

СЛАВЯНСКОЕ ИСКУССТВО НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «АПОЛЛОН» (1909–1917 гг.)

Е. А. Сальникова

Проблема духовного состояния современного российского общества чрезвычайно актуальна для сегодняшнего положения как русской, так и славянской общности в целом. Рассматривая место и значение славян в мировой истории и современности, в условиях стремительно разворачивающейся глобализации, мы должны констатировать, что особую жизненность приобретает осмысление проблем развития славянских народов, формирования их социально-исторического опыта, менталитета, духовного своеобразия, искусства и, наконец, привнесения славянского элемента в мировую культуру.

Идея славянской общности и солидарности всегда волновала русское общественное мнение, в разные времена то угасая, то снова возрождаясь. В период становления национального самосознания в конце XVIII–XIX вв. идеи патриотизма, а также борьба за национальные формы культуры явились главной доминантой общественной, духовной, а также художественной жизни славянства. В эпоху общественно-культурного подъёма конца XIX – начала XX вв., когда славянские культуры преодолевали прежнее отставание и выходили на европейский и мировой уровень, особое значение играли крупные центры славянских культур, такие, как Прага, Краков, Львов. Славянские художественные школы, сложившиеся в это время, заняли свою нишу в процессе становления как реализма, так и течений модернизма, вплоть до авангарда. Рубеж XIX–XX вв. с полным правом можно назвать периодом расцвета в развитии национальных культур славянских народов.

Обращение к малоизвестным оригинальным материалам конца XIX – начала XX вв. позволяет осветить важные проблемы эпохи, когда культура играла существенную роль в раскрепощении славянских народов, подчёркивая историко-культурную значимость славян в рамках европейского развития.

Передовые тенденции и общий подъём в развитии славянских культур в 1900-е гг. отражались во многих художественно-критических журналах начала XX в., в частности в журнале «Аполлон», издававшемся в Петербурге в 1909–1917 гг.

Главной темой «славянских» страниц «Аполлона» стала идея объединения всех славянских народов на почве искусства. Практическим её воплощением явился съезд славянских деятелей культуры в г. Пршерове (Моравия, входившая тогда в Австро-Венгрию), где 31 октября 1909 г. собрались представители разных славянских народов: поляки, чехи, сербы, болгары, далматинцы, хорваты, словенцы, русины и др. Характерным символом этого союза должна была стать грандиозная художественная выставка. По предложению художника Леона Ковальского репетиция «польско-чешско-моравской» выставки прошла в Киеве — на старой исторической арене славянских контактов; повторение же выставки в Кракове обещало превратить этот город в столицу славянского искусства.

Это смелое начинание ставило перед собой следующие задачи: достойно отпраздновать 500-летие Грюнвальдской битвы; доказать жизнеспособность славянского искусства; извлечь из славянского художественного творчества всё наиболее ценное; дать возможность словацким мастерам, находящимся под венгерским господством, выставляться самостоятельно; положить конец разобщённости славянских национальностей вне пределов России.

В намерения «Аполлона» непременно входило определение места и значения славян в мировой художественной культуре и в современном искусстве в частности. В славянских странах *новое искусство*, взяв, безусловно, многое в технике и общих взглядах у Запада, успело всё же проявить известную самобытность, в силу чего живопись России, Польши и Чехии стала, по словам художника Георгия Лукомского, «серьёзным конкурентом на международных “смотрях” искусства»¹. Славянские художники стали востребованными не только на родине, но и за границей. Так, работы Леона Вычулковского были признаны за рубежом одними из самых замечательных образцов пленэрной живописи, достойными Моне. Повсеместно высоко были оценены татранские пейзажи польского художника Стефана Филиппевича. Работы его соотечественницы Ольги Бознанской были отмечены высшими наградами в Париже, Лондоне и других культурных центрах. На VIII Международной выставке в Венеции награды получили поляки Владислав Яроцкий и Фредерик Паутч. В Дрездене выставка картин Казимира Сихульского из Львова пользовалась невероятным успехом. Юлиан Фалат, один из первых в Польше пленэристов, прожил два года в Германии в качестве придворного живописца Вильгельма II.

«Аполлон» уделил особое внимание Мюнхенской международной выставке 1909 г. Австрийцы, не желавшие подчёркивать «славянскую физиономию империи»², попытались рассеять славянские работы в интернациональной массе. Однако художники Праги, Львова и Кракова привлекли больше внимания, чем все известные венские сецессионисты вместе взятые (если не считать Густава Климта, среди последователей которого немало славян), благодаря чему художественный центр приобрёл все основания для перемещения в Прагу. «Этому передовому посту славянства перед лицом Запада, — по мнению швейцарского писателя, критика и мецената Вильяма Риттера, — надлежало бы быть для славянского искусства тем, чем является Мюнхен для искусства германского и западного»³.

На страницах «Аполлона» была представлена развёрнутая характеристика польской и чешской художественной культуры, а также выделившегося из её недр моравского искусства. Были сформулированы проблемы украинского искусства. Здесь же обсуждались задачи и средства сохранения славянского культурного наследия; были сделаны попытки проследить эволюцию славянского искусства, его взаимоотношения с новыми западными художественными направлениями и, в итоге, возвращение к своим национальным идеалам. Период импрессионизма к этому времени уже завершился, и славяне вступили на путь искания новых форм.

Какие же проблемы славянского искусства рассматривал «Аполлон»? Чешский корреспондент «Аполлона», художник Милош Йиранек существенной проблемой чешской культуры называет *отсутствие традиции*, из-за чего пострадала в Чехии, главным образом, живопись⁴. Её развитие не было ни естественным, ни

логичным, а одинокие искатели, первыми соприкоснувшиеся в 1860-х гг. с французской школой, которым впору было бы стать вождями чешской живописи, остались непонятыми в своей стране. Позднее, на рубеже веков, творчество трагически умершего Антонина Славичека не было принято ни обществом, ни критикой. Размах его работы последних лет обещал дать художественные произведения большого стиля, какого в Чехии до тех пор не наблюдалось.

Лишь развитие пейзажа двигалось неуклонно вперёд, благодаря нескольким мастерам с ярко выраженной индивидуальностью, таким, как Адольф Косарек, впервые давшим в своих последних произведениях синтез чешского пейзажа, Антонин Хитусси, творчество которого ознаменовало переход от старого романтического пафоса к реализму, и, конечно же, выдающийся художник-импрессионист Антонин Славичек.

В области же изображения национального типа, по словам Вильяма Риттера, чехам, легко освоившим западные приёмы и «мнящим себя очень передовыми», «придётся ещё многому поучиться у русских и поляков», так как, по его мнению, «они недостаточно уяснили себе свои собственные национальные черты»⁵.

Особую ценность являют собой попытки проследить эволюцию чешского искусства. В серии докладов профессор Франтишек Таборский анализирует историческую платформу чешской художественной культуры, подчёркивая особую роль политического возрождения 1848 г. в развитии чешского искусства. Он воздаёт должное искусству Йозефа Манеса, имя которого стало символом художественного возрождения Чехии, и творчеству таких мастеров, как Йозеф Мыслбек, Миколаш Алеш, Гануш Швайгер и Йожа Упрка, предвосхитившего художественный расцвет конца XIX в. Таборский напоминает об огромном значении журнала «*Volné směry*» («Свободные направления»), деятельность и выставки которого высоко подняли уровень художественного знания и общественного вкуса, а также отмечает высокий уровень оформления чешских книг⁶.

«Аполлон» включает в поле своего обзора также деятельность чешских книгоиздательств и в связи с этим искусство чешских графиков. Так, по свидетельству журнала, пражское книгоиздательство «*Topis*» выпустило внушительное собрание лучших графических работ чешских художников, в частности первый альбом офортов молодого графика Франтишека Шимона «Шесть видов Праги» и «Шесть видов Словацка» Войтеха Прайссига. Творчество Шимона, этого «усыновлённого Парижем художника»⁷, знаменует собой возвращение к сюжетам старой Праги; альбом Прайссига, «совершенного техника всех видов цветной гравюры»⁸, одного из зачинателей чешской сецессии, повествует о сильно затронутом немецким культурным влиянием моравском регионе Словацко.

Необычайный интерес представляет собой статья Стефана Вержбицкого в девятом номере «Аполлона» за 1910 г. под заголовком «Современная польская живопись»⁹, где прослеживаются связи становления в Польше великого национального искусства с неудачей польского восстания 1863 г. Вержбицкий на фоне исторических событий предлагает исчерпывающую характеристику «свободного, величественного и *освобождающего*»¹⁰ польского искусства, подчёркивая его философское и одновременно глубоко народное, а также религиозное содержание и

исповедальный характер. Польские художники создали «особую расу людей, отмеченных каким-то роковым трагизмом»¹¹. Польская живопись характеризуется глубоким проникновением в душу природы, превосходным знанием жизни польской деревни. Это — род живописной мистики, символическая живопись, повседневность, преображённая в Вечность. Необходимое условие её понимания заключается в том, что зрителю предстоит пережить весь духовный процесс, предвосхитивший рождение картины. Польское искусство, испытав благотворное по части художественной техники влияние Западной Европы, всё более сосредоточивается на родной земле. За границу художники едут только для расширения своего образования, но уже не ищут там новых принципов: они учатся дома. В это время Юлиан Фалат, директор Краковской академии изящных искусств, реформирует состав профессоров. Это — ученики великого Яна Матейко, возродившего польское искусство, давшего ему мощное направление и воскресившего едва ли не всю историю Польши: Станислав Выспанский, Юзеф Мехоффер, Ян Станиславский, Леон Вычулковский, Теодор Аксентович, Юзеф Панкевич, Фердинанд Рушиц, Яцек Мальчевский. В дальнейшем в польском искусстве всё более проявляется сильное тяготение к народу, что в свою очередь способствует открытию неисчерпаемой сокровищницы народных тем. Под руководством Ежи Верхаловского возникает общество «Polska sztuka stosowana» («Польское прикладное искусство»), миссией которого становится использование народного орнамента и образов художественного фольклора в польском профессиональном прикладном искусстве. Одновременно блестящий художественный критик Станислав Виткевич выпускает книгу «Na przeleczu» и впервые заинтересовывает польское общество художественными богатствами татранского региона, населённого гуралами — небольшим славянским этносом. Далее появляется выполненная Станиславом Выспанским в народном польском стиле полихромная декоративная роспись в костёле францисканцев в Кракове, Юзеф Мехоффер расписывает «Сокровищницу» Вавельского собора, Владислав Тетмайер — часовню св. Софии.

Периодически в «Аполлоне», как и во многих польских художественных обществах и журналах, поднимался вопрос о возможности полного пересмотра значения польского изобразительного искусства. Была выдвинута мысль о необходимости создания объективной панорамы исторического прошлого, а также помещён обзор обширной ретроспективной выставки польских художников во Львове (собрание лучших работ первого десятилетия XX в.), явившейся репетицией для польского отдела на Всемирной художественной выставке в Риме. Львовская выставка, обещавшая быть выдающейся по своему содержанию, в силу слабой и неумелой организации была признана весьма неудачной. Сильно разочаровало отсутствие произведений таких выдающихся польских художников, как Станислав Выспанский, Юзеф Хелмонский, Вацлав Шимановский. Единственное отрадное впечатление произвели залы, отведённые Товариществу польских художников «Sztuka» («Искусство») — детищу выдающегося художника-импрессиониста Яна Станиславского¹².

Плавный переход от серьёзных и сдержанных чехов к более живым и подвижным полякам осуществило своим появлением моравское искусство. В Моравии,

представленной такими художниками, как Йоза Упрка, Вацлав Иш и братья Богумир и Алоис Яронек, характер живописи был сугубо местным, деревенским.

Маленькая моравская школа при внешней незначительности отличалась огромной жизнеспособностью и представляла искусство глубоко народное и патриотичное. Стоит заметить, что собственно чешское искусство наиболее красочными и солнечными произведениями обязано живущим в Праге художникам моравского происхождения. Моравский край сосредоточился вокруг своей маленькой живописной «столицы», роль которой играл небольшой городок Годонин. В художественном и выставочном движении в Моравии особая роль также принадлежала живописному городку Штрамберку, в котором проходили художественные празднества целого края.

Автор статьи о моравском искусстве Вильям Риттер считал эту школу, в которой «не умерла преемственность народного художественного чувства»¹³, невероятно перспективной. Залог её жизнеспособности заключался не только в количестве и качестве её последователей, но и в энтузиазме поддерживающего её населения (об этом красноречиво свидетельствует тот факт, что на штрамберкской выставке почти все произведения были распроданы). Исходя из этого, Риттер отметил тенденцию преодоления разобщённости современного искусства и восприятия его широкими слоями населения¹⁴.

На фоне «кипучей славянской деятельности» выделяются пессимистичные эпизоды — письма из Киева и Львова. Эпиграфом к ним могло бы стать изречение: «Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет». В начале 1914 г. в Киеве состоялось литературное собеседование на тему: «Может ли Киев стать художественным центром?», таким «русским Мюнхеном», куда стекались бы лучшие художественные силы страны¹⁵. Несмотря на стремление Общества художников-киевлян «знакомить публику с современным состоянием искусства <...> и содействовать распространению в публике понимания и любви к искусству»¹⁶, «украинские письма» пестрят сетованиями по поводу слабой организации выставок южно-русских художников (преимущественно местных передвижников), их вялого содержания и сомнительного художественного качества, некомпетентности их устроителей. Указывается на беспомощность местных обществ, изобилие заурядных местных художественных изданий, «ужасающее провинциальное безвкусие»¹⁷.

Одной из острейших проблем художественной жизни Киева явилась постановка учебно-художественного дела. Жизнь Киевского художественного училища зашла в безнадёжный тупик, основным побуждением к образованию стала погоня за аттестатом среднего учебного заведения. Тем не менее в воздухе витал проект создания южно-русской Академии художников на манер петербургской. Стимулом к такому благородному начинанию могли бы послужить благоприятные южные климатические условия (не в пример суровому Петербургу), что немаловажно для занятий на пленэре. Затруднение составили недостаток средств и отсутствие компетентного руководства.

Другим объектом внимания киевских художественных кругов стал проект создания «Галереи современных русских художников», задуманный редакцией «Мира искусства». (Политика уже существующего музея носила чисто этно-

графическую направленность, и на искусстве не сосредоточивалась.) В данном случае препятствием послужило отсутствие помещения для устройства музея. Неоригинально, но, как всегда, актуально прозвучал тезис о невозможности пробиться талантливым молодым художникам в государственные и общественные музеи сквозь академическую рутину и консерватизм признанных мэтров.

Подытоживая «украинскую тему», можно сослаться на мнение автора очередного «киевского письма», украинского искусствоведа и публициста Евгения Кузьмина, который полагает причину всех зол в отсутствии здесь «настоящего культурного меценатства, частного, общественного или государственного»¹⁸. Кузьмин усматривает в нём одно из важнейших условий как для самой *возможности существования* искусства, так и для совершенствования общественного вкуса.

Говоря о славянском искусстве, нельзя обойти вниманием статью Александра Бенуа, посвящённую творчеству российского художника, скульптора и сценографа Дмитрия Стеллецкого¹⁹, представителя символизма и модерна. Стеллецкий — одновременно наследник традиций средневековой Руси и искусства Византии, однако образы давно минувшей эпохи осмысляются и трактуются художником очень неординарно: наличие «некрофильского» элемента в сочетании с гипердекоративностью даёт весьма неожиданный результат. Искусство Стеллецкого, глубоко философичное по сути, являет собой «древнее, не знающее ни начала, ни конца причитание — над всей нашей культурой. <...> Это — страшная Россия, это — чудовищная для нас, нынешних, Византия — страна живой смерти, летаргии, какого-то душевного скопчества»²⁰. Тем не менее эта заупокойная мертвенность, неизбывная скорбь, эсхатологические предчувствия претворяются в «чудесные, несколько монотонные, но чарующие, ворожащие узоры и плетения»²¹. Уникальные образы Дмитрия Стеллецкого, глубоко пропитанные средневековой традицией и затем прорвавшиеся через её рамки, пребывая во вневременном мистическом пространстве, таят в себе элементы Вечности.

Следуя девизу «Аполлона» «во имя будущего <...> ограждать культурное наследие»²², славянские авторы из номера в номер неустанно призывают современников «с благоговением сохранить всё, что ещё можно сохранить от прошлого»²³. Вильям Риттер отмечал, что, в то время как чешские художники один за другим возвращаются к сюжетам старой Праги, зодчие стиля модерн с завидным рвением уничтожают город, где все западноевропейские стили, обогатившись славянскими чертами, обрели новое, неповторимое, самобытное лицо. Примером может служить вопиющий случай, когда руководство города (в том числе и художественная элита) отказалось восстановить две извлечённые из Влтавы барочные статуи Карлова моста и предложило заменить их новыми, что грозило невозполнимой утратой цельной, законченной формы старинного памятника²⁴.

Протестом против подобного варварства послужило искусство чешского художника-живописца Антонина Славичека, графиков Франтишека Шимона и Зденки Браунеровой, увековечившее старые пражские артефакты, обречённые на исчезновение из-за проведения реконструкции и модернизации центра Праги, так называемой санации. В этом же направлении работал и львовский художник Казимир Сихульский, подаривший нам свидетельство об оригинальном карпатском

народе — гуцулах, фольклор которого замешан на сплетении славянских и румынских элементов. Тем ценнее для потомков запечатление этого этнографического островка в творчестве Сихульского: этот живописный славянский край, затерянный в долинах Карпат, подвергся тотальному разрушению. Но, вопрошает Вильям Риттер, «что может сделать один человек там, где требуется помощь целого общества, богатого и хорошо организованного, поддерживаемого всей нацией?»²⁵

Из всего выше сказанного следует вывод, что проблема знания русским обществом славянской культуры и понимания славянами культуры друг друга на рубеже XIX–XX вв. стояла весьма остро. Стремление журнала «Аполлон» наиболее полно осветить состояние искусства зарубежного славянства связано с темой славянского единства, раскрываемой с позиции искусства.

Связь русской культуры с культурами других славянских стран — это связь органичная, обусловленная многими факторами развития славянских народов. История этих взаимоотношений сложна, противоречива, но далеко не исчерпана. И деятельность журнала «Аполлон» в области популяризации в России славянских культур должна быть по достоинству оценена столетие спустя.

¹ Лукомский Г. Европейские выставки летом (Путевые заметки) // Аполлон. 1909. № 1. С. 2.

² Риттер В. Письмо о славянском искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 9. Хроника.

³ Там же.

⁴ Йиранек М. Письмо из Чехии // Аполлон. 1910. № 9. С. 2. Хроника.

⁵ Риттер В. Письмо о славянском искусстве // Аполлон. 1910. № 4. С. 34. Хроника.

⁶ Рох Ю. Славянская художественная хроника // Аполлон. 1910. № 8. С. 36.

⁷ Риттер В. Письмо о славянском искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 8. Хроника.

⁸ Риттер В. Письмо о славянском искусстве // Аполлон. 1910. № 4. С. 32. Хроника.

⁹ Статья представляет собой перевод с рукописи В. Ходасевича.

¹⁰ Вержбицкий С. Современная польская живопись // Аполлон. 1910. № 9. С. 11.

¹¹ Кузьмин Е. Письмо из Киева // Аполлон. 1914. № 5. С. 55. Художественная летопись.

¹² Лукомский В. Художественная выставка во Львове // Аполлон. 1910. № 9. С. 1.

¹³ Риттер В. Моравская живопись // Аполлон. 1910. № 14. С. 11. Хроника.

¹⁴ Там же. С. 13.

¹⁵ Там же. С. 7.

¹⁶ Там же. С. 55.

¹⁷ Там же. С. 56.

¹⁸ Там же. С. 55.

¹⁹ Д. Стеллецкий родился в Брест-Литовске (ныне Брест, Беларусь).

²⁰ Бенуа А. Искусство Стеллецкого // Аполлон. 1911. № 4. С. 5.

²¹ Там же.

²² Маковский С. Вступление // Аполлон. 1909. № 1. С. 4.

²³ Риттер В. Письмо о славянском искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 8. Хроника.

²⁴ Там же.

²⁵ Риттер В. Письмо о славянском искусстве // Аполлон. 1910. № 7. С. 7. Хроника. Справедливости ради необходимо отметить, что гуцулы сохраняли свою самобытную народную культуру и искусство почти до конца XX в. В мировом масштабе её прославил знаменитый кинофильм С. Параджанова «Тени забытых предков», снятый в 1968 г. на Киевской киностудии им. А. Довженко.