

Никита Аграновский

## «Входите на выставку с серьезностью и благоговением. Здесь — искусство»: «Общество имени Леонардо да Винчи» и художественная жизнь Москвы середины 1900-х гг.

В статье делается попытка на материалах ряда архивов впервые реконструировать историю и цели создания «Общества имени Леонардо да Винчи», действовавшего в Москве с осени 1905 по конец 1907 года. Созданное на стыке художественной и литературной сред, общество имело амбициозную разностороннюю программу и организовало ряд примечательных выставок. Принципы и стратегии объединения раскрываются на примере его дебютной экспозиции, которая стала одной из первых в России попыток одновременно представить все основные художественные группы, а ее организация оказалась отмечена рядом новаторских опытов.

Ключевые слова:

Шемшурин, Браиловский, Якимченко,  
Н. С. Ульянов, символизм, история выставок.

Делая обзор выставок конца 1906 года, Павел Муратов писал: «Обычно глухая, первая половина московского художественного сезона обязана некоторым своим оживлением деятельности нового предприятия, почему-то именующего себя “Обществом имени Леонардо-да-Винчи”. За короткий срок это Общество успело устроить четыре художественных выставки и тем самым обнаружило известную долю энергии» [26, с. 106]. Высоко оценил молодое объединение и только что вернувшийся из Парижа и соизмерявший российское искусство с европейским Дмитрий Митрохин: «В устройстве этих выставок и нескольких лекций по вопросам искусства выразилась деятельность новоучрежденного общества, в своем принципе глубоко симпатичного и значительного» [23, с. 3]. Более того, в определенный момент объединение вообще оказалось одним из немногих деятельных участников московской художественной сцены. 16 ноября 1906 года в письме к Андрею Белому Валерий Брюсов сетовал: «В Москве ничего нового. Москва все более и более становится городом провинциальным. Вся жизнь отлила в Петербург. Устраиваем “среды” и “вторники”, есть Общество “Леонардо да Винчи” и другое — “Единение”... Чувствую себя в самой подлинной пустыне» [6, с. 400].

Значимым «Общество имени Леонардо да Винчи» (далее — ОЛдВ) делала при этом далеко не только скудность синхронных событий: с объединением был связан ряд крупнейших фигур (от Александра Бенуа и Брюсова до Ларионова и Давида Бурлюка), а его выставки создали несколько примечательных и подчас революционных прецедентов.

Тем не менее объектом специального исследования ОЛдВ до сих пор не становилось. В искусствоведческой литературе нам известны лишь краткие упоминания (например, у А. В. Крусанова, датирующее начало деятельности ОЛдВ февралем 1906 года и показывающее его связь с историей авангарда [19, с. 87]). Непосредственно на роль объединения обратил внимание только филолог А. Л. Соболев, отмечавший, что общество, «организовавшее в Москве несколько незаурядных художественных выставок, заслуживало бы отдельного исследования» [55, с. 387]. Этот

комментарий был дан Соболевым в связи с «Обществом Свободной эстетики», отчет которого упоминает ОЛДВ: «На одном из первых собраний произошел спор по поводу названия и задач нового общества. Часть членов основала свой кружок под названием “Общество Леонардо да Винчи”...» [44, л. 1]. Указанное собрание проходило в марте 1906 года, и этот момент на первый взгляд кажется логичным признать началом формирования ОЛДВ, а его активную деятельность отсчитывать с осени 1906 года, когда в Москве прошло сразу четыре организованных под его эгидой выставки (очевидно, именно этой логике следуют Д. Я. Северюхин и О. Л. Лейкинд [53, с. 168]).

Однако, как удалось выяснить, в действительности история ОЛДВ складывалась иначе, а его положение в художественной жизни Москвы сложнее, чем можно было ожидать. Целью настоящей статьи, таким образом, станет, во-первых, реконструкция хронологии и структуры общества, а также первой выставки, отразившей цели его устройства; во-вторых, определение причин того, почему объединение, привлекавшее крупнейших художников, созданное в выгодный момент и действовавшее новаторски, просуществовало всего полтора года, а главное — оказалось забытым не только исследователями, но и современниками.

### Хронология деятельности

В октябре 1905 года в Московский литературно-художественный кружок с запросом о проведении в его стенах выставки обратилась группа из четырех человек, названная в отчете «обществом акварелистов» [39, л. 78 об], — Леонид Браиловский, Николай Семенович Ульянов, Андрей Шемшурин и Александр Якимченко. Именно эти фигуры будут организаторами ОЛДВ (и соответствующих выставок конца 1906 года), однако уже в этот момент они фактически действуют как объединение. Так, в ноябре 1905 года Шемшурин писал М. В. Добужинскому: «В настоящее время в Москве организуется новое акварельное общество, учредители которого желают устроить в декабре месяце, в помещении Литературно-Артистического кружка выставку» [33, л. 1]. Наименование общества оставалось неопределенным (как писал в январе 1906 года Виктор Гофман, оно «за неимением другого названия зовет себя пока просто “Акварелисты”» [46, л. 17]), из-за чего и упомянутая выставка до сих пор не связывалась с каким-либо объединением и была известна как «Выставка акварели, пастели, *tempera*, рисунков»<sup>1</sup>.

Современники же определенно знали, что и за этой, и за четырьмя экспозициями осени-зимы 1906 года стояли одни и те же люди. Так, в апреле 1906 года Гофман отмечал: «Группа лиц, устроившая в январе настоящего года акварельную выставку в Литературно-Художественном кружке, соединилась теперь в постоянное, организованное общество с определенной программой и задачами» [2, с. 3]. Именно поэтому одна из выставок осени 1906 года получила название 2-й акварельной выставки ОЛДВ — под первой понималась «Выставка акварели, пастели, *tempera*, рисунков» (далее — 1-я акварельная). Таким образом, ОЛДВ начинает фактически действовать уже с октября 1905 года, а не с весны или осени 1906 года, как считалось ранее.

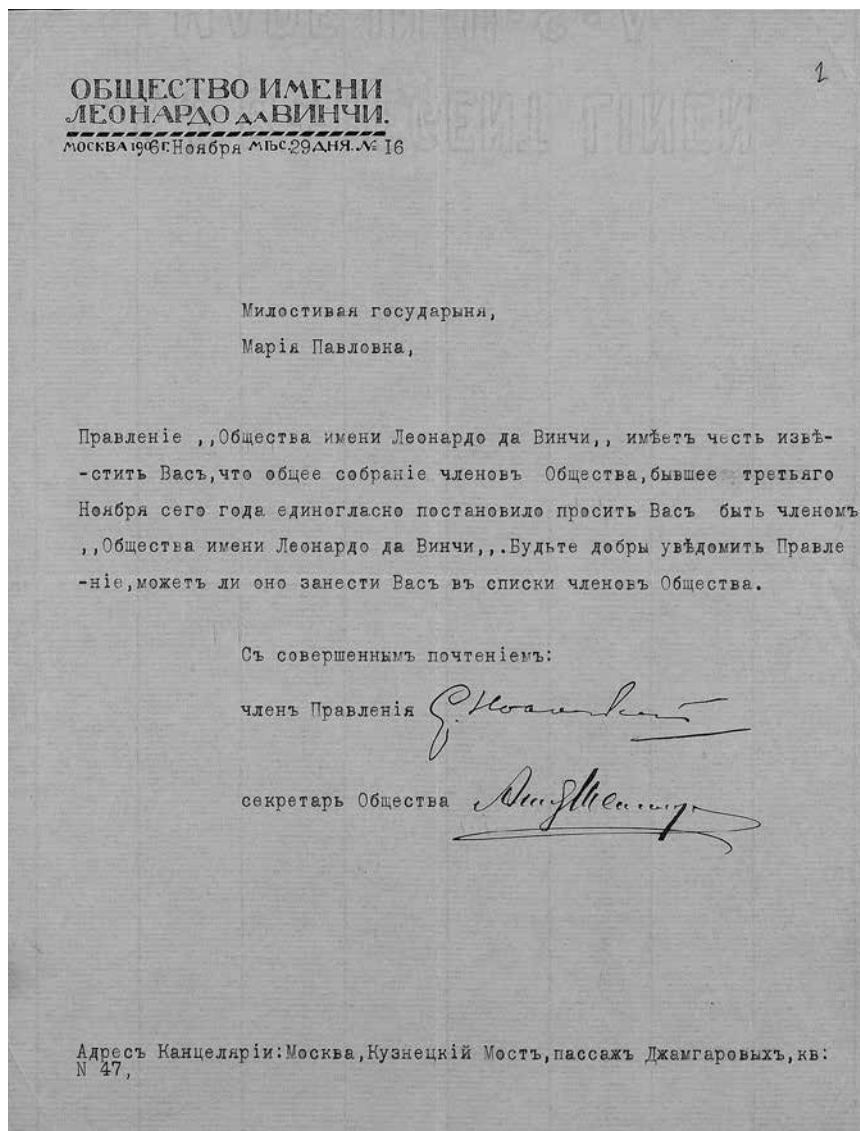
Имя Леонардо да Винчи общество принимает в марте 1906 года, и эта дата представляется неслучайной. 4 марта на фоне Первой русской революции выходит указ «О временных правилах об обществах и союзах», требующий от них формализации своей деятельности<sup>2</sup>. Очевидно, именно с этим была связана встреча на тот момент еще «Общества Акварелистов» с «Обществом Свободной эстетики». Представляется, что Браиловский, Якимченко, Ульянов и Шемшурин сомневались в том, что готовы формализовать свое объединение и рассматривали возможность влиться в ОСЭ (у Шемшурина, как будет показано ниже, мог иметься и отдельный интерес). Однако собрание, состоявшееся около 20 марта, показало невозможность такой интеграции и подтолкнуло «Общество Акварелистов» к автономии.

В этот момент происходит и выбор названия. 23 марта Якимченко, Ульянов и Шемшурин отправляют Добужинскому отчет о 1-й акварельной выставке, указывая, что «остаток денег, имущество, документы и отчетность... переданы нами в Правление организованного нами общества, названного нами “Обществом имени Леонардо-да-Винчи”», которое будет распоряжаться ими согласно уставу [33, л. 3]. Таким образом, уже весной 1906 года у общества имелся устав и правление — обязательные условия регистрации — и 25 сентября ОЛДВ было внесено в «Список обществ и союзов по городу Москве» [52, л. 4].

К ноябрю Общество имело иерархическую структуру. Из писем к М. П. Чеховой [40, л. 1] (ил. 1) и П. Д. Эттингеру [32, л. 1] понятно,

1 Так она обозначена, например, в *Database of Modern Exhibitions*. URL: <https://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/40> (дата обращения: 20.11.2022).

2 См. об этом: [58, с. 263–271].



1. Письмо ОЛдВ М. П. Чеховой  
ОР РГБ. Ф. 331. Картон 101. Ед. хр. 84. Л. 1  
Узнаваемый бланк использовался  
обществом во всех официальных письмах

что решения принимались коллегиально, причем важную роль стал играть Станислав Ноаковский, ученик и друг Браиловского по Академии. Каталоги оформлял Якимченко, бессменным секретарем оставался Шемшурин. В 1907 году председателем правления являлся Браиловский, велся набор новых членов [41, л. 2].

После официальной регистрации обществом были организованы:

– «Выставка художественных афиш и плакатов» (5 ноября 1906). Сохранился уникальный каталог с правками Брюсова [45], а также настоящий манифест целей ее устройства [43]. Эта выставка также ценна тем, что завершила десятилетие увлечения афишами и, насколько нам известно, была последней в Российской империи демонстрацией зарубежной плакатной графики<sup>3</sup>.

– «2-я акварельная выставка» (16 ноября – 28 декабря 1906). Среди участников – Ларионов, Гончарова и Д. Бурлюк. Сохранились каталог [35], а также ряд рекламных документов: например, извещение об открытии выставки, отправленное в Училище живописи, ваяния и зодчества [49], бессрочный билет на имя И. С. Остроухова [50, л. 21]. (Ил. 2.)

– «Выставка картин молодых художников» (3 декабря 1906). Предисловие к каталогу [15] написал поэт Виктор Гофман<sup>4</sup>, выставка стала дебютом ряда фигур, например С. Герасимова.

– Выставка репродукций «Юбилей Рембрандта» (январь 1907) – попытка собрать воедино имеющиеся в Москве работы художника. Сохранился пригласительный билет на имя И. Е. Цветкова [51, л. 5].

После 1907 года никаких свидетельств деятельности ОЛдВ нам неизвестно, однако даже этот краткий период его работы делает общество достойным внимания.

### Цели и задачи

Масштаб изначальной программы ОЛдВ можно понять со слов Гофмана: «Общество ставит своей целью устройство нескольких художественных

3 Этой экспозиции будет посвящена отдельная публикация.

4 Призыв, завершавший этот текст («Входите на выставку с серьезностью и благоговением. Здесь – искусство»), вошел в название настоящей статьи.

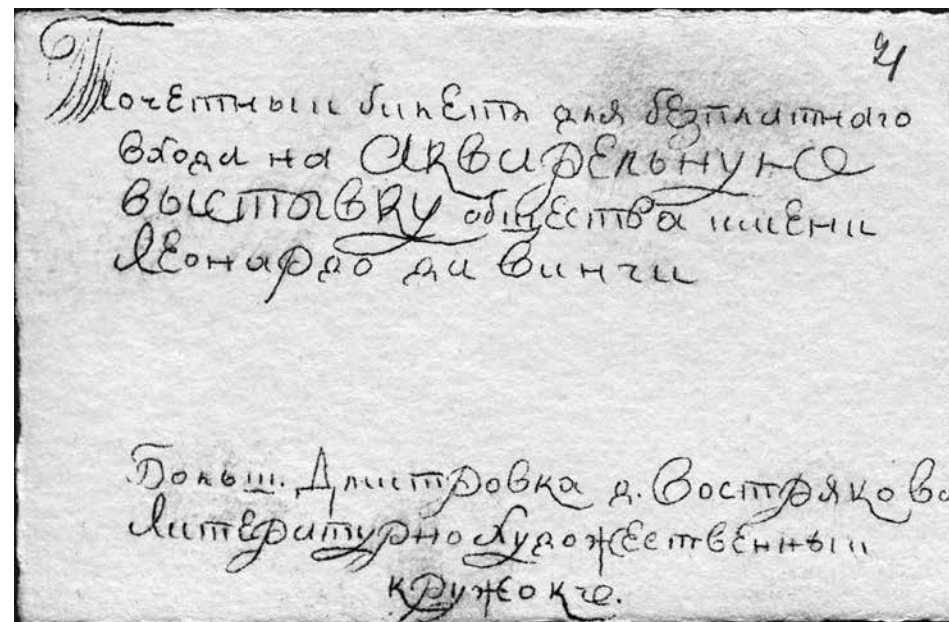
выставок ежегодно, издание художественно-литературного журнала, учреждение кассы взаимопомощи художников, ознакомление Запада с современным русским искусством и обратно, отправление несостоятельных молодых художников за границу для обучения на счет общества и др» [2, с. 3]. После первого сезона планы были сокращены, и в январе 1907 года Митрохин описывал актуальную программу Общества так: «Оно своими целями поставляет обширные функции по устройству выставок, лекций по искусству и всевозможные содействия на путях деятельности чисто-художественной и художественно-промышленной» [23, с. 3].

Таким образом, в своих изначальных амбициях ОЛДВ намеревалось стать аналогом Общества поощрения художеств или по меньшей мере МОЛХа. Широтой этих планов, как кажется, может объясняться избрание патроном общества Леонардо да Винчи.

Современникам этот выбор был не слишком очевиден. Недоумевал П. Муратов [26, с. 106], «немного претенциозным» использование имени Леонардо посчитал П. Эттингер [21, с. 7], без устали иронизировал критик «Русского голоса» Н. Зубовский [13, с. 2], а В. Милиоти восклицал: «При чем имя бессмертного да Винчи при входе на этот рынок?» [22, с. 143].

Ответ, на наш взгляд, кроется в двойкой природе ОЛДВ, находившегося на стыке художественной и литературной сред.

Для европейских художников-символистов Леонардо имел большое значение (вспомним эссе У. Патера, Ж. Пелладана), однако среди их российских коллег его фигура такой проблематизации не имела. Гораздо предметнее Леонардо в России интересовалась литература и наука, видя в нем даже не столько художника, сколько феномен особой синтетической, «универсальной» гениальности. Почерпнута эта идея была, вероятно, из книги Я. Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения», где Леонардо служит одним из воплощений концепции *uomo universale* — «всестороннего человека». Что еще важнее, эта идея была воспринята русскими символистами — от Мережковского и Волынского до Блока и Белого. Леонардо стал доказательством возможности единства всех форм искусства, что в точности совпадало с декларацией символизма методом высшего уровня, вмещающим в себя все существующие школы. Символистский дискурс же имел к ОЛДВ непосредственное отношение: Якимченко в эти годы активно работал в брюсовских «Весках», состоял в переписке с Волошиным; Брюсов же,



2. Бессрочный билет на бесплатное посещение 2-й акварельной выставки ОЛДВ, выданный Обществом И. С. Остроухову. 1906 РГАЛИ. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 1126. Л. 21

как говорилось выше, вносил исправления в каталог выставки афиш, а Бенуа вообще считал его членом ОЛДВ [3]. Наконец, совершенно особой была связь с символистами секретаря ОЛДВ Шемшурина.

Андрей Акимович Шемшурин (1872–1937) — «личность весьма своеобразная даже по меркам многосторонней литературной Москвы начала XX века» [56, с. 373]<sup>5</sup>. Обладая как выходец из купеческой семьи значительными средствами и интересуясь литературой и искусством, в начале 1900-х годов он за свой счет опубликовал целый ряд сочинений, однако из-за педалированно «декадентской» стилистики, инвектив в адрес современников и странного для дебютанта менторского тона

5 См. также: [48].

они вызвали лишь насмешки и не обеспечили автору желанного положения среди символистов.

В этой роли эксцентричного купца-дилетанта, пытающегося проникнуть в круг богемы, Шемшурин похож на другую фигуру той же среды — Н. П. Рябушинского, а по способам достижения этой цели — на Н. Я. Тароватого (в 1905 году он организовал издание «Искусство», амбициозно преподнесенное как продолжение «Мира искусства», однако существовал журнал недолго, став затем основой для «Золотого руна» Рябушинского). Шемшурин имел схожие устремления (прежде всего — бросить вызов Брюсову, своему кумиру и одновременно «персональному *bête noire*» [56, с. 376]), но если Тароватый и Рябушинский реализовывали свои амбиции по участию в художественной жизни через издание журналов, то для Шемшурина способом достижения этих целей, как представляется, могла стать организация ОЛДВ.

В существовавшие внутри символизма иерархии к осени 1905 года (после разгромной рецензии Н. Петровской все в том же «Искусстве» [47]) интегрироваться он не мог. Природа этого разрыва, как писал А. Л. Соболев, «осталась парадоксальной — литературное движение, испытывающее перманентный дефицит денежных средств <...>, решительно отторгало пылкого и состоятельного апологета» [56, с. 378]. Если предположить, что за созданием ОЛДВ (начавшимся, заметим, сразу после описанного разрыва — в октябре 1905 года) стоял именно Шемшурин, то этот парадокс разрешается. Инициировав объединение, которое за счет организации выставок неизбежно привлекало бы художников, Шемшурин бы смог не просто войти в уже существующие структуры символистской среды, но создал бы в ней собственный сегмент. Именно такой попыткой, как кажется, было совместное собрание с «Обществом Свободной эстетики» в марте 1906 года: вероятно, члены будущего ОЛДВ попытались претендовать на художественное крыло ОСЭ, но получили отказ и стали действовать самостоятельно. Шемшурин же мог получить в ОЛДВ особую роль, оказывая ему финансовую поддержку, — во всяком случае, именно в этом качестве в 1910-х годах он вошел в круг футуристов.

Мотивации других основателей ОЛДВ конкретизировать сложнее. Роль Браиловского была велика — он вел переговоры с рядом художников (Лансере, Бенуа, Добужинским) и воспринимался ими как устроитель выставки. Большинство сохранившихся писем общества подписаны им или Шемшуриным. В то же время Браиловский участвовал в целом ряде других объединений, а потому сложно оценить, было ли

именно ОЛДВ проводником его идей и амбиций. Ульянова в Общество, как кажется, привели личные связи — его сестра, Татьяна Семеновна, была женой Шемшурина (в свою очередь она была подругой Анны Трояновской, дочери коллекционера Ивана Ивановича Трояновского, давшего на 1-ю акварельную выставку целый ряд работ из своего собрания). Якимченко же на 1905 год только начинал строить карьеру и едва ли мог играть определяющую роль в обществе.

Пограничное положение ОЛДВ между художественным и литературным миром иллюстрируют и другие его связи. Если в Москве картины для выставок хранились у Шемшурина (его адрес — Кузнецкий Мост, пассаж Джамгаровых, кв. № 47 — давался как адрес канцелярии ОЛДВ), то в Петербурге «корреспондентом» общества, принимавшим и передававшим работы, была Софья Михайловна Ростовцева — искусствовед, писавшая для Брокгауза и Ефрона, и одновременно — хозяйка литературного салона, гостями которого были Блок, Куприн, Гумилев и другие.

Точнее понять характер целей и положение ОЛДВ в художественной среде позволяет выставка, с которой началась история объединения.

### **1-Я АКВАРЕЛЬНАЯ ВЫСТАВКА ОЛДВ («ВЫСТАВКА АКВАРЕЛИ, ПАСТЕЛИ, *TEMPERA*, РИСУНКОВ»)**

#### **Организация**

Из-за революционных событий выставка открылась в пяти «нижних комнатах» Литературно-художественного кружка с опозданием — 15 января 1906 года. (Ил. 3.) Подготовка же началась гораздо раньше.

Получив в конце октября 1905 года согласие от ЛХК, будущее ОЛДВ стало рассылать приглашения<sup>6</sup> (известны письма к Добужинскому [33, л. 1], Кустодиеву [38, л. 25]) и обращаться через своих корреспондентов к другим художникам (например, к Билибину [34, л. 2]). Адресаты таких писем «выставляли без жюри», но число работ по недостатку места ограничивалось тремя.

6 Специально разработанная (очевидно, Якимченко) узнаваемая «шапка» ОЛДВ помещалась на бланки и даже конверты. Давид Бурлюк отмечал эти письма Шемшурина: «Приглашал из Москвы, лиловыми чернилами густо печатая на хорошей бумаге (машинка в то время не такое уж частое [дело]) принять участие на выставке "Имени Леонардо да Винчи"...» [5, с. 28].



3. Реклама выставки в день ее открытия  
Первая полоса газеты *Век*  
1906. №12. 15 января

Уже на этой стадии интересные плоды дала роль Шемшурина и литературная природа его интересов. 6 января 1906 года Гофман писал поэту А. Рославлеву: «К Вам — маленькое предложение. <...> У [Андрея Акимовича Шемшурина] возникла оригинальная мысль издавать на время выставки маленький журнальчик (3–6 тетрадей всего), котор[ый] должен быть, конечно, очень изящным, сплошь разрисованным художниками. Помещаться в нем будут, прежде всего, — стихи, беллетристические отрывки, статейки о искусстве, что ниб[удь] касающиеся прямо выставки и т. д. Редактировать будем — я и Андр[ей] Акимович. <...> Журнальчик будет продаваться прежде всего на выставке, вместе с билетами. Надо будет устроить как ниб[удь] так, чтобы ни один человек не ушел с выставки без наших с Вами стихов» [46, л. 17–18]. Если бы замысел такого издания удался, уже одно это сделало бы экспозицию событием в истории выставочной практики. К сожалению, сборник так и не вышел, однако идея оставлена не была. Осенью 1906 года каталог «Выставки картин молодых художников» ОЛдВ открылся текстом Гофмана «Обреченные искусству», декларировавшим единство цели поэтов и художников [15, с. 5–6]. Отдельно продавалась на выставке и книга Гофмана, так что в какой-то мере проект синхронизации поэзии и живописи состоялся.

Однако 1-я акварельная выставка ОЛдВ создала прецедент в кураторской практике и без издания альманаха. Н. Я. Тароватый писал: «Приходится упомянуть как о курьезе, что к входным билетам приложены талоны с напечатанной просьбой записать на них названия наиболее нравящихся картин. Бесплезно доказывать всю неуместность этой попытки применить принцип вульгарного плебисцита к оценке художественных достоинств созданий Искусства» [57, с. 124]. Иначе оценил идею «Русский листок»: «Как нововведение<sup>7</sup> отметим предложение устроителей, чтобы публика давала отчеты о тех картинах, которые ей понравились, для чего введена особая урна для записок» [1, с. 3]. Экземпляров таких опросных листов, видимо, не сохранилось, но риторически процедуру выполнил один из критиков: «Устроители выставки просят публику на билетах отметить наиболее понравившиеся им картины. Мы отмечаем: картины г. Борисова-Мусатова, “Бурю” г. Рылова, “Осенний снег” г. Ларионова, “Былое” г. Жуковского, портрет г. Кустодиева, наброски г. Ноаковского и этюд (№ 212) г. Сомова» [18, с. 3]. Акция эта, на наш взгляд, имела вполне четкую прагматику: общество таким образом пыталось уточнить интерес публики, чтобы иметь финансовый успех и ввести ОЛдВ в художественную среду если не общностью взглядов, то экономической привлекательностью.

Были у такой программы и художественные резоны: подводя итоги 1906 года, известный критик Н. Брешко-Брешковский видел причины упадка всех основных движений (передвижников, МИ и СРХ) в «кастовой замкнутости», являющейся «верным шагом к вымиранию» [4, с. 3]. 1-я акварельная экспозиция ОЛдВ же выглядела буквально-таки прямым ответом на это суждение, демонстрируя зрителю небывало широкий спектр участников.

### Состав<sup>8</sup>

Начиная подготовку, Шемшурин писал Добужинскому: «Направление выставки хотелось бы выдержать вне всякой партийности, поэтому к участию приглашены лица различных обществ и направлений, между прочим поляки и финляндцы (если не помешает политика)» [33, л. 1].

7 В Российской империи нам до этого момента известен только один аналогичный случай: голосовать за работы зрителям предлагалось на Международной художественно-промышленной выставке керамики (Санкт-Петербург, 1900).

8 См. каталог: [14].

Финских художников публика так и не увидела, из польских был только Мариан Вавжнецкий (из собрания П. Д. Эттингера), но первый пункт выполнить удалось в полной мере.

Более того, эта концепция выставки была не только распознана прессой, но и отмечена как прецедент. Так, «Русское слово» указывало, что «Выставка представляет интерес как *первый* (курсив мой. — Н. А.) опыт объединения художников самых разнообразных кружков и обществ...» [7, с. 3], это же отмечали «Летопись» [61, с. 2] и «Век» («впервые сошлись художники разных направлений» [29, с. 3]), а «Русский листок» дал пространное перечисление всех представленных групп («передвижники», «союз 36», «кружок куинджистов», художники выставки «Новый мир», ученики ИАХ, МУЖВиЗ, Строгановского училища) [1, с. 3]. (Ил. 4–5.)

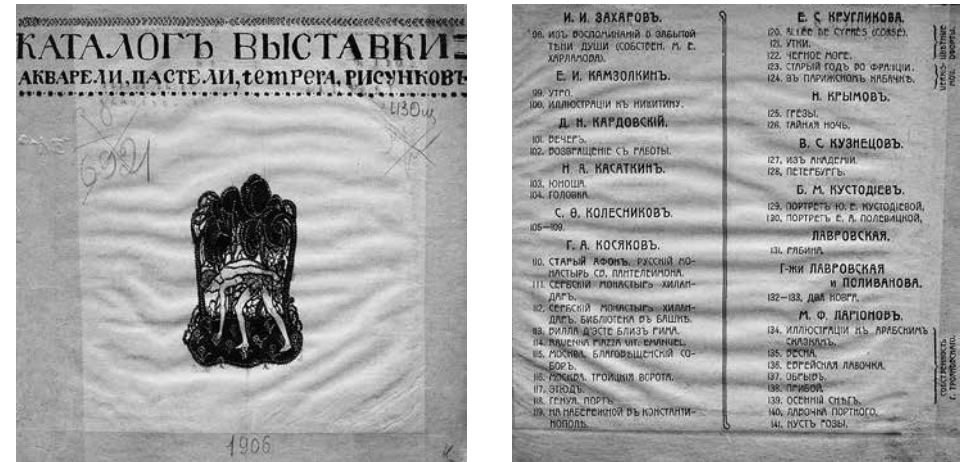
Этот список можно развернуть еще больше, сравнив подбор участников 1-й акварельной выставки ОЛДВ с составами других экспозиций тех лет.

Совпадения с «профильными» (акварельными) выставками оказываются не слишком обширными: с Обществом русских акварелистов выставлялись Подбереский, Хотяинцева и Чумаков, а также сами Браиловские<sup>9</sup>; те же Браиловские, Виллиам, Жуковский, Миронович, Рерпин, Рерберг и Хотяинцева фигурируют среди экспонентов Выставок акварелей, пастелей и рисунков МОЛХа [54].

Наибольшее же число пересечений можно обнаружить с 12-й выставкой Московского товарищества художников 1905 года, сыгравшей важную роль в трансфере символистских тенденций из литературы в живопись и в создании «Голубой розы» (Александрова, Борисов-Мусатов, Врубель, Денисов, Ефимов, Луговская, В. Милиоти, Миронович, Рерберг, Синцов, Средин, Н. П. Ульянов, Хрустачев, Якимченко) [8]. Н. С. Ульянов, один из организаторов ОЛДВ, был секретарем МТХ, и оно могло послужить для общества ориентиром (в плане эклектичности)<sup>10</sup>

9 Возможно, в этом состоял интерес Браиловского в ОЛДВ, изначально названном «Акварелисты». С окончания ИАХ по середину 1900-х годов Браиловский неизменно участвовал в выставках Общества русских акварелистов — первой и главной инсти-туции акварели в России. ОЛДВ же могло быть для Браиловского проектом по созданию аналогичного объединения в Москве. Выставляться в ОРА он перестает именно с 1905 года.

10 Именно Н. С. Ульянов отбирал работы для 12-й выставки МТХ, так что вполне мог заниматься этим и в рамках ОЛДВ [60, с. 120].



4–5. Каталог выставки акварели, пастели, tempera, рисунков (1-й акварельной выставки ОЛДВ) Обложка и разворот

и ориентации на молодых). Заметим, что художники МТХ также были близки к символизму брюсовских «Весов», которые с первых же номеров начали привлекать их к сотрудничеству и пропагандировать.

Однако при этом на 1-й выставке ОЛДВ практически в том же объеме были представлены и главные конкуренты МТХ середины 1900 годов — художники «Мира искусства» в момент его перерождения в СРХ. Так, из экспонентов ОЛДВ в выставке СРХ 1905 года участвовали Бенуа, Борисов-Мусатов, Врубель, Грабарь, Добужинский, Жуковский, Лансере, Линдеман, Малютин, Остроумова, Петровичев, Сомов. В марте 1906 года на последней выставке МИ «первого поколения» (нередко с теми же самыми работами) присутствовали Бенуа, Врубель, Добужинский, Ларионов, Линдеман, Луговская, Лансере, В. Милиоти, Ноаковский, Остроумова-Лебедева, Рылов, Сомов, Н. П. Ульянов и Грабарь [16]. Отдельное внимание и МИ, и ОЛДВ уделили Борисову-Мусатову.

На периодических выставках МОЛХа из художников ОЛДВ можно встретить Петровичева, Средина, Хрустачева, а также Ватагина, Ларионова (24-я и 25-я периодические выставки [25; 24]). Членом МОЛХа был Браиловский.



Тех же Гончарову, Ларионова и Хрустачева, а также Камзолкина, Крымова, С. И. Петрова, Токарева можно было увидеть на ученической выставке МУЖВЗ 1904 года (в училище с 1898 года преподавал Браиловский, что объясняет тесные контакты между ОЛДВ и этим учреждением). Всего через год-два многие из них составят экспозицию «Голубой розы», салонов «Золотого руна», «Венок — Стефанос» и «Московского салона».

Также на выставке ОЛДВ были представители «Нового общества художников» и даже передвижники.

Таким образом, 1-я выставка ОЛДВ оказывается очень симптоматичной. Она организуется в момент, когда Петербург уступает ведущую роль Москве, а художественный процесс вот-вот станет как никогда ранее концентрированным, совмещая в себе сразу несколько поколений — от еще не до конца ушедшего передвижничества до зарождающегося авангарда. Причем разные генерации и объединения в этот момент не отменяли друг друга, а действовали параллельно и даже сообща. Так, несмотря на противостояние с москвичами, в 1-й выставке ОЛДВ активно участвовали мирискусники. Лансере сообщал Бенуа в Париж: «Характер выставки Браиловского в Москве предсказать трудно, — кажется, там будет всего понемногу. Из нас все дадут кое-что» [37, л. 5]. В свою очередь, Грабарь писал Добужинскому: «Был на выставке. Много вздору (Касаткин! напр.). Но в общем хорошо. Я тоже одну пастель дал» [10, с. 177]. Допечатка фамилии Грабаря в каталоге вне общего алфавитного порядка подтверждает, что речь идет именно о 1-й акварельной выставке ОЛДВ.

Родство общества с МИ и СРХ проступает и в иконографии его символики. В конце 1901 года «Союз 36 художников» выбирает своей эмблемой св. Георгия, поражающего змея (рисунок Врубеля). Затем этот символ наследует СРХ, чтобы, как считается, подчеркнуть роль всего московского: города, художников и конкретно — МУЖВЗ (что кажется вполне обоснованным в свете соперничества «партий» Петербурга и Москвы внутри МИ и СРХ). На этом фоне сенью 1906 года тот же сюжет для своей марки избирает и ОЛДВ (ил. 6) — возможно, чтобы также показать связь с МУЖВЗ (из работ учеников которого и будет в основном состоять третья выставка общества — «Выставка картин молодых художников»). За основу был взят один из рисунков Леонардо (ил. 7)<sup>11</sup>,



6. Марка общества, ставившаяся в письмах. ОР ГМИИ. Ф. 29. Оп. III. Ед. хр. 5166. Л. 1 (фрагмент)



7. Леонардо да Винчи. Лошади; Св. Георгий, поражающий дракона; лев. Около 1517–1518. Бумага, итальянский карандаш, перо, тушь. 29,8 × 21,2. Британская королевская коллекция (фрагмент)

помещенный в восьмиугольную рамку. Первый известный нам случай использования такого формата датируется 1903 годом, когда восьмигранная эмблема появляется на рекламе выставки картин Рериха и других мирискусников [30, с. 1]. В дальнейшем такая форма станет популярной — например, в 1910 году в восьмиугольник Евгением Лансере будет забран орел возрожденного «Мира искусства». Он же в начале 1906 года выполнил и прото-версию такого обрамления в марке «Золотого руна».

ОЛДВ, таким образом, оказывается связано практически со всеми основными группировками и процессами в современном ему искусстве, однако та же претензия на «леонардовский» универсализм, как представляется, лишала общество собственного содержания.

Это тем не менее не помешало успеху его первой выставки — прежде всего финансовому.

### Экономика выставки

Газеты отмечали, что выставка со дня открытия вплоть до конца действия экспозиции «привлекает массу публики» [7, с. 3]. 12 февраля

<sup>11</sup> См. также рисунок «Два всадника сражаются с драконом» из собрания Лувра (inv. 781 DR/ Recto). URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020537466> (дата обращения: 20.11.2022).



«Русский голос» резюмировал: «[Выставку] посетило уже около 3,000 человек, продано 45 картин за 4,500 руб» [62, с. 2]. «Век» оценивал посещаемость скромнее (2550), однако соглашался с обилием продаж и перечислял большинство реализованных работ [12, с. 3].

В ряде случаев известны даже покупатели и суммы. Так, пастель Добужинского была приобретена за 200 р. дирекцией ЛХК (на тот момент имевшего амбиции бросить своим собранием вызов Третьяковской галерее). Сомовские «Этюд деревьев» и «В театре» были проданы Бахрушину за 150 и 60 р., а «Портрет Пушкина» — за 125 р. В. Гиршману [36, л. 19], как и эскиз к «Елизавете» Лансере [37, л. 13]. Напрямую с выставки в Третьяковскую галерею был приобретен эскиз Борисова-Мусатова и скульптуры Голубкиной [28, с. 3]. Таким образом, экспозиция оказалась замечена крупнейшими коллекционерами, что обеспечивало новому обществу «репутационный капитал» агента на художественном рынке.

Оценить выставку должны были и художники. Если до открытия экспозиции Бенуа отзывался о предприятии уничижительно («Что это за выставка в Москве? <...> Я глубоко презираю этого бездарного архитектора (как бишь его)<sup>12</sup>, но если же все решились с ним выставлять, то и я за одно» [37, л. 11]), то продажи заставили его изменить отношение. «Ты пишешь, что в Москве ушли акварели за 200 р. Это для меня воистину неожиданная новость и я потрясен ею. 2 месяца не получал ниоткуда ни гроша», — восклицал он в письме к Е. Лансере [37, л. 14].

Наконец, продажи картин обеспечивали обществу и прямой доход. Из разосланного экспонентам отчета [33, л. 3]<sup>13</sup> следует, что выставка принесла организаторам 1365 р. 72 к. при расходах в 942 р. 12 к. Большую часть поступлений составила плата за билеты (1176 р. 80 к.), вторая же статья доходов (152 р. 90 к.) обеспечивалась процентами от продаж. Ставка общества была скромной — 5%, но даже эти деньги подчас получались от художников с задержкой (12 р. 50 к. Браиловский требовал у Добужинского в течение всего 1906 года [33, л. 12]). Следовательно, конечный доход ОЛДВ был еще большим.

Отдельный интерес здесь представляет сам факт рассылки Шемшуриным таких отчетов. Поскольку участие для художников было

бесплатным, целью таких писем, на наш взгляд, была демонстрация успешности общества как институции и агента, с которым должно быть выгодно сотрудничать даже при расхождении во взглядах или отсутствии личной симпатии (именно так сотрудничали с Рябушинским мирискусники). По этому же пути Рябушинского (пусть и в меньшем масштабе) мог, как кажется, идти и Шемшурин в стремлении попасть в символистскую среду вопреки ее эстеблишменту.

### Пресса

Успела ли среда ощутить этот вызов, судить сложно — на страницы специальных журналов выставка почти не попала. «Искусство» к этому моменту уже перестало выходить, «Весы» же экспозицию проигнорировали, отметив лишь ее закрытие [20, с. 87].

Единственным символистским изданием, осветившим выставку, стало «Золотое руно». Обзор Н. Я. Тароватого имел негативную и снисходительную окраску: признавая сложности времени, автор писал, что выставка лишена единой программы, а четыре из пяти залов «содержат длинные ряды бледных, скучных и просто плохих вещей» [57, с. 123]. Положительно критик отозвался только о тех, кто сотрудничал с «Золотым руном», а также отметил появление «плеяды молодых художников» (Ларионова, Крымова и Фонвизина; последние — «наиболее обещающие»). Резюме же было неутешительным: «Того, что отмечено, еле хватило бы на 1–2 комнаты. Остальное же, чуть ли не 4/5 всего выставленного, могло быть отвергнуто безо всякого ущерба для художественной цельности выставки» [57, с. 124].

Отзыв перерос в открытую конфронтацию. 28 января 1906 года Браиловский писал Добужинскому: «Между некоторыми художниками участвовавшими на нашей выставке и Г-ном Тароватым, являющимся представителем журнала «Золотое Руно», вышло какое-то недоразумение, в силу которого художники не хотели давать Г-ну Тароватым делать снимки с картин. Ввиду этого администрация выставки просит личное разрешение от каждого художника делать снимки для “Золотого Руна”» [34, л. 3]. Такие разрешения если и были получены, то лишь в единичных случаях — из выставлявшихся картин на страницах журнала появились только четыре работы Сомова. (Ил. 7)<sup>14</sup>

12 Речь идет о Браиловском, архитекторе по образованию.

13 См. также отчет, отправленный Гончаровой и Ларионову [31, с. 73–74].

14 См.: Золотое руно. 1906. № 2. С. 11, 15, 16, 19.

Этот эпизод наложился на предыдущие отзывы в «Искусстве» об организаторах выставки — Якимченко и Шемшурине. Последний вступил с Тароватым в прямой конфликт и даже получил вызов к барьеру [42, л. 1]. Дуэль, очевидно, не состоялась, однако этот эпизод лишний раз иллюстрирует сложность отношений ОЛДВ с той средой, куда оно стремилось войти.

«Универсальные» же газеты, где и авторы, и читатели не были в такой мере вовлечены во внутренние перипетии, писали о выставке достаточно широко и оценивали сугубо позитивно. Так, «Московский листок» отмечал: «Преобладают на [экспозиции] небольшие картинки, эскизы; в этом смысле она — выставка современная, выставка “художественных исканий”, когда “искания” еще не довели до конечной, хотя бы и временной цели. Современна она и потому, что сгруппированные на ней работы ясно показывают, что их авторы принадлежат к числу художественных пионеров, уловивших современные художественные течения и стремящихся сознательно плыть по ним» [18, с. 3]. Течения эти, по критике, пришли к пониманию бессмысленности как фотографического натурализма, так и отрицания природы. Смысл же любого произведения — не «реальность мотива», а его «поэзия», и именно этой программе следуют экспоненты.

Интересный комментарий дала «Летопись»: «То тревожное время, которое переживало и переживает страна, очевидно, мало повлияло на художников. Они, видимо, работали, несмотря на общие волнения, преследования, избиения и т. п. Художники этой выставки ни одним штрихом не отметили современных событий, ни одна картина не передает о происшедшей перемене, о наступившей новой эпохе» [61, с. 2].

Персонально прежде всего выделяли Борисова-Мусатова, затем — Лансере, Сомова, Луговскую, Врубеля, Бенуа, Рылова, Кустодиева, в то время как Петровичев, Милиоти и Малютин получали полярные оценки. Также почти все обозреватели по меньшей мере как интересного и многообещающего художника отмечали Ларионова. Общим же местом рецензий, как уже говорилось, стало указание на новизну самого формата соединения всех основных «партий».

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Общество Леонардо да Винчи», таким образом, оказывается важным и показательным героем художественной жизни Москвы 1905–1907 го-



8–9. Репродукции работ Константина Сомова в журнале *Золотое руно* (1906. № 2) Снимки, очевидно, были сделаны Н. Я. Тароватым непосредственно на выставке ОЛДВ

дов. Возникнув на фоне перестройки в системе объединений и союзов, оно было связано не только с художественной, но и с литературной средой и декларировало универсализм интересов, воплощенный в имени патрона.

Размах изначальных амбиций общества сделал бы его сопоставимым с ИОПХ, но и то, что было сделано, имеет несомненное значение. Прецедентом стала уже дебютная выставка ОЛДВ как первая в Российской империи попытка представить все направления современного искусства. Достаточно радикальными были и описанные выше организационные приемы.

Почему же при всех этих достоинствах общество оказалось забытым? Как кажется, ответ лежит в сфере личных качеств его лидеров. В 1906 году Александр Бенуа записал в дневнике: «В Москве образовалось смехотворнейшее общество имени Леонардо да Винчи. Шуты, глупцы или комедианты (к последним — Брюсов)» [3]. Этот мотив смешного, комичного, дилетантского будет постоянным в оценках руководителей ОЛДВ. В рецензии 1905 года, оборвавшей попытку Шемшурина войти в круг символистов, Н. Петровская писала: «Еще не смолк добродушный

смех в тех кругах, куда случайно достигли литературные курьезы декадентствующего г. Шемшурина...» [47, с. 78]. Позже критик А. А. Измайлов в резкой статье о коллективном выступлении футуристов замечал: «Рядом с галиматъей Шемшурина не постыдились дать свои имена Ремизов, Кузмин, Венгерова. <...> Неужели они думают, что вместе с этой кучкой шутов они поскачут галопом навстречу бессмертию?» [59, с. 266]. «Смехотворнейшим пуристом» определил впоследствии Шемшурина за его книгу «В. Брюсов и русский язык» литературовед В. А. Гофман [9, с. 103], «смешным» называл этот текст и В. М. Жирмунский [11, с. 100]. Взгляды Шемшурина на искусство получили те же оценки. Его книгу о В. И. Денисове (1907) Муратов определил как «голос из публики», заключив: «Есть у французов довольно мелкое и в иных проекциях ужасное чувство, — страх быть смешным... Многим большим людям и большим делам оно помешало... Но право же, в кругу обывательских свойств это по существу ложное чувство бывает часто полезным, иногда необходимым. Какая радость в том, что от него свободен Шемшурина?» [27, с. 102]. Помимо прочего, секретарь ОЛДВ в пафосе ниспровергателя устоев походя атаковал целый ряд фигур (Дягилева, Серова, К. Сомова, Билибина и т. д.), что не могло не сказаться на его и без того неоднозначной репутации.

Браиловский, гораздо более институализированный и авторитетный, подчас получал схожие оценки. Бенуа, напомним, говорил: «Я глубоко презираю этого бездарного архитектора (как бишь его)» [37, л. 11]. Позже К. Сомов писал в схожем сниженном ключе: «...открылась выставка Браиловских — мужа, жены (работают *à quatre mains* на одной картине) — *Visions de l'ancienne Russie* — страшный хлам и умора — смесь икон, Кустодиева, Васнецова, Судейкина, Билибина, Стеллецкого — дико яркие краски, безвкусице и глупость» [17, с. 367].

Таким образом, Шемшурина и Браиловский (как представляется, основные инициаторы ОЛДВ) не были для современников теми величинами, вокруг фигур которых могло бы создаться устойчивое объединение.

Вторая причина лежит в самой установке общества на плюрализм, что одновременно и позволило впервые в истории русского искусства устроить выставку всех ведущих художественных объединений, и не оставило ОЛДВ пространства для собственного содержания. Так общество оказалось ярким и в ряде отношений новаторским, но недолговечным явлением художественной жизни России середины 1900-х годов.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акварельная выставка // Русский листок. 1906. № 15. 16 января. С. 3.
2. Б.а. [В. В. Гофман]. Общество имени Леонардо-да-Винчи // Москвич. 1906. № 40. 12 апреля. С. 3.
3. Бенуа А. Н. Дневник 1906 года // Наше наследие. 2006. № 77. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7713.php> (дата обращения: 10.11.2022).
4. Брешко-Брешковский Н. Искусство в 1906 году // Санкт-Петербургские ведомости, 1907. № 1. 3(16) января. С. 3.
5. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб.: Пушкин. фонд, 1994.
6. Валерий Брюсов. Переписка с Андреем Белым. 1902–1912 / Вступ. ст. и публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976. С. 327–427.
7. Выставка акварелистов // Русское слово. 1906. № 15. 16 января. С. 3.
8. Выставка картин Московского т-ва Художников в Петербурге 1905 года. Каталог. М.: тип.-лит. В. Кудинова, 1905.
9. Гофман В. А. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27/28. М.: Жур.-газ. объединение, 1937. С. 54–105.
10. Грабарь И. Э. Письма. В 3 т. Т. 1: 1891–1917. М.: Наука, 1974.
11. Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина: опыт сравнительно-стилистического исследования. Пб.: Эльзевир, 1922.
12. Закрытие выставки картин // Век. 1906. № 27. С. 3.
13. Зубовский Н. Выставка картин молодых художников // Русский голос. 1906. № 322. 17 декабря. С. 2.
14. Каталог выставки акварели, пастели, *tempera*, рисунков. М.: [Б.и.], 1906.
15. Каталог выставки картин молодых художников, 1906 г. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1906.
16. Каталог художественной выставки «Мир искусства» в Екатерининском зале. СПб., 1906.
17. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979.
18. Кочетов А. Выставка акварели, пастели и рисунков // Московский листок. 1906. № 36. 6 февраля. С. 3.

19. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т 1. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
20. Летопись литературы и искусств // Весы. 1906. № 2. С. 86–87.
21. *Любитель* [П. Д. Эттингер]. 2-ая акварельная выставка Общества имени Леонардо-да-Винчи // Русские ведомости. 1906. № 306. С. 7.
22. Милиоти В. Московские выставки // Золотое руно. 1906. № 11–12. С. 143.
23. Митрохин Д. Художественные выставки в Москве // Утро (Харьков). 1907. № 53. 25 января. С. 3.
24. Моск. о-во любителей художеств. Двадцать пятая Периодическая выставка. Каталог. 1-е изд. М., 1906.
25. Моск. о-во любителей художеств. Двадцать четвертая Периодическая выставка. Каталог. М., 1904.
26. Муратов П. Выставки «Общества имени Леонардо да Винчи» в Москве. I. Выставки: афиш, акварелей, рисунков и «молодых» // Весы. 1907. № 1. С. 106–109.
27. Муратов П. [Рец.] Андр. Шемшурин. В. И. Денисов // Перевал. 1907. № 8–9. С. 102.
28. На акварельной выставке // Русское слово. № 42. 12 февраля. С. 3.
29. На выставке акварелей // Век. 1906. № 12. 15 января. С. 3.
30. Новое время. 1903. № 9712. 19 марта.
31. Овсянникова Е. Б. Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н. Д. Виноградова // Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С. 55–87.
32. ОР ГМИИ. Ф. 29. Оп. III. Ед. хр. 5166.
33. ОР ГРМ. Ф. 115. Оп. 1. Ед. хр. 393.
34. ОР ГРМ. Ф. 115. Оп. 1. Ед. хр. 77.
35. ОР ГРМ. Ф. 133. Оп. 1. Ед. хр. 366.
36. ОР ГРМ. Ф. 133. Оп. 1. Ед. хр. 89.
37. ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 322.
38. ОР ГРМ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 38.
39. ОР РГБ. Ф. 176. Картон 4. Ед. хр. 1.
40. ОР РГБ. Ф. 331. Картон 101. Ед. хр. 84.
41. ОР РГБ. Ф. 331. Картон 87. Ед. хр. 28.
42. ОР РГБ. Ф. 339. Картон 6. Ед. хр. 1.
43. ОР РГБ. Ф. 342. Картон 31. Ед. хр. 14.
44. ОР РГБ. Ф. 386. Картон 114. Ед. хр. 36.

45. ОР РГБ. Ф. 386. Картон Книги. Ед. хр. 815.
46. ОР РНБ. Ф. 124. Оп. 1. Ед. хр. 1311.
47. Петровская Н. Андрей Шемшурин. Смуты нашего времени — расплата за унижение красоты // Искусство. Журн. худож. и худож.-критич. 1905. № 8. С. 78.
48. Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшурину / Пред., публ. и комм. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
49. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 618.
50. РГАЛИ. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 1126.
51. РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 208.
52. РГИА. Ф. 1284. Оп. 187. 1905 г. Д. 61е.
53. Северюхин Д. Я., Лейкин О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник. СПб.: Чернышев, 1992.
54. Седьмая Выставка акварелей, пастелей и рисунков в здании Российского исторического музея: Каталог. М., 1901.
55. Соболев А. Л. Общество свободной эстетики (1906–1917). Материалы к хронике // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 384–457.
56. Соболев А. Л. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. М.: Трутень, 2013.
57. Тароватый Н. Я. На акварельной выставке в Москве // Золотое руно. 1906. № 1. С. 77.
58. Туманова А. С. Общественные организации в России: правовое положение. 1860–1930-е гг. М.: Проспект, 2019.
59. Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с А. А. Измайловым / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела на 1995 год. АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 194–293.
60. Фокина С. И. В. Д. Милиоти как художник театрального костюма. От графики к сценическому образу // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 118–136.
61. Хроника // Летопись. 1906. № 3. 14 января. С. 2.
62. Хроника // Русский голос. 1906. № 39. 9 февраля. С. 2.