятил ряд статей теоретическим вопросам, связанным с развитием и дальнейшей судьбой авангарда. Кроме них, часто касались этой темы А.А. Ростиславов, Н.Э. Радлов, Н.Н. Пунин и В.А. Дмитриев.

В целом, отношение к авангарду на страницах «Аполлона» было достаточно объективным: его представителей лишь изредка пытались отрицать как явление художественной жизни. Достаточная либеральность редакции и освещение художников с разных сторон играли не последнюю роль в развитии этого движения, и, мы вполне можем утверждать, что во многом именно критика «Аполлона» создавала репутацию авангардистов в культурной среде России той эпохи.

Список использованных источников и литературы:

Источники:

- Периодическая печать
- 1. Аполлон. – 1909-1917.
- 2. Каталог выставки картин группы художников Мишень. - М., 1913
- 3. Московская газета. - 1913. - №231. - 7 января.
- 4. Речь. - 1913. - №288. - 21 октября.

Литература:

1. Авангард в культуре XX века (1900 - 1930 гг.): теория, история, поэтика. В 2 кн. - М.: ИМЛИ РАН, 2010.
2. Аполлон: хронологическая роспись содержания. 1909-1917. Сост.: И.Н. Егорова.
3. Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. - М.: Новое литературное обозрение, 2006. - 294 с.
4. «Бубновый валет" в русском авангарде. - СПб.: Palace Editions, 2004. - 351с.
5. Дмитриев П.В. «Аполлон» (1909-1918): Материалы из редакционного портфеля. - СПб.: Балтийские сезоны, 2009. - 172 с.
6. Демпси Э. Стили, школы, направления: Путеводитель по современному искусству. - М., 2008.
7. Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. - М.: Экономпресс, 2003. - 424 с.
8. Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т.1. Кн.1.: Боевое десятилетие. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 784 с.
9. Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3т. Т. 1. Кн. 2.: Боевое десятилетие. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 1104 с.

10. Крусанов А.В. О термине «русский авангард» // Русская литература. 2009. №2. С. 32-40.
11. Пospelов Г.Г. Бубновый валет: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Советский художник, 1990. – 272 с.
12. Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1984.
13. Сарабьянов А., Ракитин В. Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство. В 3 т. - М., 2013-2014.
14. Северюхин Д.Я. Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников. - М.: Мир, 2008. - 536 с.
15. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов. – М., 1988.

Электронные данные:

1. Русские художники-авангардисты. Картины. Биографии. - Электрон. Дан. - Режим доступа: <http://www.avangardism.ru> (10 мая 2016)
2. Русский авангард. Основные направления. - Электрон. Дан. - Режим доступа: <http://www.art-katalog.com/russian/article/117> (10 мая 2016)
3. Кругликов В. Русский авангард. Самый авангардный авангардизм в истории. - Электрон. Дан. - Режим доступа: <http://adindex.ru/publication/gallery/2012/03/7/87104..> (10 мая 2016)
4. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века. - Электрон. Дан. - Режим доступа: <http://www.independent-academy.net/science/library/sa..> (10 мая 2016)