

The background of the page is a repeating pattern of stylized evergreen trees and birds. The trees are dark green and have a conical shape. The birds are also dark green and have a long, curved tail. The pattern is set against a light, textured background.

**ИЗ ИСТОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ**



Ил. 1. Братья А.М. и Н.М. Чернышевы с первым номером журнала «Млечный путь» за 1916 год. Архив семьи художника Н.М. Чернышева. Москва

Эстетическая прогулка по «Млечному пути»

К 100-летию выхода в свет литературно-художественного журнала А.М. Чернышева

Елена Грибоносова-Гребнева

В статье рассматривается издательская инициатива поэта и писателя Алексея Михайловича Чернышева – литературно-художественный ежемесячный журнал «Млечный путь», выходивший с января 1914 до февраля 1916 года включительно. Это издание, наряду с такими известными журналами, как «Мир искусства», «Старые годы», «Аполлон» и др., внесло ощутимый вклад в оценку и формирование ткани художественной жизни начала XX века. При тесной поддержке брата издателя, художника Николая Михайловича Чернышева, журнал на должном профессиональном уровне публиковал и анализировал актуальные на тот момент произведения литературы и искусства, непредвзято освещал выставки и творчество отдельных художников. В диапазон его критического внимания попадали и представители авангардного творчества, и приверженцы реалистической традиции, впоследствии вошедшие в круг интересов выставочного объединения и журнала 1920-х годов «Маковец».

Ключевые слова: «Млечный путь», «Маковец», литературно-художественный ежемесячник, Алексей Чернышев, Николай Чернышев, живопись и графика 1910-х годов, художественная критика.

Свободно, ровно дышит грудь.
Хрустит кристальная дорога,
Мерцает бледно Млечный путь –
Жемчужный путь к престолу Бога.

*И. Бурмистров*¹

Первые десятилетия XX века с их невероятно активной культурно-художественной жизнью российских столиц (и не только) буквально изобиловали разнообразными журнально-издательскими инициативами. Здесь можно вспомнить и выходивший в Петербурге с 1898 по 1904 год богато иллюстрированный журнал «Мир искусства», и отчасти перекликавшийся с ним по своим задачам ежемесячник «Старые годы» (1907–1916), и известные своей символистской направленностью московские литературно-критические и художественные ежемесячные журналы

«Весы» (1904–1909) и «Золотое руно» (1906–1909), и наследовавший им масштабный по своей программе и ее реализации петербургский журнал по искусству и литературе «Аполлон» (1909–1917). Изначально оказываясь ценными библиографическими источниками по широко охваченным вопросам русского и зарубежного искусства, архитектуры, литературной критики, эти издания уже давно сами сделались объектом пристального анализа исследователей, справедливо удостоившись посвященной им массы статей и книг.

На фоне выходявших в начале XX века журналов значительно более скромной по размаху, но не менее интересной и ценной по своему идейно-содержательному потенциалу выглядит издательская инициатива Алексея Михайловича Чернышева (1880–1961). Это литературно-художественный ежемесячный журнал «Млечный путь», выходявший с января 1914 до февраля 1916 года включительно. Крайне редко и эпизодически попадавшая в поле исследовательского внимания, эта инициатива с точки зрения ее фактологического развития (главным образом, по литературной части) наглядно раскрыта в относительно недавней статье Ю.Л. Мининой и П.Н. Чернышевой², написанной во многом на основе семейных архивных материалов художника Николая Михайловича Чернышева (1885–1973), младшего брата издателя. Из нее мы узнаем, как целеустремленно шел к осуществлению зародившейся еще в детстве мечты издавать свой журнал поэт и литератор-самоучка А.М. Чернышев, работавший приказчиком в галантерейном магазине и одновременно входивший в литературно-музыкальное объединение «Писатели из народа», бывший активным участником диспутов, литературных вечеров, знакомый с Андреем Белым, Валерием Брюсовым, Вячеславом Ивановым, Игорем Северянином, а позднее печатавший в созданном им журнале молодых поэтов и писателей Амфиана Решетова, Николая Ливкина, Неола Рудина, Сергея Есенина, Марию Папер, Бориса Пильняка и других. При этом фигура А.М. Чернышева являла собой редкий пример издателя, совмещающего в одном лице фактически главного редактора и мецената, поскольку журнал выходил на его собственные средства, а выручка от свободной продажи и подписки была минимальной. В то же время ведущая роль энтузиаста никак не подчеркивалась, и его фамилия скромно присутствовала в алфавитном перечне участников литературного отдела.

Поначалу А.М. Чернышев и мыслил свой журнал как преимущественно литературный ежемесячник, целью которого было «создать всем доступный, чисто художественный орган, совершенно чуждый типу современных сенсационных журналов» и «приветливо открывающий страницы молодым начинающим силам» для развития «юных ростков» в «благоуханные цветы поэзии»³. Однако с самых первых номеров в журнале усилиями художественного отдела, где важную роль сыграл Н.М. Чернышев, «начинает вырисовываться», по верному замечанию Е.А. Илюхиной, «определенная эстетическая программа, отдельные положения которой

найдут продолжение в «Маковце», как, например, мечты «о новом реализме, который, не отрицая достижений беспредметного искусства, вернет творчеству его высокое назначение»⁴. В результате этих усилий то стремление журнала «объединить под своей обложкой различные художественные течения: символизм, неопрimitивизм, неоклассицизм», о котором пишет Илюхина, во многом реализовалось.

В первом номере «Млечного пути», как, впрочем, и в большинстве последующих выпусков, в содержании опубликованной поэзии и

прозы и в ее изобразительном сопровождении преобладают лирико-романтические и символистские интонации, полностью соответствующие образной концепции журнала: «Тернистый, но радостный путь служения искусству, мучительный путь исканий и творческой тоски, не есть ли стремление к недостижимому, загадочному млечному пути...»⁵ Например, обложка и виньетки первых пяти-шести номеров за 1914 год, выполненные в основном Н. Чернышевым, М. Добровым и Н. Яныченко, не столько иллюстрируют помещенные в журнале литературные произведения, сколько визуально закрепляют его название, словно призывая «сдавленных тяжелыми объятиями повседневности, прикованных к земле цепями суетных забот и страданий людей» поднять взор туда, «где безмятежно мерцает, напоминающий о вечной, нетленной красоте, Млечный путь»⁶. Виньетки и репродукции изображают, как правило, одинокие фигуры, прогуливающиеся лунной ночью, «окуляр» звездного неба в «венке» из облаков, изящные силуэты и абрисы слегка стилизованных зверей и птиц, нежные профили женских головок и т.п. (Ил. 2.)



Ил. 2. Н.М. Чернышев. Вакханки. Оформление обложки первого номера журнала «Млечный путь» за 1914 год

Кроме того, сделанные в разделе художественной хроники смысловые акценты настраивают читателя на ту же, символистскую, волну восприятия и явно свидетельствуют о тяготении ее автора к символизму и модерну в искусстве. Так, написавший выставочные обзоры Николай Чернышев, выступавший на страницах журнала под псевдонимом «Омутов» или «О-въ»⁷, обстоятельно и положительно высказался о выставке «Мира искусства», весьма сдержанно охарактеризовал Академическую отчетную выставку и с явной иронией отозвался о выставочной инициативе «Союза Молодежи», пожелав участникам последней «не оставаться долго столь молодыми»⁸.

Второй номер ежемесячника уже более определенно фиксирует целевой статус издания, постулируя его главную задачу – «создать всем доступный, чисто-художественный журнал». В подобном устремлении присутствует скрытая полемика с бытовавшей тогда журнальной периодикой. С одной стороны, «Млечный путь» старался уйти от всеядности журналов для семейного чтения и явить собой «хотя тоненький, в один печатный лист, но приличный журнал, чуждый типу тогдашних “Огонька” и “Нивы”» (помимо литературно-исторических, научно-популярных и юбилейных очерков эти журналы включали в себя и умеренные по настроению материалы общественно-политического содержания, сопровождавшиеся насыщенным иллюстративным рядом). С другой стороны, издание А.М. Чернышева заведомо дистанцировалось и от таких тоже «чисто-художественных», но изначально элитарных и дорогих журналов, как, скажем, «Старые годы», «Золотое руно» или «Аполлон». К последнему, кстати, «Млечный путь» питал понятную издательскую «ревность», так как, по сути, воспроизводил похожий композиционно-содержательный формат, но в значительно более скромном по объему и тиражу варианте⁹. Одним из примеров тому служит ремарка в разделе «Художественная хроника» третьего номера «Млечного пути» за 1915 год, уточняющая, что «два рисунка выдающегося рисовальщика Н.А. Тырсы», воспроизведенные «в первом выпуске Аполлона за текущий год», были опубликованы «в апрельской книжке журнала еще в прошлом, 1914 году»¹⁰.

Второй номер «Млечного пути», вышедший в феврале 1914 года, отмечен заметным усилением, по сравнению с литературной частью, художественного наполнения журнала. (Ил. 3.) Так, в содержании наряду с рассказами и стихотворениями указаны страницы воспроизведенных рисунков, что будет сохраняться почти во всех последующих номерах. В визуальном оформлении закрепляется практика стилового многоголосья: например, помимо поклонников тонких графических изысков модерна Н. Чернышева, М. Доброва и Н. Яныченко заявляют о себе И. Скуйе, последователь декоративно-примитивистских композиций в духе Анри Руссо и русского лубка (в подобном ключе он оформляет, например, обложку четвертого номера журнала за 1915 год), а также активный участник экспериментальных ларионовских выставок «Ослиный

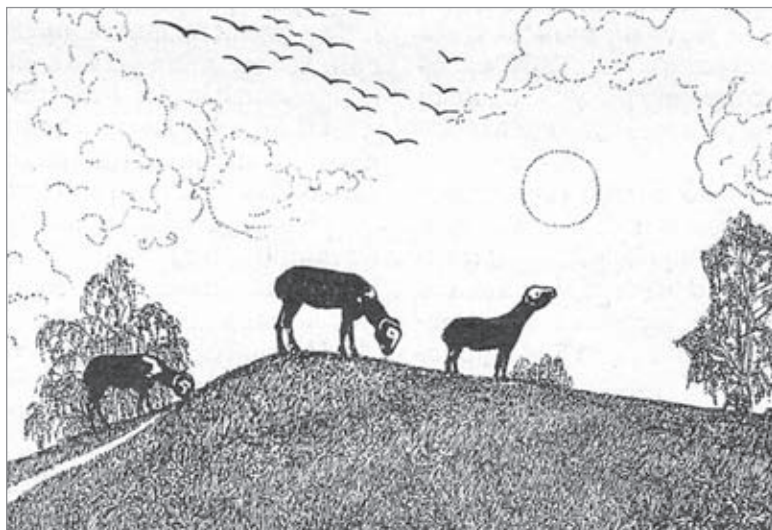
хвост» и «Мишень» В. Барт, сделавший издательскую марку «Млечного пути»¹¹.

Довольно темпераментно, но не всегда гармонично, соединяет в своих вещах, по верному замечанию А.Д. Сарабьянова, «неопримитивизм, футуризм и неоклассику»¹². В.С. Барт, о чем свидетельствует, например, его рисунок на обложке первого номера журнала за 1916 год с изображением пластически агрессивного «веера» из семи устремленных вверх обнаженных женских фигур. В номерах со второго по седьмой ежемесячника за 1914 год Барт помещает свое сочинение «Теория композиции в живописи». В нем он с завидной для авангардиста музейной тщательностью, основанной на хорошем знании классических образцов мирового искусства, рассуждает о целях и средствах живописи, о передаче материала и формы предметов в зависимости от источника освещения и цвета, о закономерностях движения в композиции, о несовершенстве прямой линейной перспективы, о соотношении живописного и графического начал в картине и т.д. и т.п.

Вместе с тем теоретический опус Барта не столь парадоксален, как может показаться на первый взгляд, и содержит вполне закономерные для своего времени суждения и оценки. Например, в предисловии художник так объясняет целесообразность этой публикации: «...в настоящее время, лишенное всякого художественного критерия, когда все старые школы отрицаются и нарождаются все новые и новые течения, художественная критика свелась к газетным рецензиям, а сами живописцы руководствуются личным чутьем и вкусом, труд, объективно и беспристрастно разбирающий цель и начала живописи, является своевременным и необходимым: живописцам он поможет верно наметить себе цель и укажет способы разрешения их, всем любителям живописи укажет требования, которые можно предъявлять к картине»¹³.



Ил. 3. Н.М. Чернышев. Ночь. Ксилография. Иллюстрация к рассказу Омутова «Московским женщинам» // Млечный путь. 1914. № 2. С. 8



Ил. 4. Н.И. Яныченко. Графическая композиция. Иллюстрация к стихам Н. Вечорика // Млечный путь. 1914. № 3. С. 5

Однако при, может быть, слишком нарочитой обстоятельности в объяснении работ Кранаха, Боттичелли, Джотто или Лоренцетти, сочинение Барта все же свободно от излишней субъективности и пристрастия в оценках и содержит порой весьма здравые мнения, которые видны и в желании «отделить футуризм от футуристов»¹⁴, и в рассуждениях о реализме, повествующих о том, «что если великое искусство реально, то реализм не в точном изображении природы, что живое впечатление действительности может быть вызвано очень условным изображением природы, и во всяком случае без соблюдения всех правил, предписываемых академической наукой, и что нужно привыкнуть к тем способам, к которым прибегает художник»¹⁵. Наконец, говоря о проблеме борьбы живописного и графического начал в картине и полагая ее достойное решение лишь «в нашей иконописи, в персидском искусстве, в японском и китайском, раннем итальянском», Барт решительно заявляет о ничтожности и беспомощности современного искусства, выделяя здесь лишь «французского художника Сезанна, да нашего Ларионова»¹⁶.

Подобные, довольно произвольные в целом, хотя и не лишённые верных наблюдений в деталях и претензий на почти научную обстоятельность, рассуждения Барта, впрочем, основанные чаще всего на фигурирующих в примечаниях «Истории живописи» А. Бенуа¹⁷ и «Материалах для истории русской иконописи» из собрания Лихачева¹⁸, по сути, сильно утяжелили художественный раздел издания и, возможно, подчеркнули некую диспропорцию между его формальной «доступностью для всех» и фактической элитарностью содержания, понятного лишь узкому кругу

профессионального сообщества. Возможно, отчасти данным обстоятельством объясняется досрочное прекращение публикации этого сочинения в 1915 году. Хотя на то были и более прозаические житейские причины. Как сообщает Алексей Чернышев в одном из писем своему брату Николаю, Барт отчаянно сражался за увеличение выделяемых под его публикацию журнальных страниц, а издатель сетовал, что, по мнению читателей, «журнал пристегнут к статье Барта»¹⁹.

В третьем номере журнала происходит существенное изменение в формулировке его содержательного статуса: отныне он позиционируется как «журнал искусства». Уточняется также набор его разделов и информационных целей: «беллетристика, поэзия, живопись, художественная критика, широкая осведомленность о художественных течениях современности». Однако заявленные новые параметры не соблюдались строго, хотя и опирались на изменившуюся пропорцию в составе постраничного материала. Несмотря на то что к уже привычному для «Млечного пути» визуальному ряду виньеток и репродукций работ М. Доброва, Н. Чернышева, Н. Яныченко (ил. 4), И. Скуйе (ил. 5) добавился офорт замечательного петербургского графика П.А. Шиллинговского, этот ряд в целом не сильно изменился и расширился. Зато объем текстов, посвященных вопросам искусства, состоящий из увеличившегося раздела художественной хроники и очередных пунктов сочинения Барта, составил более половины журнального листажа.

Усилению художественно-критического раздела во многом способствовало активное участие в его формировании подключившегося еще в предыдущем номере к деятельности журнала некоего критика Argos'a (данный псевдоним не удалось пока идентифицировать с конкретной фамилией автора), а также наличие интересных обзоров и мнений художника Н.И. Яныченко, подписывавшего свои ре-



Ил. 5. И.А. Скуйе. Девушка около стола. Оформление страницы «Содержание» // Млечный путь. 1914. № 3

цензии «Я-о» или «Н. Я-ко». Последний поместил в третьем номере журнала рецензию на выставку «Бубнового Валета», в целом скептическую по отношению к материалу. Сначала он говорит, что «выставка “Бубнового Валета” не является однородной и по своему составу делится на два главных, трудно примиримых, течения. Первое представлено работами в манере великого живописного наследства Сезанна. Причем большинство этих работ довольно небрежны, поверхностны и лишены того духа исследования, которым в такой большой степени обладал французский мастер». Отмечая из числа наиболее сильных художников этого ряда П. Кончаловского, автор рецензии все же упрекает его в «заметном однообразии», про И. Машкова пишет, что он «назойлив и развязен в своих живописных натюрмортах», а Фальк выглядит «вялым и скучным».

Выделяемое рецензентом «второе течение кубистов и футуристов» также «не дает бодрых настроений». Здесь «совсем растерявшимся среди бесчисленных падающих подобий домов» ему «кажется Лентулов» и «бесцеремонным и зарвавшимся представляется Малевич»²⁰. Как носитель пластически утонченных мирискуснических ценностей автор делает закономерный вывод о том, что «на самовольную и необоснованную бедность пока еще обрекли себя представители этого течения». Гораздо более позитивно оценивается тем же автором выставка А.И. Куинджи, которая, по его мнению, представляет «значительный художественный интерес», хотя произведения живописца тоже несвободны от определенных недостатков: «это какая-то боязнь цвета» и «бедность инициативы в композиции»²¹.

Скептические настроения в отношении фрондствующих новаторов нередко распространялись в рецензиях критиков и на представителей традиционной реалистической живописи, к которым они безоговорочно отнесли В.А. Серова, упрекая его в неудачных попытках выйти за пределы реализма к искусству линейной декоративной композиции, характерному, по сути, для модерна. Так, в опубликованном в четвертом номере журнала за 1914 год отзыве Яныченко на посмертную выставку Серова говорится, что «упадок живописного мастерства, подготовленный передвижничеством, <...> создал... формы провинциального импрессионизма, воцарившегося в широких кругах русского искусства». По мнению автора, «импрессионизм не мог развить в художнике» качества «стиля и культуры композиции», и «если Серову в его стилистических стремлениях препятствовал реализм, то только, разве, не достаточно полный»²².

В следующем номере художественная часть журнала подкрепляется публикацией избранных мест из автобиографической прозы Поля Гогена «Ноа-Ноа», парадоксально сопровождаемой репродукцией типично русского, передвижнического в своей основе, пейзажа М.М. Давыдова «Провинция». К числу авторов других виньеток и репродукций помимо уже известного устойчивого ядра художников добавились А.Д. Красотин, член Ярославского художественного общества²³ и представитель лине-

арного графического стиля модерн, а также приверженцы неорусских декоративных мотивов В.А. Чернов, входивший в свою очередь в санкт-петербургское Внепартийное общество художников²⁴, и М.А. Шаронов, в советское время член Ассоциации революционного искусства Украины²⁵.

В разделе художественной хроники вновь отличаются меткими, хотя и не всегда бесспорными, характеристиками выставочные обзоры Яныченко и Argos'a. Первый осветил два события московского сезона: посмертную выставку Н.Н. Сапунова и выставку «акварелей, рисунков и графики» галереи Лемерсье. О персональной экспозиции Сапунова он пишет следующее: «Н.Н. Сапунов не был новатором. Среди грубости московских живописцев он выгодно выделялся своим вкусом и красивой, но слишком завуалированной живописью. <...> В композиции нет нигде неприятной пустоты. Вся она говорит о том, что в известной напряженности творчества Сапунов мог создать хорошее произведение, не располагая большим мастерством»²⁶.

Если в этом отзыве представителя довольно скромного Троице-Сергиевского художественного общества видны некоторые профессионально ревнивые и порой излишне придирчивые ноты по отношению к достаточно заметному (несмотря на преждевременную смерть) участнику выставочных инициатив «Мира искусства» и «Голубой розы», то рецензия того же автора на выставку-продажу в галерее Лемерсье кажется более объективной и воодушевленной. В ней он, кстати, формулирует полезное для критического диалога понятие «художественные настроения», противоречивая пестрота которых является одним из интересных моментов выставки. Как пишет Яныченко, «под художественным настроением мы разумеем волевое содержание творящей личности, которое, по нашему мнению, является одним из могучих созидающих факторов как самого художественного произведения, так и той почвы, на которой оно возникает». «В этом смысле выставка, — продолжает рассуждать автор, — не возбуждает ценных чувств и мыслей при всем деятельном духе и довольно высоком ее уровне». Он, этот дух, определялся участием в экспозиции работ К. Брюллова, И. Репина, В. Васнецова, Б. Григорьева, а также ряда молодых художников, например, таких как И. Ефимов, Н. Чернышев и другие, которых критик всячески поощряет за «искреннюю оригинальность» и «деятельный дух»²⁷.

Второй автор «Художественной хроники» сосредоточился на петербургской выставке Н.С. Гончаровой, которая, по его мнению, «смотрится с большим интересом и убеждает в несомненной одаренности ее автора, что, однако, относится не в одинаковой степени к различным периодам “деятельности” г. Гончаровой». Далее Argos выступает довольно спорным, с позиции нынешнего времени, интерпретатором этого художника, когда пишет следующее: «Нельзя написать “творчества”, т.к. работы последнего периода изобличают бешеную погоню за модой, головное изобретение всевозможных трюков, выдвигающих их автора новизной, а не качеством

произведений, едва ли имеющих что-либо общего с искусством. Конечно, и в этой погоне за новизной художница не остается самостоятельной. Она всегда у кого-нибудь перенимает, начиная ранними влияниями Фонвизина и Судейкина и кончая Ларионовым».

Подобные антифутуристические художественные настроения еще более остро и откровенно прозвучали в заметке Яныченко о «Выставке 1915 года», помещенной в четвертом номере за 1915 год. В ней критик с полемическим задором подчеркивает, что, «стоит только посмотреть на висящие рядом с Ларионовым небрежный импрессионизм Крона, на стряпню Симона, бессмысленный сезаннизм Фалька, любительские вещи Оболенской, акварельную бутафорию Ходасевич и даже полотна Машкова, чтобы почувствовать острую тоску о настоящем искусстве». О футуризме же Ларионова он пишет, что, «будучи хаотически произвольным, он абсурден своими результатами. Отказываясь от синтезирующей воли как целого, он отказывается от основного созидającego элемента всякого творчества»²⁸.

Обобщая далее свою позицию, автор в то же время заявляет, что «натиск футуризма во имя завоевания живописной свободы весьма ценен. Но несомненно и то, что искусство становится упадочным не только от одного пренебрежения к живописи, но и, может быть, в гораздо большей степени от отсутствия в нем высокой синтезирующей духовности (конечно, не понимая под этим выражением какого-либо направления)»²⁹. Так, если, по мнению поэта Н. Рудина, в литературном смысле журнал, возможно, и явился «передовым литературным центром, объединившим все крайние течения (включая футуризм)»³⁰, то художественно-критическая позиция журнала по отношению к авангардистским проявлениям в искусстве 1910-х годов была весьма умеренной и чаще всего скептической.

С середины 1914 года «Млечный путь» начинает испытывать определенные финансовые трудности. Летом выходит двоянный шестой-седьмой номер, а затем выпуск журнала возобновляется только с начала 1915 года. В этом номере последний раз публикуется очередная часть рукописи Барта, но зато отсутствует раздел художественной хроники. Визуальный ряд номера включает в себя виньетки и репродукции с явными признаками отточенного мирискуснического графизма. Это, например, пейзажный офорт П.А. Шиллинговского, вынесенный и на обложку; силуэтно-профильный портрет В.О. Ключевского, изображенного во время лекции, работы М.А. Доброва (ил. 6). Есть в номере традиционно реалистические жанровые и портретные композиции. К последним относится рисунок М.Ф. Мартынова «За работой» и офорт Э.Ф. Зиверта с портрета А.П. Чехова работы И.Э. Браза, помещенный по случаю десятилетия со дня смерти писателя.

В течение 1915 года вышло семь номеров журнала, в которых прослеживается динамика его развития и структурно-содержательные метаморфозы. Если в первом номере за этот год раздел художественной хроники

еще по-прежнему отсутствует, то в остальных номерах он, как правило, содержит довольно интересные и обстоятельные характеристики. В четвертом номере появляется раздел «Библиография», предлагающий обычно критические разборы поэтических сборников, а в пятом выпуске в журнале утверждается практика персональной репрезентации творчества художников, близких к «Млечному пути», таких как Вадим Чернов, Виктор Барт и Николай Тырса. В том же номере в перечень направлений деятельности журнала помимо предыдущих пунктов добавились скульптура и архитектура, которые, правда, были отражены лишь в критических заметках художественной хроники, как, например, в короткой заметке Argos'a об отчетной выставке архитекторов – выпускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества в седьмом номере за 1915 год или небольшой и во многом спорной в оценках реплике Н. Яныченко «О выставке Голубкиной»³¹.

Что касается основополагающей стратегии журнала, то она по-прежнему сводилась к позиции возвышенного эстетического эскапизма, о чем было сказано в преамбуле пятого номера: «В тяжелую годину всесветной войны “Млечный путь” не перестает блюсти неиссякаемые родники чистого искусства, отражающие, в своей невозмущенной глубине, далекие звездные миры, влекущие из брэнной повседневности к созерцанию светлого, непреходящего начала, воплощаемого искусством». Подобную концепцию вряд ли нарушали публикации фотопортретов сотрудничавших с журналом художников, посвященные их добровольному отбытию в армию или пребыванию на войне, коих были удостоены И.А. Скуйе³² и В.С. Барт³³, а также едва ли не единственный на журнальных страницах, сопряженный с военной темой рассказ Б. Пильняка «Первый день весны»³⁴.

В свете данной тенденции наполнявшие «Млечный путь» литературные материалы с преобладанием в них мечтательно-романтической по настроению и символистски-возвышенной по стилю поэзии и прозы



Ил. 6. М.А. Добров. В.О. Ключевский на лекции. Офорт // Млечный путь. 1914. № 6–7. С. 13



Ил. 7. Обложка журнала с фотопортретом Игоря Северянина // Млечный путь. 1915. № 2

определяли чаще всего и метафорически отвлеченный от реальности визуальный ряд. Например, в первом номере журнала за 1915 год на обложке помещен линейный «необарочный» рисунок Н. Чернышева «Амазонка», взятый из его серии 1914 года «Мифологическая азбука». Стихотворение Ивана Коробова «Москва» сопровождается иллюстрация Барта к стихотворной эротически-пасторальной фантазии А.С. Пушкина «Вишня», представляющая собой умеренно «кубизированный» графический гротеск с некоторой оглядкой на левитационно свободное композиционное пространство Шагала. А под романтическими стихами Марии Папер дана лаконичная

виньетка Н. Чернышева с профильным линейным абрисом египетской скульптуры.

Заметным контрастом к ним оказывается помещенный в этом же номере, удостоенный первой премии Общества поощрения художеств, офорт Л.Ф. Овсянникова с очень острым по характеру изображением молодой курящей дамы (предположительно Е.С. Кругликовой). Это произведение типичного представителя петербургского выставочного объединения «Община художников» (1908–1930), эстетическая платформа которого варьировалась в диапазоне между поздними передвижниками, мирискусниками и членами Союза русских художников. В целом, похожий диапазон как раз и наблюдается в художественном оформлении «Млечного пути».

Второй номер журнала в 1915 году имеет неожиданную в ряду остальных выпусков обложку, на которой помещен фотопортрет конкретного лица, в данном случае Игоря Северянина. (Ил. 7.) Таким образом отмечается выход его книги «Ананасы в шампанском», нелестный отзыв о которой («безвкусно-аляповатые» стихи) в рамках положительной, в общем, рецензии на творчество поэта будет дан в разделе «Библиография» в пятом но-

мере журнала за этот же год. Отличающийся довольно скромным художественным оформлением (из относительно нового можно назвать офорты «Вакханки» Н. Чернышева и «Париж» М. Доброва), журнал печатает весьма содержательную и колоритную по языку художественную хронику.

В ней особенно выделяется отзыв Яныченко о выставке Союза русских художников, отчасти отражающий тот образно-пластический и тематический кризис актуальности, который переживали большинство членов Союза с началом Первой мировой войны. Так, автор рецензии пишет, что «пониженность настроения и какая-то заминка заметна даже на полотнах такого развязного корифея союза, как Жуковский». Далее, умеренно критикуя К.А. Коровина и чуть резче А.Е. Архипова, он выделяет Н.П. Крымова, хотя и с определенными оговорками: «Особняком ото всех стоит Крымов с его красиво и серьезно написанным пейзажем “Купальщиц”. Крымов ставит себе серьезные задачи композиции, но еще не свободен от эстетического подхода к природе, – подхода “от старинки”»³⁵.

Вполне закономерно для того времени противопоставляя «реалистов» и «художников эстетического толка», автор отзыва пишет следующее: «...реалисты, даже наиболее правдоподобные, например, выкристаллизовавшиеся из передвижников, как это ни странно, недостаточно любовно прикипают к изобразительности, реальности как основной художественно-творящей для живописца стихии, и потому не являются реалистами в высоком значении этого слова. Художники эстетического толка (будучи часто сильнее, в изобразительности, первых) ищут синтеза не через непосредственность художественной изобразительности, а через обращение к красивой старинке и прочему, – вплоть до потери органичности и равновесия художественных восприятий». В заключение статьи критик выражает мечту о том времени, когда все художники «будут объединены одним, чисто художественным отношением к реальности, т.е. любовным поклонением изобразительности “вещи”, которое, поработив живописца в своем высоком развитии, даст ему и высшую художественную свободу»³⁶.

Следующий, третий, номер, отличающийся, пожалуй, еще более сдержанным по насыщенности визуальным оформлением, по сути репрезентирует вынесенную на обложку журнала овално-горизонтальную офортную работу М.И. Курилко «Вацлав Святой» 1913 года. (Ил. 8.) Отмеченная своеобразным сочетанием эрудированного историзма в подходе к деталям и элегантно-неоманьеризма в пластическом решении темы, эта работа, сопровождаемая кратким примечанием редакции с изложением сюжета и иконографии³⁷, убедительно встраивается в ряд популярных в символистской эстетике образов, тонко балансирующих на грани ощущений сна и смерти. Тем самым в журнале обозначается актуальный для того периода вектор интереса к Средним векам, закрепленный публикацией в шестом и седьмом номерах текста В.Ш. «Миниатюры раннего Средневековья» и вынесением на обложку седьмого номера репродукции миниатюры со сценой «Избиение младенцев» из «Евангелия Оттона III».



Ил. 8. М.И. Курлик. Вацлав Святой. Офорт // Млечный путь. 1915. № 3. С. 42

В то же время в разделе художественной хроники третьего номера ее авторы под псевдонимами Argos и Aid (этого автора тоже пока не удалось определить) вновь предлагают выразительные суждения и оценки о выставках художников Москвы и Петрограда. Например, первый из авторов, безоговорочно выделяя С. Конёнкова, с разной степенью критичности высказывается по поводу других участников выставки в галерее Лемерсье, наиболее проникновенно отзываясь о П. Кузнецове: «Из живописцев, по преимуществу, самым нежным, самым чутким и музыкальным – остается Павел Кузнецов. Живопись Машкова – чисто внешняя, рассудочная, но декоративно сильная. Не лишена фантазии и замысловатой выдумки Гончарова в своих костюмах к театральным постановкам. Но так много пустого и незначительного выставила она наряду с вещами удавшимися». Репина же он оценивает наиболее резко, называя его «наш развязный корифей»³⁸. Второй автор, анализируя 43-ю Передвижную выставку и поощряя работы П. Келина, С. Малютина, П. Радимова, С. Рябушинского, критикует К. Горбатова, А. Исупова, А. Кравченко, А. Лаховского и особенно С. Жуковского и В. Бялыницкого-Бирулю: «Жуковский экспонирует свои невыносимо «эффектные» картинки; Бялыницкий-Бируля – чахоточные и молочные «вёсны»»³⁹.

Четвертый номер журнала по-прежнему интересен своим разделом художественной хроники. В нем помимо упомянутого выше анализа «Выставки 1915 года» дается совокупная оценка московской школы в ходе обзора отчетной выставки учащихся МУЖВЗ. Автор этого обзора пишет так: «Сложившееся мнение о каком-то духе Московской школы, ее независимости от Академии далеко не отвечает действительности. Достаточно беглого осмотра работ с присуждением звания художника для того, чтобы убедиться в том, что пресловутая свобода школы заключается разве только в неразборчивости и снисходительности ее руководителей. В результате лица, оканчивающие училище, оказываются едва ли менее беспомощными, чем в него поступающие. <...> В распределении степеней звания не трудно подметить, правда, платоническое, пристрастие к современным академическим вкусам». Стоит подчеркнуть, что среди упомянутых конкретных имен автор выделяет будущих участников объединения «Маковец» Н. Синезубова и С. Романовича.

Визуальная тема пятого номера за 1915 год посвящена творчеству ученика Д. Кардовского Вадима Чернова, оглядывавшегося на многих художников, в том числе на итальянских примитивистов, французских символистов, а также – из числа русских мастеров – на Врубеля, Стеллецкого и других. (Ил. 9.) Однако написанная Н. Чернышевым небольшая аннотация к воспроизведенным в журнале репродукциям вовсе не порицает, а, наоборот, обосновывает его нередкий для того времени эклектизм, то есть показывает объективную картину развития искусства художника: «Конечно, в нашей неустойчивой современности, переоценивающей художественные ценности недавнего прошлого, обвинение в эклектизме – трудно оспаривать; мы хотим лишь указать на некоторые фактические



Ил. 9. В.А. Чернов. Портрет поэта. Оформление страницы «Содержание» // Млечный путь. 1915. № 5

данные, оказавшие влияние на самый характер творчества художника, далеко еще не сказавшего своего последнего слова».

В «Художественной хронике» этого номера помещена содержащая меткие оценки и рассуждения рецензия, подписанная псевдонимом Stylos и посвященная очередной выставке «Мира искусства» и ее ключевым художникам. Полемизируя с адептами данного объединения, автор, объективно сравнивая их с передвижниками, отмечает не только очевидные достоинства мирискусников, но и их промахи и неудачи, связанные, по преимуществу, с отсутствием у последних масштабных творческих решений. В этом смысле он пишет следующее: «...теперь, когда мы знаем, что лапти передвижников, хотя бы и написанные с большой преданностью идее, не представляют ценности в искусстве живописи, мы можем сказать, что и отраженная прелесть французской гравюры, русского лубка и древней иконы – также не являются тем китом, на котором покоится большое искусство». И далее: «В своей погоне за ценностями эстетического порядка, художники “Мира искусства” попали в другую крайность, заменив эклектизмом квази-натурализм передвижничества, но не поставив и не разрешив тех двух задач – цвета и формы, без которых немислимо искусство большого масштаба».

Возможно, несколько излишне упрекая представителей «Мира искусства» в эклектизме, уходе от масштабных формально-цветовых поисков, самодовлеющем увлечении ювелирными графическими построениями, стиранием границ «между подкрашенным рисунком и картиной», рецензент весьма точно характеризует пластические особенности и художественную стратегию мирискусников, когда говорит так: «Являясь добросовестными ювелирами, художники “Мира искусства” забавляются игрой разноцветных камешков, которые удалось им подобрать на циклопических развалинах былого. Попытка же построить из этих разрозненных камней новый храм – оказалась им не под силу».

Наконец, суммируя свои впечатления от анализируемой выставки, автор приходит к логически закономерному, хотя, видимо, и слишком резкому выводу относительно творческого лица мирискусников: «Поверхностная красочность, ловкий подход к старине, тахитит понимания и вкуса и незначительность художественных задач и достижений»⁴⁰. Возможно, публикация такого мнения свидетельствовала об определенном повороте от изначально характерного для журнала пристрастия к мирискуснической эстетике в сторону более авангардных художественных опытов (о чем косвенно свидетельствует и помещенная в первом номере за 1916 год рецензия Сергея Буданцева на вышедшую стихотворную книжку молодого Маяковского «Облако в штанах»). Но в силу скорого окончания истории «Млечного пути» подобная тенденция «левого поворота» не успела закрепиться.

На фоне довольно скромных по художественному оформлению и содержанию двух последних вышедших в 1915 году номеров, в которых



Ил. 10. М.А. Добров. Фонтан Карпо. Париж. Офорт. Оформление страницы «Содержание» // Млечный путь 1915. № 6

допечатывался текст о миниатюрах раннего Средневековья, а в шестом выпуске из репродукций были опубликованы лишь парижский офорт М. Доброва с изображением фонтана Карпо (ил. 10) и два камерно-поэтичных пейзажных рисунка П.И. Львова, гораздо более насыщенными и содержательными оказались вышедшие уже в 1916 году номера, которые собственно и завершили историю журнала. Визуальный ряд первого из них почти полностью посвящен персональной репрезентации творчества Барта, включающего и рисунок для обложки «Млечного пути» (ил. 11), и иллюстративные композиции к произведениям Пушкина и Монтеня, и образец его настенной монументальной росписи. Все они отличаются преимущественно остросилуэтными – архитектурно-геометризованными – гранеными выгородками пространства, которое населяют манекеноподобные, кубистически деформированные фигуры.

Отсутствующую в этом номере художественную хронику заменяет сделанный Н. Чернышевым поясняющий комментарий к опубликованным работам Барта. В нем автор прежде всего заявляет, что «редакция... журнала имеет возможность воспроизвести часть работ этого исключительного по своему темпераменту художника и попутно ознакомить читателей с некоторыми сторонами его творчества». А далее отмечает Барта как теоретического и практического знатока композиции, говоря следующее: «Композиция – его стихия в полном смысле этого слова. Досконально разобрав ее теоретически, он стал широко пользоваться ее магическим свойством: сочетанием планов и линий – поражать зрителя»⁴¹. Подчерк-



Ил. П. В. С. Барт. «Млечный путь». Оформление обложки // Млечный путь. 1916. № 1

нув также, что иллюстрации художника «не играют служебной роли, но имеют самодовлеющее значение», Чернышев выражает надежду на успешное возобновление прерванного войной творческого процесса художника.

Последний вышедший в свет номер «Млечного пути» концентрирует внимание читателей на целом ряде крупных имен русского искусства из числа как молодых, так и уже маститых художников. Без сопровождающего комментария в нем помещены три отличных рисунка Николая Тырсы, один из которых – женская обнаженная фигура, изображенная со спины, – продублирован на обложке. «Художественную хро-

нику» открывает написанный Яныченко продуманный и прочувствованный некролог на смерть В.И. Сурикова. В нем содержится несколько тонких и справедливых замечаний, например: «Суриков трезвый реалист, – не старается быть ни национальным, ни глубоким. Он все срисовывает с натуры. И, не будучи сознательным романтиком, выявляет самые пленительные и тонкие красоты древней Руси!» Или еще одно замечание: «В русском искусстве В.И. Суриков шел особняком, достигая всего в простоте своего народного гения, творя эпически, не обращая своего взора на запад и не оборачиваясь назад»⁴².

В духе похожей народно-патриотической интерпретации, во многом закономерной для умонастроений военного времени, анализируется далее московская выставка С.Т. Конёнкова. Пожалуй, излишне абсолютизируя значение этого мастера как «единственного и талантливейшего в наше время русского скульптора», автор рецензии несколько парадоксально отмечает, что мастер «страшно прост, но эта простота не тот нарочитый примитив, на который упорно натаскивают наше искусство русские художники, побывавшие на Западе». В то же время критик вполне спра-

ведливо называет Конёнкова самобытным и национальным не только по чувству формы и материала, но и по его глубокому и интересному художественному мирозерцанию»⁴³.

Завершают раздел художественной хроники информативно насыщенные и очень живые по душевной отдаче «Краткие воспоминания о В.Е. Борисове-Мусатове», написанные его приятелем по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества Н.Ф. Холявиным. В этих воспоминаниях автор увлекательно обозначает противоречивые отношения Борисова-Мусатова с парижской школой Кормона и ее мэтром, подчеркивает некоторое стилистическое одиночество Мусатова в русской живописи, отмечает отсутствие у него «того галантерейного честолюбия, которое так жаждет поклонения окружающих, чуждых ему людей»⁴⁴ и особенно интересно пишет о творческом взаимодействии художника с фотографией. Так, мы читаем: «Мусатов всегда имел при себе кодак, он щелкал им решительно везде <...>. Иногда фотография принимала широкие размеры, причем в его работах снимок часто передан почти дословно, в смысле расположения аксессуаров. Вообще В.Е. широко пользовался фотографией для композиции, однако, кто бы мог упрекнуть его в фотографичности?»⁴⁵

Таким образом, соглашаясь с мнением Н. Рудина о том, что «значение “Млечного пути” не исчерпывается изданием журнала»⁴⁶, которому сопутствовали еще и оживленные еженедельные собрания художников и литераторов, мы все же должны подчеркнуть, что сама по себе журнальная инициатива была реализована на достойном профессиональном уровне. Об этом свидетельствует, в частности, художественный раздел, вполне заслуживающий предпринятого здесь отдельного разговора. Анализируя этот раздел, можно убедиться в том, что публиковавшиеся на страницах журнала посвященные искусству текстовые материалы и репродукции не только закономерно помещают это издание в ряд близких по духу и задачам ежемесячников, вносящих свою посильную лепту в плетение насыщенной художественной ткани времени, но и придают ему узнаваемое и вполне самобытное лицо. А то «романтическое направление в литературе и живописи»⁴⁷, которое, по справедливым словам Н. Рудина, сумел создать в 1920-е годы возглавленный опять же Алексеем Михайловичем Чернышевым журнал «Маковец», уже отчетливо и выразительно заявило о себе на страницах организованного им почти десятилетием ранее «Млечного пути», увлекавшего читателей своими эстетически сосредоточенными прогулками «под звездами», несмотря на тяготы и лишения военных лет.

В итоге оба издательских проекта А.М. Чернышева вкуче с неустанными поэтическими занятиями полностью убеждают в том, что «вся жизнь этого талантливого замечательного человека протекала под знаком творчества, и даже в те дни и часы, когда его не требовал “к священной жертве Аполлон”, он был полон внутреннего горения, и стоило только заговорить с ним о литературе, искусстве или героике наших дней, стоило только на-

чать читать ему свои стихи или слушать его собственные, как он сразу преобразался и начинал светиться тем дивным огнем, который зажгла в нем в юности Афродита Урания – Афродита Небесная»⁴⁸ и который в полной мере согревал его первое и основное журнальное детище – «Млечный путь».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Из письма А.М. Чернышева Н.М. Чернышеву (без даты) // Архив семьи Н.М. Чернышева. Москва.
- 2 См.: Минина Ю.Л., Чернышева П.Н. А.М. Чернышев и его журнал «Млечный путь» // Дельфис. 2011. № 3(67). С. 104–107.
- 3 Чернышев А.М. Вступая в ряды периодической печати... // Млечный путь. 1914. № 1. С. 1.
- 4 Илюхина Е.А. Художественное объединение «Маковец» // Маковец. 1922–1926. Сборник материалов по истории объединения и каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М., 1994. С. 8.
- 5 Чернышев А.М. Вступая в ряды периодической печати... // Млечный путь. 1914. № 1. С. 1.
- 6 Там же.
- 7 В целях экономии средств и сил авторами заметок и рецензий в разделе художественной хроники выступали чаще всего художники журнала под разными псевдонимами, расшифрованными пока частично.
- 8 О-вь. Художественная хроника // Млечный путь. 1914. № 1. С. 18.
- 9 В одном из писем брату предположительно конца 1915 – начала 1916 года А.М. Чернышев выражает радостное удовлетворение от того, что журнал «имеет уже 50 подписчиков». См.: Письмо А.М. Чернышева Н.М. Чернышеву (без даты) // Архив семьи Н.М. Чернышева. Москва.
- 10 См.: Млечный путь. 1915. № 3. С. 48.
- 11 На это указывает А.Д. Сарабьянов в биографической статье о В.С. Барте. См.: Энциклопедия русского авангарда. Т. I. М., 2013. С. 56.
- 12 Там же. С. 56.
- 13 Барт В.С. Теория композиции в живописи // Млечный путь. 1914. № 2. С. 16.
- 14 Там же. С. 17.
- 15 Там же. С. 18.
- 16 Барт В.С. Указ. соч. // Млечный путь. 1914. № 5. С. 14.
- 17 Имеется в виду издание: Бенуа А.Н. История живописи. В 4 т. СПб.: Шиповник, 1912–1917.
- 18 Имеется в виду издание: Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. Ч. 1–2. Табл. 1–419. СПб., 1906.
- 19 Письмо А.М. Чернышева Н.М. Чернышеву (без даты) // Архив семьи художника Н.М. Чернышева. Москва.
- 20 Я-о. Московский сезон // Млечный путь. 1914. № 3. С. 13.
- 21 Там же. С. 13–14.
- 22 Я-ко Н. Московский сезон. Посмертная выставка В.А. Серова // Млечный путь. 1914. № 4. С. 12.

- 23 Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник. Петербург, 1992. С. 340.
- 24 Там же. С. 45.
- 25 Там же. С. 16.
- 26 Я-ко Н. Московский сезон // Млечный путь. 1914. № 5. С. 12.
- 27 Там же. С. 12.
- 28 Я-о Н. О «выставке 1915 года» // Млечный путь. 1915. № 4. С. 64.
- 29 Там же.
- 30 Рудин Н. Алексей Михайлович Чернышев // Памяти незабвенного Алексея Михайловича Чернышева. 9 марта, 1961 / Рукописная тетрадь. Архив семьи художника Н.М. Чернышева. Москва.
- 31 Я-о Н. О выставке Голубкиной // Млечный путь. 1915. № 2. С. 31.
- 32 См.: Млечный путь. 1915. № 5. С. 79.
- 33 См.: Млечный путь. 1915. № 7.
- 34 См.: Млечный путь. 1916. № 1. С. 10–11.
- 35 Я-о Н. О выставке союза // Млечный путь. 1915. № 2. С. 31.
- 36 Там же.
- 37 См.: Млечный путь. 1915. № 3. С. 42.
- 38 Argos. Выставка в пользу Бельгии // Млечный путь. 1915. № 3. С. 47.
- 39 Aid. 43-я Передвижная // Млечный путь. 1915. № 3. С. 47.
- 40 Stylos. Письмо из Петрограда // Млечный путь. 1915. № 5. С. 80.
- 41 Н.Ч. К репродукциям // Млечный путь. 1916. № 1. С. 18.
- 42 Я-о Н. В.И. Суриков // Млечный путь. 1916. № 2. С. 20.
- 43 Предтеченский. К выставке скульптур С.Т. Конёнкова. Москва, 1916 // Млечный путь. 1916. № 2. С. 21.
- 44 Холявин Н.Ф. Краткие воспоминания о В.Е. Борисове-Мусатове // Млечный путь. 1916. № 2. С. 23.
- 45 Там же. С. 22.
- 46 Рудин Н. Из статьи «А.М. Чернышев» в сборнике «Млечный путь. Воспоминания. 1914–1959» // Маковец. 1922–1926. Сборник материалов по истории объединения и каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М., 1994. С. 114.
- 47 Рудин Н. Из статьи «Первая встреча» в сборнике «Памяти незабвенного А.М. Чернышева. 9 марта, 1961» // Маковец. 1922–1926. Сборник материалов по истории объединения и каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М., 1994. С. 115.
- 48 Рудин Н. Алексей Михайлович Чернышев / Памяти незабвенного Алексея Михайловича Чернышева. 9 марта, 1961 // Рукописная тетрадь. Архив семьи художника Н.М. Чернышева.

В приводимых в статье цитатах сохранены орфография и пунктуация авторов.

Автор выражает глубокую признательность Полине Николаевне Чернышевой, предоставившей материалы из архива семьи художника Н.М. Чернышева для работы над статьей.