

Екатерина Усова

«Мюнхенско-парижско- русская колония». Заметки к деятельности Московского товарищества художников в 1900-е годы

В статье рассматривается деятельность Московского товарищества художников (1893–1924) во вторую декаду существования объединения, а именно в 1900-е годы. По мнению автора, в это десятилетие организация сумела сохранить лучшие качества, выработанные ею в предшествующий период, и одновременно привлечь к участию значительное число новых молодых художников. Будучи неровными по своему составу, выставки Товарищества являются важным звеном московской культурной жизни начала XX века. Анализ деятельности организации осуществлен на основании воспоминаний и писем ее участников, протоколов собрания объединения, а также современной критической прессы.

Ключевые слова:

Московское товарищество художников,
экспозиция,
декадентство,
импрессионизм, авангард.

«Московское товарищество художников» фигурировало в выставочной жизни России с 1893 по 1924 год. Это довольно длительный отрезок времени для любого объединения, однако деятельность МТХ в сегодняшней искусствоведческой литературе остается непопулярной темой. Причины, вероятно, заключаются в том, что здесь отсутствует очевидная художественная проблематика, которая могла бы заинтересовать исследователя — нет четко сформулированной программы объединения, единства стиля или воззрений его участников. Товарищество невозможно соотнести с каким-либо одним направлением, школой или стилевым феноменом, что не позволяет однозначно оценить вклад организации в развитие того или иного художественного движения в России. Во многих случаях его экспозиции были неоднородными в силу нового, крайне демократического принципа отбора экспонатов. Этот принцип, речь о котором будет идти ниже, стал одновременно достоинством и недостатком объединения, мешавшим цельности его облика. «Странное чувство охватывает на выставке Московского Товарищества, — писал один из обозревателей журнала “Золотое руно” в 1906 году, — есть искания отдельных художников <...> но нет единого связующего начала...» [34, с. 117].

Наиболее плодотворными и заметными в деятельности общества были, пожалуй, 1896–1900-е годы — отрезок времени, когда выставки МТХ оказались местом сосредоточения новых явлений современного искусства. Этому способствовал ряд обстоятельств: симпатии со стороны молодежи, привлеченной демократичностью объединения, поддержка со стороны старшего поколения художников — В. Д. Поленова, Е. Д. Поленовой¹, возможность экспонирования в просторных и удобных помещениях Исторического музея², благополучная экономическая ситуация,

1 Е. Д. Поленова принимала деятельное участие в устройстве выставок Товарищества до своей смерти (1898).

2 В залах Исторического музея организация устраивала выставки с 1896 по 1906 год.

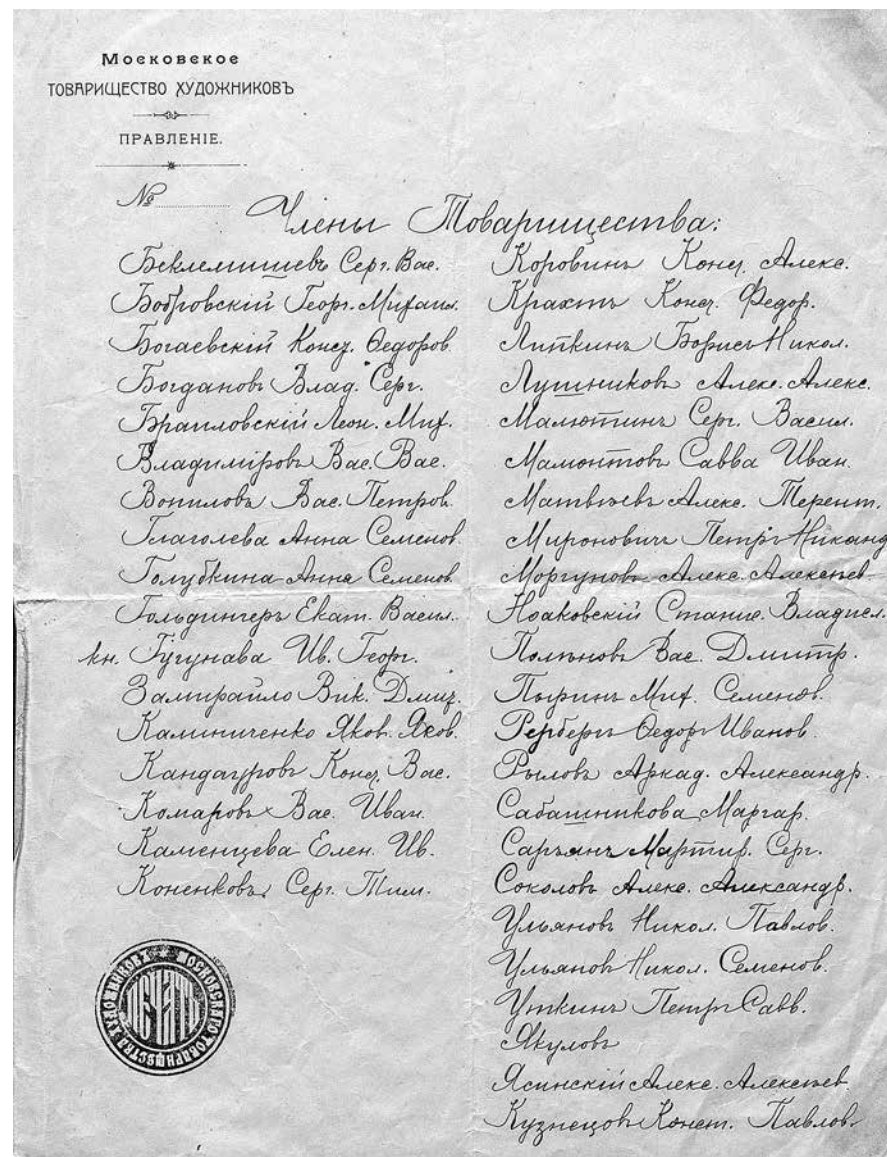
способствовавшая продаже работ и, соответственно, заинтересованности участников в том, чтобы выставлять в МТХ лучшие произведения, а также энтузиазм членов Товарищества, который сопутствовал его деятельности в первую декаду и постепенно угасал в последующие годы. В 1900-е в экспозициях МТХ присутствовали работы, ставшие впоследствии значимыми для русской живописной школы. Московское товарищество было единственной в России организацией, с которой сотрудничал К. П. Кузнецов, живший в Париже и являвшийся участником ежегодных французских салонов³. В первое десятилетие своего существования объединение привлекло многих мастеров и стало опорой для тех, у кого не было иной альтернативы⁴. «На этих выставках пробовали силы многие известные теперь художники», — написал обозреватель «Русских ведомостей» о Товариществе в 1906 году [36, с. 3]. (Ил. 1.)

Одновременно в 1900-е годы экспозиции Московского товарищества стали местом сосредоточения тех исканий русских мастеров, которые были связаны с усвоением опыта западноевропейской живописи. Об этой особенности МТХ писал В. П. Лапшин: «Важным для молодых художников являлось желание обрести возможность демонстрации именно таких произведений, в которых в той или иной степени находили отражение их творческие интересы. И эти интересы простирались нередко к зарубежному искусству, к достижениям импрессионистов, к стилистической характерности произведений прерафаэлитов и т. д.» [19, с. 175]. Наиболее ярким образом опыт восприимчивости проявился в работах трех мастеров, которые выставляли свои произведения в Товариществе, — Василия Кандинского (в период с 1901 по 1907 год), Виктора Борисова-Мусатова (в 1899–1905 годах) и Константина Кузнецова (в 1903–1909 годах).

Основными источниками сведений о МТХ выступают рукописи преданных участников объединения — Ф. И. Рерберга, Е. В. Гольдингер и М. И. Шестеркина, хранящиеся в Третьяковской галерее, выставочные каталоги, протоколы собраний правления организации, а также переписка В. Э. Борисова-Мусатова с товарищами и коллегами:

³ В 1903–1909 годах мастер ежегодно присылал свои картины в Россию на выставку МТХ.

⁴ По мнению И. Аронова, ранние пейзажи Кандинского не могли быть выставлены нигде, кроме МТХ; художник не мог примкнуть к интересовавшим его выставкам «Мира искусства», поскольку его работы «не отвечали эстетическим критериям красоты и мастерства, культивируемым в петербургском объединении» [1, с. 134–135].



1. Список членов Московского товарищества художников. Около 1909
РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 280. Л. 1

К. П. Кузнецовым, А. А. Лушниковым, Н. П. Ульяновым. Безусловно, деятельность МТХ отражена и в периодической литературе того времени, но далеко не все оценки выставок объединения можно считать объективными⁵. В отечественном искусствознании преобладает оценка МТХ как незначительного, проходного явления в истории русской культуры, что связано с трудноопределимостью лица объединения, неровным составом и уровнем его выставок, а также с обилием явлений, заслоняющих деятельность МТХ⁶. Объективный взгляд на товарищество представляют специальные публикации В. П. Лапшина [19; 20] и М. С. Чижмак [40; 41; 42; 43], подробно и последовательно рассматривающие период 1890-х годов, более важный, с их точки зрения, в истории объединения.

Причины, которые подвигли группу московских художников к основанию новой организации в середине 1890-х годов, были самыми благородными и вместе с тем типичными для своего времени. В первую очередь это нарастающее недовольство молодежи по отношению к патриархам выставочной деятельности — как в Москве, так и в Петербурге. Большинство объединений в России конца XIX — начала XX века было закрыто для начинающих художников. Московское товарищество первым из появившихся впоследствии выставочных организаций предоставило для них альтернативную выставочную площадь. В противовес сложившейся в художественных кругах традиции, объединение выдвинуло всеобщий принцип равенства в приеме работ и «широко открыло двери своих выставок всем ищущим» [12, с. 46]. Таким образом, в конце XIX века организация оказалась едва ли не единственным достойным прибежищем для тех, кто не смог оказаться «под крылом» академических выставок или Товарищества передвижников. Гольдингер, которая сама была принята в МТХ юной художницей, с гордостью отмечала,

5 О параметрах объективности и субъективности применительно к выставке МТХ см. полемическую статью В. Кандинского «Критика критиков», опубликованную в московской газете «Новости дня» (1901. № 17. 19 апреля) в ответ на ряд критических публикаций о выставках Московского товарищества сезона 1901 года [11, с. 39–51].

6 Так, в хронологии, приведенной Г. Ю. Стерниным, упоминания о выставках МТХ занимают значительное место, что отражает реальную объективную картину его существования, однако в самом тексте исследования автор почти не упоминает об этой организации [38]. А. А. Рукакова отмечала: «Это объединение занимало своеобразное положение в русской художественной жизни. Ставя своей целью пропаганду новых форм искусства (подразумеваемая под новыми формами главным образом импрессионизм), но не имея в своем составе крупных художников с единой программой и целенаправленностью усилий, Товарищество не могло тягаться своими выставками с только что возникшим и сразу же заблиставшим свежестью и новизной «Миром искусства»» [33, с. 58–59].

что молодежь в объединении «всегда радостно встречали, лишь бы она была талантлива» [14, л. 5]. Во многом благодаря этому обстоятельству на выставках Товарищества начали свою экспозиционную деятельность художники, ставшие впоследствии лидерами других ведущих объединений, таких как «Синий всадник» (В. В. Кандинский), «Голубая роза» (М. С. Сарьян, П. В. Кузнецов, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, П. С. Уткин), Союз русских художников (С. В. Малютин, С. Ю. Жуковский), «Бубновый валет» (П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, А. В. Шевченко). В залах МТХ показывали свои произведения скульпторы А. С. Голубкина, С. Т. Коненков, В. Н. Домогацкий, В. А. Ватагин, А. Т. Матвеев. «Московскому товариществу судьба послала завидную участь выдвигать молодые самобытные таланты», — резюмировал Сергей Глаголь (С. С. Голоушев) в 1907 году [12, с. 46].

За 1893–1890-е годы Товарищество провело более десяти выставок в Москве и других городах России, оформились черты его облика. Не повторяя приведенных М. С. Чижмак фактов, сошлемся на сделанный ею вывод, позволяющий подойти к интересующему нас периоду. «За эти (1890-е) годы из частной инициативы нескольких художников выросло огромное объединение, открывшее новые имена и художественные горизонты, объединив два художественных поколения. По характеру своей деятельности и идейно-нравственным ориентирам Московское товарищество художников во многом являлось преемником ТПХВ, но вместе с тем его выставки оказались почти единственными площадками для новых живописно-пластических экспериментов эпохи рубежа XIX–XX веков» [41, с. 165]. Сходным образом рассматривал путь развития МТХ и В. П. Лапшин: «1900 год явился для объединения тем рубежным временем, когда закончился период его становления» [19, с. 194].

В 1899–1900 годы произошел ряд событий, открывших новый этап в деятельности МТХ. В 1899-м состоялась поездка по Европе одного из организаторов объединения, Ф. И. Рерберга. Познакомившись с новейшими исканиями своих коллег в Париже, Мюнхене и Берлине, Рерберг⁷ стал шире смотреть на деятельность соотечественников и начал привлекать к участию в МТХ новых мастеров. (Ил. 2.) Большую роль

7 Рассуждая о силе заграничных впечатлений, Рерберг писал: «Европа внесла свежую струю в мою работу. Мне казалось, что я нахожу себя и твердо знаю, что и как мне надо делать. Я старался использовать уроки моих новых учителей, особенно импрессионистов» [43, с. 158].



2. XVIII выставка Московского товарищества художников. Дом Левинсон, Москва. 1911
Ф. И. Рерберг на фоне экспозиции
Фотография. ОР ГТГ. Ф. 143. Ед. хр. 350

в формировании прозападной ориентации товарищества сыграл Борисов-Мусатов. В 1900 году он вступил в его ряды⁸ и на несколько лет (до 1905-го) сделался движущей силой организации. Взгляды Борисова-Мусатова отличались еще большей прогрессивностью, нежели взгляды Рерберга. В привлечении новых членов Мусатов руководствовался европейским образованием того или иного художника, которое давало, на его взгляд, простор и свободу творческого мышления. Излагая в письме Константину Кузнецову (уже ставшему экспонентом МТХ) свое мнение о коллеге Павле Кузнецове, он писал: «...ему надо пройти

8 В выставках МТХ Борисов-Мусатов участвовал с 1899 года.



3. XVIII выставка Московского товарищества художников. Дом Левинсон, Москва. 1911
Фрагмент экспозиции с работами Ф. И. Рерберга, Г. К. Лукомского (слева) и К. Ф. Богаевского (справа)
Фотография. ОР ГТГ. Ф. 143. Ед. хр. 386

хорошую школу, такую как прошли мы с вами, чтобы владеть своими силами...», — имея в виду в первую очередь обучение в Париже [24, с. 320].

Московское товарищество знакомило отечественного зрителя с новейшими течениями современной живописи. В 1900-е годы в его экспозициях неоднократно принимали участие художники, которые опирались на усвоенный ими опыт европейских школ: парижской мастерской Кормона (В. Э. Борисов-Мусатов и К. П. Кузнецов), школы Антона Ашбе в Мюнхене (В. В. Кандинский и Д. Н. Кардовский), Мюнхенской академии художеств (А. А. Ясинский и В. В. Кандинский), академии Жюлиана в Париже (П. П. Кончаловский), мастерской Родена (А. С. Голубкина) и ряда других заведений. О формировании экспонентского состава в прозападном направлении свидетельствуют также протоколы

собраний, в которых значится постановление о приглашении на выставки «некоторых иностранных художников в качестве экспонентов», при этом расходы по пересылке их произведений, если они не будут превышать трехсот рублей, собрание постановило оплачивать из средств Товарищества⁹. Примером реализации подобного решения является присутствие в экспозиции 1906 года работы Одилона Редона.

Новый принцип отбора произведений, привлекавший участников на выставки Московского товарищества, сложился еще в 1890-е и определял политику объединения многие годы. (Ил. 3.) Суть его заключалась в том, что в жюри входили все члены организации, а оценке подвергались в равной степени произведения членов МТХ и экспонентов, таковыми не являвшихся. Доставленные работы расставлялись в зале одновременно, что давало возможность при наглядном сравнении отобрать вещи наиболее сильные¹⁰. «Печальный пример пристрастного жюри Передвижников для многих из нас был слишком памятен, — отмечал Рерберг. — Мы не хотели заводить на своих выставках богдельни для престарелых <...> и смело шли на то, что молодые <...> могут вытеснить слабых стариков. Мы верили, что при такой постановке дела Т-во наше всегда останется молодым и свежим» [27, л. 17].

Демократичный характер приема произведений, будучи достоинством выставочной организации, одновременно имел свои слабые стороны. В частности, размытые критерии отбора способствовали тому, что на выставки проникало значительное количество экспонентов посредственного уровня, художественного «балласта» (в том числе и среди основателей объединения), который сопровождал выставки и значительно ухудшал общее впечатление. Зачастую экспозиции являли собой своего рода эклектичный набор картин, в котором публике самой приходилось определять стоящие внимания вещи. Для опытного зрителя это не составляло особого труда, но для неподготовленной или незаинтересованной аудитории эклектизм оказывался веским доводом, чтобы вынести о Товариществе нелестное мнение. В малом масштабе этот принцип отчасти напоминал парижский Салон Незави-

9 См.: Протокол собрания Московского товарищества художников от 1 декабря 1902 года [13, л. 33].

10 К сожалению, после 1906 года, когда Историческим музеем было отказано в помещениях, а количество претендовавших на выставку работ увеличилось до нескольких сотен, подобный вариант жюри был уже невозможен.

симых, который в силу крайней организационной свободы взял на себя задачу предъявления самых авангардных исканий, которые одновременно терялись в ряду посредственных работ. Неоднородность состава сознавали и сами участники: «Характер... выставки МТХ вполне сохранился. На ней были работы крайние по своему модернизму... и строго реальные, даже натуралистические», — вспоминал Рерберг [13, л. 32 об.]. Для Борисова-Мусатова двойственность качества экспозиций МТХ была предметом острых переживаний. «Из выставки московского товарищества можно было бы сделать интересную и сильную, если бы там были люди, не идущие назад и не бездарные. Вы, Пав. Кузнецов, Денисов, Милиоти, Врубель, Кандинский, Уткин, Матвеев и много <...> других. Члены же его ровно ничего не дают <...> многие из них тупы и косны и бездарны, как, например, Комаров, Шестеркин, Калининченко, Миرونвич, Завьялов, Синцов», — высказывал свое мнение Борисов-Мусатов в письме к К. П. Кузнецову [24, с. 320].

Несмотря на эклектичность экспозиций, конец 1890-х — начало 1900-х годов можно назвать периодом расцвета Московского товарищества. В это время уже был выработан устав, определен алгоритм проведения собраний и организации выставок, из состава объединения естественным образом вышли не разделявшие его энтузиазм члены, энергией организаторов были привлечены сильные представители московской молодежи. Постепенно, за первую половину 1900-х, весь облик товарищества сдвигался «влево».

Начало новых процессов можно было видеть в экспозициях 1899–1901 сезонов. В декабре 1899 года состоялась выставка в Петербурге, на которой появился недавно вернувшийся из Франции Борисов-Мусатов. Художник выступил фактически впервые в России (до этого он демонстрировал на выставке МОЛХ лишь два этюда) и показал пять работ, среди которых были «Мальчик с собакой» (1895, Харьковский художественный музей), «Осенний мотив» (1899, СГХМ им. А. Н. Радищева), «Семейный портрет»¹¹. (Ил. 4.) Хотя в парижской студии Кормона Борисов-Мусатов занимался одним лишь рисунком, его этюды и пейзажи, созданные по возвращении в Россию, оказались буквально напитаны опытом современной французской живописи. Русской критикой Борисов-Мусатов

11 Вероятно, под этим названием в каталоге МТХ обозначена работа «Автопортрет с сестрой» (1898, ГРМ).

был тотчас причислен к «декадентам». «Он вернулся (из Парижа. — Е. У.) и разразился на этой выставке целой серией синих картин, в которых ни один философ не доискался бы смысла», — иронизировала газета «Новости» [16, с. 34]. «А вот еще «Семейный портрет» Мусатова, — такого цвета, что трудно определить, чем, при каком освещении и даже зачем он написан», — недоумевал корреспондент газеты «Сын Отечества» [16, с. 34]. «Ученик “пленэриста” Кормона¹², этот художник поражает своим крайним импрессионизмом», — сообщала газета «Россия» [16, с. 35].

Кандинский являлся постоянным экспонентом МТХ с 1901 по 1907 год. К объединению его привлекли «принципы настоящей художественной свободы» [1, с. 135], о чем он впервые заявил в письме к Н. Д. Кардовскому, вернувшемуся в Петербург, 14 ноября 1900-го [1, с. 134]. Пейзажи, привезенные Кандинским из окрестностей Мюнхена, оказались сразу отмечены обозревателями выставки. Небольшие по размеру, они приковывали внимание своим цветом, открытой плоскостью и звучностью тона. Картины производили впечатление «чудных эмалей», написанных «цельными красками <...> не смешанных друг с другом на палитре» [25, без пагинации]. Однако далеко не вся критика оказалась благосклонна к мюнхенским пейзажам, которые не были поняты даже некоторыми коллегами. Журнал «Мир искусства» резко критиковал выставку москвичей, в том числе работы Борисова-Мусатова и Кандинского, отмечая, что «вся (экспозиция) наполнена произведениями подражательными, желающими быть современными, но ничего талантливого на ней не видно» [33, с. 63].

По всей видимости, Кандинский возлагал определенные надежды на свое вступление в МТХ, поскольку негативные настроения отзывом прессы его глубоко задел. В 1901 году в газете «Новости дня» им был опубликован полемический выпад против обозревателей выставки Товарищества, названный «Критика критиков», лейтмотивом которого стал призыв глубже и пристальнее смотреть на искания художника. Автор отмечал, что главными задачами рецензента являются умение «найти ценное в работе того или другого художника» и «указать это

12 Корреспондент ошибается, называя Ф. Кормона «пленэристом». Художник был представителем французского академизма, его картины отличались весьма сдержанным колористическим решением, а сам В. Э. Борисов-Мусатов до того опасался оценки профессором своей живописи, что не показывал ему своих этюдов масляными красками на протяжении всего срока обучения в студии.



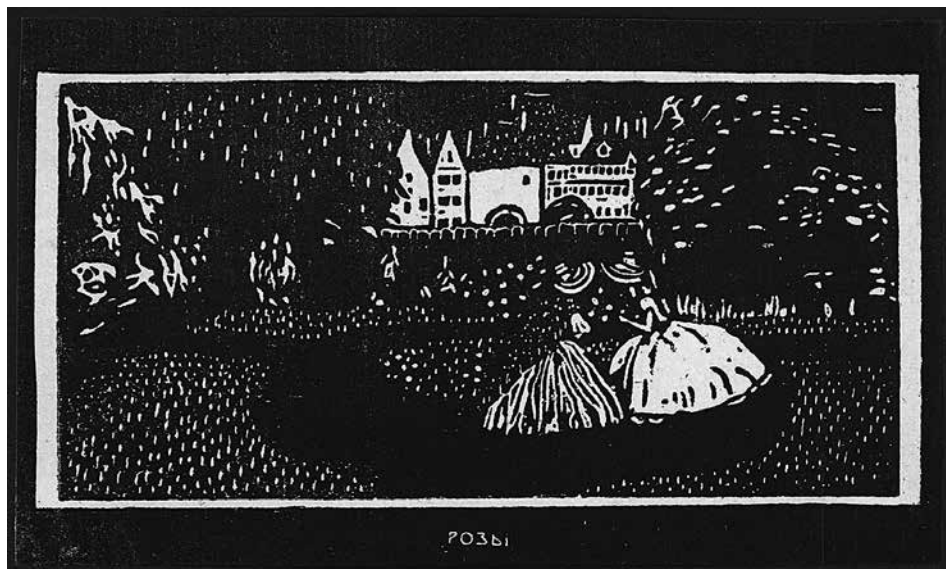
4. Виктор Борисов-Мусатов. *Осенний мотив*. 1899
Холст, масло. 143 × 98
Саратовский государственный художественный музей
им. А. Н. Радищева



5. Василий Кандинский. *Невеста. Русская красавица*. 1905
Картон, темпера. 41,5 × 28,8
Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен

ценное другим — открыть слепым глаза» [11, с. 41]. При этом, как он считал, в действительности «критики... ограничиваются почти исключительно воспроизведением в печати так называемых “громких восклицаний публики” <...> целым потоком дешевых, изношенных острот, quasi-сатирических описаний и <...> просто бранью».

С 1903 года Кандинский экспонировал в Товариществе и свои символические композиции — «Прощание» (1903, ГТГ), «Невеста» (1905, городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен; ил. 5), а также ксилографии из цикла гравюр на дереве, начатого весной 1903 года, которые позднее вошли в альбом «Стихи без слов». (Ил. 6.) Картины мастера на средневековые темы, как он сам писал в тексте «Ступени», вылились из его



6. Василий Кандинский. *Розы*
Лист из альбома *Стихи без слов*. 1903
Ксилография. 9 × 15
Частное собрание, Москва

впечатлений о Мюнхене как «городе искусства» и «сказки» и были проникнуты настроением средневекового европейского мистицизма [11, с. 292–330]. Работы Кандинского образовывали в экспозиции диалог с элегическими произведениями Борисова-Мусатова — «Гармония» (1900, частное собрание), «За вышивкой» (1901, ГРМ), «Гобелен» (1901, ГТГ; ил. 7), «Призраки» (1903, ГТГ). На данном этапе их роднили связи с европейским символизмом (немецким в одном случае, французским — в другом), темы прогулок, ожидания, предчувствия, любовного томления, лирические чувства — более смутные у Борисова-Мусатова и более определенные у Кандинского.

Схожими настроениями на выставках МТХ были проникнуты также декоративные пейзажи Василия Денисова, «туманные» эскизы Алексея Ясинского, работы Павла Кузнецова, эскизы к опере Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» Константина Кузнецова. Понимание природы, чрезвычайно тонкое у Борисова-Мусатова, у Денисова было более связа-



7. Виктор Борисов-Мусатов. *Гобелен*
1901. Холст, темпера. 103 × 141
Государственная Третьяковская галерея

но с декоративным видением картины. «Маленькие красивые виньетки, растянутые на огромные полотна», «написанные крохотными мазочками красок», — так описывал их С. Глаголь [12, с. 48]. С особым почтением «москвичи» относились к произведениям Михаила Врубеля, которые по возможности стремились включать в свои экспозиции. При этом помимо картин мастера показывались его керамические работы, а также эскизы к монументальным росписям в Кирилловской церкви. Вероятно, настроения символизма и тяготение к лирической гармонии чувств и красок оказались тем связующим началом, которое объединяло участников экспозиции Товарищества начала 1900-х. Критики выделяли «прекрасную, благородную манеру, которая так далека от академичности и в которой правда уступает поэзии как главенствующему началу в искусстве» [12, с. 48]. «Пусть среди картин есть такие, которые не обнаруживают в авторах особого дарования, не говорим уже о таланте, — писал обозреватель, — но <...> важно то, что весь хор поет согласно, и уходя



8. Константин Кузнецов. *Бретань. Бухта*
Кап Фреель. 1908
 Холст, масло. 81 × 100
 Собрание семьи художника, Париж

с выставки, уносишь с собой какое-то мелодическое воспоминание о ней» [25, без пагинации].

Помимо символистских настроений Московское товарищество знакомило зрителя с импрессионизмом, который только начинали осваивать в России. Направление было представлено в первую очередь работами Константина Кузнецова, выполненными в Бретани и пригородах Парижа. (Ил. 8, 9.) Импрессионизм не являлся новшеством на выставках МТХ, но новым был его чисто французский характер. «Из упомянутых выше незнакомых Москве имен более всего заслуживают внимания К. Кузнецов, М. В. Сабашникова и П. П. Кончаловский. Первый обнару-



9. Константин Кузнецов. *В саду*
 1902–1905
 Холст, масло. 99 × 89,5
 Частное собрание, Москва

живает много вкуса и талант тонкого колориста в очень интересном этюде мужчины в широкополой шляпе среди зелени и в декоративно трактованных «Бретонских рыбаках» (1900, частное собрание) (Ил. 10.)¹³ Картина эта, как и этюд лодок, прекрасны по гармоничному сочетанию светлых зеленоватых и синеватых тонов...» — описывает выставку критик [21, с. 3]. Стоит отметить, что, хотя элементы импрессионизма и вошли

13 Воспроизведенная в настоящей статье работа представляет собой подготовительный этюд к картине «Бретонские рыбаки».



10. Константин Кузнецов. *Бретонские рыбаки*. Этюд. 1900
Холст, масло. 47,5 × 58,3
Собрание семьи художника, Париж

в метод многих русских мастеров, «в чистом» виде на рубеже веков направление все еще озадачивало зрителя. «Никому в широких массах не могло прийти в голову считать этих художников за каких-то неоспоримых знаменитостей <...> напротив, их творчество продолжало носить злободневный, слегка скандальный и вызывающий характер», — писал Бенуа о К. Моне и О. Ренуаре [6, с. 1074]. Неудивительно, что критик «Искр» Е. Белов, увидев в Парижском салоне картины участника Московского товарищества Константина Кузнецова, посчитал их предъявление широкой публике опережающим свое время. «Неутомимый искатель эффектов плен-эр, Кузнецов схватывает их с присущим ему талантом,



11. Константин Кузнецов. *Сена у Буживаля*. 1904
Холст, масло. 65 × 81
Частное собрание, Москва

достигая новых технических красот — увь, понятных лишь тесному кружку специалистов, но не масс <...> А жаль, — картины очень, очень хороши, и это недоумение — да простит мне публика — результат художественного непонимания» [3, с. 134]. К середине 1900-х, как известно, импрессионизм обрел немало сторонников в России, среди которых оказался и А. Н. Бенуа. В рецензии на выставку Московского товарищества в газете «Слово» 1905 года критик отмечал: «Лучше всего парижанин Константин Кузнецов <...> Один из его этюдов “Сена у Буживаля” (ил. 11)¹⁴ прямо прелестен. Настроение мутно-серого, пропитанного влагой летнего дождливого дня передано с совершенной простотой и правдой» [5, с. 5–6].

Экспозиция 1905 года, показанная в Петербурге и в Москве, стала одной из наиболее интересных в истории МТХ. Несмотря на трагические события января, выставка хорошо посещалась и получила немало развернутых отзывов в прессе. Журналом «Искусство»¹⁵ был составлен подробный иллюстративный ряд, дающий представление о разнообразии экспозиции. Борисов-Мусатов показал в этом сезоне «Прогулку при закате» (1903, ГРМ) и «Этюд в желтом платье»¹⁶. Широко были представлены произведения будущих «голуборозовцев» (Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, П. С. Уткина, Н. Д. Милиоти), а также М. А. Врубеля, Н. П. Ульянова, А. А. Ясинского. Для работ Константина Кузнецова было отведено отдельное помещение, о чем известно из его переписки с Борисовым-Мусатовым: «Вам отвели отдельную и самую лучшую первую залу», — писал тот товарищу в марте 1905 года [9, л. 5]. Размещение двух десятков картин в едином пространстве производило сильное впечатление. Пейзажи окрестностей Парижа, изображенные сквозь легкую дымку влажного воздуха, написанные легкими импрессионистическими мазками, создавали у зрителя особое настроение ностальгической созерцательности. «Я часто сижу в вашей зале и вспоминаю милую Францию и грущу о ней» [9, л. 1], — делился Борисов-Мусатов с Кузнецовым.

Сам Борисов-Мусатов участвовал в деятельности Московского товарищества с 1899 по 1905 год не только как экспонент, но также как энтузиаст объединения и талантливый организатор. Осенью 1900 года, еще совсем недавно став членом МТХ, художник уже уговаривал своего коллегу и товарища А. А. Лушникову войти в ряды «москвичей»: «Тебе непременно надо стать членом нашего Товарищества. Видишь ли, я так хлопочу за его развитие, ибо в России это самое симпатичное единое общество художников <...> Ты увидишь, что разных карьеристов и гешефтмахеров они у себя не выносят и готовы с радостью новым товарищам» [24, с. 314]. В 1900-м Борисов-Мусатов привлек к участию в МТХ саратовского скульптора Матвеева, в 1903-м — жившего в Париже

14 В наследии К. П. Кузнецова имеется несколько работ с идентичным названием, совпадающих с описанием Бенуа; одна из них хранится в собрании семьи художника в Париже, другая, воспроизведенная в настоящей статье, — в частном собрании в Москве.

15 Иллюстрации // Искусство. 1905. № 4 (апрель). Журнал выходил в течение 1905 года (редактор Н. Я. Тароватый).

16 Под этим названием в каталоге МТХ могла быть обозначена работа «Девушка в желтой шали» (1903, ГТГ), этюд для центральной фигуры в картине «Изумрудное ожерелье» (1903–1904, ГТГ).

К. П. Кузнецова, с которым учился в студии Кормона [8, л. 1 об.]. Хотя мастер не всегда имел возможность жить в Москве и, следовательно, присутствовать на собраниях Товарищества, он использовал возможности заочного голосования при баллотировке. Так, он писал своему другу и секретарю объединения Н. С. Ульянову: «Я подаю за него (К. П. Кузнецова. — Е. У.) свой голос, а также и за Кандинского, и за Кругликову...» [8, л. 2]. К слову, именно Борисову-Мусатову принадлежала идея сосредоточиться на выставках в Петербурге вместо того, чтобы пытаться, по примеру ТПХВ, охватывать русскую провинцию. «Петербург необходим. И только Петербург», — убеждал он Ульянова [24, с. 318]. Экспозиции в столице устраивались на протяжении первой половины 1900-х годов.

Существенной особенностью Московского товарищества, которая привлекала к объединению молодых участников, был энтузиазм в поддержке новых художников. Свою склонность к «выдвижению» Товарищество вполне осознавало, а с некоторых пор и культивировало. В 1904 году критик называет «традицией товарищества» «вместе с произведениями своих постоянных членов показывать... работы и нескольких новых или еще малоизвестных художников» [22, с. 3]. В середине 1900-х одним из протеже объединения являлся Денисов: «Денисова <...> товарищество определенно выдвигает вперед, — писал Глаголь, — на выставке целая комната завешана его работами, и тут же на выставке продается книга, посвященная Шемуршиным таланту Денисова» [12, с. 47–48]. В сезоне 1905 года персональные разделы в экспозиции были устроены для В. Кандинского и К. Кузнецова.

Стоит отметить, что не всегда оценка товариществом творчества молодых художников выдерживала проверку временем. Такие художники, как Денисов, Ясинский, Замирайло, активно выдвигаемые обществом, казалось, обещали многое, но в какой-то момент динамика их развития замедлилась. Любопытно в связи с этим процитировать С. Голоушева: «Многое у Денисова мне всегда нравилось <...> и все-таки мне это всегда казалось каким-то намеком, каким-то шагом к чему-то обаятельному. Еще шаг вперед — и все будет сделано. Еще шаг, и душа моя затрепещет от неведомой красоты <...> но проходила новая выставка, появлялись новые картины Денисова, а он по-прежнему был все еще на один шаг от своей цели» [12, с. 48].

И все же талантливой «молодежи» в Московском товариществе было немало. В 1903 году к группе присоединяются П. П. Кончаловский, К. П. Кузнецов, в 1905-м — А. Т. Матвеев, Н. Н. Сапунов, М. С. Сарьян;

в 1906-м — М. Ф. Ларионов и Н. С. Гончарова; в 1907-м — В. Д. Бурлюк, Г. Б. Якулов, а также К. С. Малевич, который «выставляется реалистом» [29, л. 3], а годом позже экспонирует «декоративные мотивы, исполненные лакированной акварелью»; в 1911-м — В. А. Фаворский, И. И. Машков. В первой половине 1900-х увеличение работ новых направлений на выставках Товарищества имело поступательный характер. В 1909 году П. Д. Эттингер резюмировал: «Старшие члены товарищества отодвинуты теперь на задний план свежей струей извне» [46, с. 5]. Многие мастера, как уже было сказано, уходили впоследствии в иные, новые объединения, но именно Московскому товариществу выпадала «честь» выдерживать шквал первого возмущения публики за работы, казавшиеся год от года все более радикальными.

Вполне естественно, что творчество многих художников Товарищества, следующих передовым течениям европейской живописи, порой воспринималось как чуждое русскому зрителю. «Какая-то, если можно так выразиться, мюнхенско-парижско-русская колония, почему-то занесенная в Петербург...» — писал О. Базанкур, пытаясь сформулировать свои впечатления о работах участников МТХ на выставке Нового общества художников [2, с. 2]¹⁷. В сопоставлении экспозиций Союза русских художников и Московского товарищества А. А. Ростиславов находил, что выставка МТХ «более вызывающая, более экстравагантная, с слишком иногда бросающимися в глаза подражаниями последним европейским образцам» [31, с. 55]. «Влияние между прочим и французских неимпрессионистов, как Воллара, Боннара *etc.*, в них неоспоримо» [22, с. 3], — не уставала проводить сравнения с западной живописью критика. «Этюды к декорациям Шервашидзе своим пониманием специфической гармонии архитектурных масс и легкой дымкой мистицизма сильно напоминают произведения бельгийца Кнопфа» [23, с. 3]. На волне «европеизации» экспозиции даже вполне традиционные русские пейзажисты виделись в несколько ином свете. «Акварели Владимирова — хорошие отголоски творчества <...> современных скандинавов», — отмечал корреспондент журнала «Весы» [35, с. 50].

17 Заметка посвящена экспозиции Нового общества художников, но ее автор обращает внимание в первую очередь на экспонаты Московского товарищества. Самостоятельные выставки в Петербурге были слишком дороги, и в 1908 году Товарищество предприняло оригинальный ход: обменяться с Новым обществом художников в Санкт-Петербурге некоторыми экспонатами.

Далеко не всегда произведения, которые показывало Московское товарищество, получали положительную оценку в современной им художественной критике. «Признаюсь, я в недоумении и не знаю, как отнестись к выставке в целом ее составе, — писал Бенуа. — В ней так много смелого, от нее веет такой самоотверженной дерзостью и даже какой-то жаждой мученичества, что невозможно отрицать ее значения. Хочется полюбить это искусство <...> однако в глубине души настоящего сочувствия не находится и, несмотря на старание, остаешься не увлеченным...» [5, с. 5–6].

Определенная репутация членов Московского товарищества закрепила за ними ярлык «декаденты». Этот обличительный термин, громко прозвучавший на выставке МТХ 1901 года, пожалуй, наиболее часто употреблялся в их адрес на протяжении 1900-х годов. «Декadенты совершенно обратили в свою веру москвичей и перевернули вверх дном все их понятия об искусстве», — написал Глаголь в 1901 году [38, с. 188]. «Среди живописных работ преобладает то, что правильно будет назвать “декадентством”, — отзывался обозреватель «Русских ведомостей» о выставке 1906 года [36, с. 3]. Пресса наделяла участников объединения нелестными определениями: «люди не совсем уже здравомыслящие», называла их авторами «несуразных художеств» [17, с. 3]. Любопытно, что в отношении членов Товарищества был применен и термин «ультра-декадентство» [32, с. 108]. Хотя в большинстве случаев он имел цель обозначить неприятие особого рода «скандального» творчества, не всегда термин нес исключительно негативную окраску. Скорее, для современников он обозначал провокационное, экстравагантное начало в манере того или иного художника. В обзоре выставки Московского товарищества в 1904 году Ростиславов отмечал: «Декadентство, несомненно, вошло в моду, и даже в глухой провинции оно не только ходячее ругательное слово, а часто уже признано законным, почти интересным» [30, с. 11].

Сами художники нередко испытывали обиду от недопонимания критики и необдуманного навешивания ярлыков. «У нас в России началось возрождение русского искусства. Настоящее возрождение, которого не в силах остановить вся некультурность нашего общества. Того общества, которое в силу своего положения должно было поощрять художников <...> а не закрывать глаза на новое творчество и вместо поддержки своим авторитетом отделяющегося только плоскими шутками <...> и ходульным словом людей безграмотных: “декаденты”», —



12. VIII выставка Московского товарищества художников. Исторический музей, Москва, 1901
Фрагмент экспозиции с коврами и вышивками художественной мастерской Е.Н. Чоколовой
Фотография. ОР ГТГ. Ф. 143. Ед. хр. 504

писал Борисов-Мусатов [24, с. 316]. В 1901 году в упомянутой статье «Критика критиков» в газете «Новости дня» Кандинский подверг всяческому осмеянию корреспондентов, «пишущих без знания или понимания их предмета», раздающих ярлыки и не видящих истинного содержания работ [11, с. 39–51].

Бесспорным достоинством Московского товарищества, о котором писала и пресса, и участники, была целостность общего настроения в экспозиции, которое во многом удавалось создать благодаря приемам оформления выставки. Продуманная подача материала, тонкая связь станкового и прикладного искусства как принцип экспозиции — это



13. XXII выставка Московского товарищества художников. Галерея Лемерсье, Москва, 1916
Фрагмент экспозиции с работами А.С. Глаголевой, М.М. Огранович (слева), Ф.И. Рерберга, Б.М. Леви (фронтально), скульптурой С.Т. Коненкова (в центре)
Фотография. ОР ГТГ. Ф. 143. Ед. хр. 387

проявилось у москвичей одновременно или даже чуть ранее, чем на выставках «Мира искусства». «Тогда еще на всех выставках картины ставились на мольбертах, а пространство между картинами затягивалось черным или, чаще, красно-коричневым коленкором, — вспоминал Рерберг. — Мы сделали из мольбертов стены и в одной зале затянули их <...> песочной, а в другой — темно-синей материей, и местами около картин, подобранных одна к другой так, чтобы они составляли ласкающую глаз гармонию, набросили кое-где цветные ткани (ковры, персидские шали и т.п.)» [28, л. 18 об.]. Прием оформления и деления зон яркими цветовыми пятнами применялся и далее. (Ил. 12.) «Среди изделий

из керамики красуется перекинутая через щит большая, испачканная брошенными с палитры красками тряпка, — писал обозреватель «Русских ведомостей» в 1906 году, — это понятно: тряпка заменяет драпировку, представляет из себя пятно» [36, с. 3].

Одна из первых экспозиций нетрадиционного характера была организована еще в 1899 году, она же получила и особое название — «Выставка картин и художественной индустрии». Организаторы поставили своей задачей создать пространство особого типа, в котором могли бы одновременно существовать картины наряду с эскизами, этюдами и декоративными панно, живопись — одновременно со скульптурой и графикой, «и с тех пор выставки Т-ва всегда отличались <...> особенно заботливой развеской и группировкой картин, и художественным видом общего убранства» [27, л. 19]. В 1904 году членам МТХ удалось превратить неудачный для картинной выставки зал Исторического музея с тяжелым пилоном посредине в удобно организованное пространство. «Это помещение всегда на всех выставках разгораживалось на три или четыре отдельных комнаты, из которых задние освещались очень плохо окнами, выходящими на узкие двери музея, — вспоминал Рерберг, — мы эти окна закрыли наглухо и перед тремя стенами зала сделали полуциркулярную стенку, на которой и развесили картины...» [28, л. 18]. Удачная архитектура выставки была отмечена и в прессе: «Благодаря более умелому устройству и более целесообразному размещению картин все помещение, обыкновенно так малоуютное и вообще для живописи неблагоприятное, приняло вид гораздо более привлекательный, и это, конечно, хорошо отражается на общем впечатлении всей выставки» [22, с. 3].

Надо полагать, не последнюю роль в формировании вкусов Рерберга сыграл журнал *Studio*, который художник начал выписывать по совету Эттингера. «То, что я видел в журнале, особенно в области прикладного и декоративного искусства, поражало и захватывало меня», — отмечал он [43, с. 156]. К исканиям москвичей с энтузиазмом присоединился Борисов-Мусатов. «Нужно сделать характернее, тоньше физиономию наших выставок, не надо одностороннего одного высокого искусства, одних картин. Надо и художественную промышленность сделать непременным условием выставок. Надо, чтобы публика вполне заинтересовалась искусством, а не скучала...» — писал он А. А. Лушникову осенью 1900 года [24, с. 314].

Размещение в картинных экспозициях предметов прикладного искусства было важным и новым шагом: «...на некоторых выставках

были целые комнаты с резными дверями, портьерами, стенными панно, мебелью, майоликой в виде ваз, блюд, каминов <...> работы по прикладному искусству по рисункам К. Коровина, А. Головина» [28, л. 17–18]. В каталоге 1901 года числились такие экспонаты, как керамика А. С. Мамонтовой, фриз по рисунку В. М. Васнецова, ковры и вышивки художественной мастерской Е. Н. Чоковой. На выставке 1906 года прессой были особо отмечены изделия художественной артели «Мурава» — «домашняя утварь и очень интересные образчики изразцов для печей». «Отдел очень интересен и как новое молодое дело заслуживает полного внимания и симпатии», — писал корреспондент «Русских ведомостей» [36, с. 3]. Внимание к прикладному искусству не угасло и позднее: на 17-й выставке студия Дивова дала целую обстановку комнаты, в каталоге 1911 года наряду с вышивками торжковских кустарей по рисункам художницы Антонины Пашкевич, портьерой г. Пыриной, шитым панно на тему сказки об Иване-царевиче и Жар-птице Я. С. Соколова значились шахматы Фаворского.

Важным представляется внимание, которое устроители экспозиций МТХ традиционно отводили скульптуре (ил. 13), что было редкостью для частных организаций, поскольку работа с объемными, трудными в транспортировке и экспонировании произведениями представлялась зачастую сложной и нежелательной задачей. В случае, когда объединение располагало достаточными площадями, скульптуру располагали «эффектными группами», нередко снабжая ее дополнительно «пальмами и лаврами»¹⁸. Организаторы старались показать трехмерные фигуры отдельностоящими, хотя это оказывалось не так уж легко ввиду дефицита площадей. Сами участники весьма ценили такую составляющую экспозиции. «На 16 выставке скульптура была представлена немногими, но прекрасными номерами, — пишет Рерберг, — мраморная группа Голубкиной <...> портрет Якунчиковой и Паганини Коненкова <...> На 17 Коненков не участвует, но скульптуры много, 22 номера. Кроме Голубкиной участвуют Айзенберг, Крахт, Попова, Никифорова и Ватагин...» [29, л. 6]. Из обзора «Русских ведомостей» следует, что в 1906 году работам Голубкиной было отведено отдельное помещение. Скульптура

18 «На этой выставке был богатый отдел скульптуры, которую мы выставили отдельной очень эффектной группой, убрав ее пальмами и лаврами. Участвуют Голубкина, Ефимов и в первый раз у нас Коненков, Крахт и Фишер. К сожалению, в каталоге не перечислены их работы», — писал Рерберг о выставке 1907 года [29, л. 3, 3 об.].

в сезоне 1906 года была особо отмечена и П. П. Муратовым: «Что редко бывает на наших выставках, скульптурный отдел “Товарищества” богат и интересен. Здесь, прежде всего, прекрасные, глубокие, всегда волнующие произведения А. Голубкиной. Есть ценное и у С. Коненкова, и у К. Крахта» [26, с. 100]. «Три мрамора Коненкова и групповой портрет Голубкиной составляют один из самых значительных уголков», — замечал Эттингер о выставке 1909 года [46, с. 5].

К концу 1900-х Московское товарищество начинает испытывать ряд затруднений, которые влияют на его облик и работу. Исторический музей отказывает москвичам в помещении, что значительно осложняет одновременно несколько процессов — отбор и сортировку произведений, развеску и декорирование. После 1906 года товарищество не имело постоянного места и снимало площади у частных владельцев¹⁹ или в казенных учреждениях²⁰. Проблема отсутствия постоянных помещений с каждым годом становилась все ощутимее. Приходилось тратить массу энергии и средств на поиски подходящих площадей, не имея к тому же достаточной финансовой опоры. Как вспоминал Рерберг, «каждый год, закрывая свою очередную выставку, мы не знали, сможем ли открыть следующую» [29, л. 2, 2 об.]. Экспозиции, устроенные в тесных комнатах или на высоко расположенных этажах, менее охотно посещались публикой, а их облик стуживался обстановкой «в высшей степени неудобных и совершенно неприноровленных к художественным выставкам залов» [17, с. 3]. «На выставке²¹ было очень тесно, — писал Рерберг, — с трудом разместили 30 работ скульпторов, среди которых были огромные эскизы памятников...» [29, л. 8 об.]. В небольших помещениях терялась сама идея гармоничного союза живописи, скульптуры и прикладного искусства, выставка превращалась в беспорядочное нагромождение вещей. «Кое-как приткнули принятые на выставку <...> портьеры. На отдельный стол поставили очень интересные шахматы Фаворского...» [29, л. 8 об.].

Демократизм и отсутствие узкоцелевой аудитории, будучи в определенный момент сильной стороной объединения, не позволили вы-

жить ему в трудных условиях. Продажи картин постепенно снижались, а возможности к поддержанию экспозиций на должном уровне иссякали. К рубежу 1900–1910-х баланс кассы объединения свидетельствовал о том, что расходы от выставки нередко превышали доходы, а это ставило под угрозу возможности продолжения деятельности, в особенности в те годы, когда художественная жизнь в целом переживала сложные времена. «Круг лиц, посещающих выставки, все более и более суживается, — свидетельствовал Бенуа, — что касается до выражения потребности общества в искусстве, то оно становится с каждым годом все проблематичнее» [7, с. 2].

В постепенном оттеснении Московского товарищества на периферию художественной жизни значительную роль сыграло и выдвижение Союза русских художников, который «перетянул» на свою сторону немалую часть как участников, так и покупателей. Его учредители обладали гораздо более сильными организаторскими талантами²² и широкими связями. Члены СРХ старались поддерживать отношения с коллекционерами, с представителями Совета Третьяковской галереи и другими высокопоставленными лицами, от которых мог зависеть успех деятельности. В своих воспоминаниях Рерберг, анализируя причины коммерческих неудач Товарищества, допускал вероятность намеренно причиняемого ущерба со стороны Союза, и указывал, что был неоднократным свидетелем того, как представители Союза сопровождали меценатов на выставки Московского товарищества, прямо не советуя им брать те или иные вещи [28, л. 28]. Вероятно, именно поэтому, как он полагал, картины «К ночи» (1900, ГТГ) и «Пан» (1899, ГТГ) Врубеля, «Гобелен» (1901, ГТГ) и «Водоем» (1902–1903, ГТГ) Борисова-Мусатова не были куплены на выставках МТХ, благополучно перейдя в частные коллекции позднее.

Большой урон выставки Московского товарищества потерпели от захватнической политики Союза, которую тот вел в отношении крупных мастеров, выдвинувшихся в экспозициях Товарищества. «Между союзом и Т-вом завязалась борьба, которая доставляла иногда

19 Дом Зимина (1908), дом Фирсановой (1909), дом Лианозова (1915), галерея Лемерсье (1916).

20 Дом Строгановского училища (1907), Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1912, 1913).

21 Речь идет о XVIII выставке МТХ, проходившей в 1910 году.

22 Для рекламы использовались самые разнообразные возможности: так, в 1908 году выставка СРХ в Санкт-Петербурге намеренно была устроена в пушкинском доме (набережная Мойки, 12), при этом Союз активно использовал фамилию писателя в своей рекламе и афишах — как отмечала пресса, «у этого одного русского художника восторженных поклонников куда больше, чем у всего Союза русских художников» (см. статью пушкиниста Н. О. Лернера, опубликованную под псевдонимом Пушкининец в газете «Русь» от 15 марта 1908 года, с. 3).

неприятность Т-ву, благодаря своеобразному приему Союза приглашать к себе художников, выдвинутых другими организациями, — вспоминал Рерберг и сожалел: «...в Союзе состоять было материально гораздо выгоднее» [28, л. 28]. Один из характерных примеров противоборства двух организаций — соперничество за право экспонирования работ Борисова-Мусатова. Художник долго отказывался от предложения перейти в Союз, но под давлением обстоятельств был вынужден отдать на его выставки ряд своих лучших картин, поскольку вероятность продать их там была намного выше. При содействии Союза «Гобелен» и «Водоем» сразу нашли покупателя в лице В. О. Гиршмана [28, л. 28].

Организационные промахи, отсутствие хороших помещений, выход из состава объединения многих талантливых мастеров, нежелание менять условия участия в целях улучшения художественного качества и цельности экспозиций имели для МТХ негативные последствия. Постепенно разрушалось то впечатление «стройного хора», образованного уникальным союзом работ совершенно различных, но гармонично соседствующих друг с другом экспонентов. Утратив энергию и свежесть, свойственную первым десятилетиям своего существования, объединение не обрело собственного яркого лица, которое могло бы помочь ему занять свое, определенное место в московской художественной жизни. Помимо Союза русских художников конкуренцию Московскому товариществу все более составляли небольшие групповые объединения. Уход талантливых мастеров из Товарищества замечала и критика: «Московское товарищество лишилось многих своих прежних участников, которые примкнули к “Союзу” и к “Голубой розе”» [26, с. 100].

Объединение просуществовало до 1924 года, хотя с началом Первой мировой войны его выставки стали менее регулярными, а художественная сторона перетерпела значительные изменения. Тем не менее на определенном отрезке своего существования Московское товарищество сыграло важную роль в русской художественной жизни: оно предоставило выставочную площадь тем, кто шел «дальше и дальше в искании нового» [37, с. 4]. Многие были сделаны МТХ в области внедрения формальных приемов новой западной живописи: поначалу это были целенаправленные попытки привлечения мастеров с зарубежным опытом работы; в дальнейшем художники, связавшие свою творческую судьбу с Европой, сами отдавали предпочтение МТХ перед другими объединениями. Их привлекали, как было сказано, демократические принципы участия, а также энтузиазм, с которым встречались

даже самые радикальные поиски. Все это привело к тому, что в середине 1900-х выставки объединения стали необходимым для национального художественного роста «раздражающим фактором», вносящим движение в московскую выставочную среду. Пусть организация не имела четко сформулированной программы, но благодаря ее деятельности многие зрители впервые познакомились с новыми живописными исканиями, а мастера получили крайне необходимую для них возможность показывать и продавать свои работы. Сегодня каталоги выставок и воспоминания, связанные с Московским товариществом, являются частью творческого пути многих представителей русской школы, а его краткая, но особая и весьма яркая история достойна более пристального внимания.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аронов И. Кандинский: Истоки. 1866–1907. М.: Мосты культуры — Гешарим, 2010.
2. Базанкур О. Открытие выставки нового о-ва художников // Санкт-Петербургские ведомости. 1908. 14 (27) февраля. № 37. С. 2.
3. Белов Е. Парижский салон. Выставка общества французских художников // Искры. 1903. № 17.
4. А. Н. Бенуа и его адресаты. Переписка с С. П. Дягилевым. СПб.: Сад искусств, 2003. (Письма как зеркало эпохи).
5. Бенуа А. Выставка Московского товарищества художников // Слово. 1905. № 40. 18 января. С. 5–6.
6. Бенуа А. Н. Мои Воспоминания. В 2 т. М.: Захаров, 2005.
7. Бенуа А. Обилие выставок // Речь. 1909. № 47. 18 февраля. С. 2.
8. Борисов-Мусатов В. Э. РГАЛИ. Ф. 1965. Оп. 1. Ед. хр. 15.
9. Борисов-Мусатов В. Э. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 23.
10. Борисов-Мусатов В. Э. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 40.
11. Василий Кандинский. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. 2-е изд. Т. 1: 1901–1914. М.: Гилея, 2008.
12. Глаголь С. Из жизни искусства. Последние картинные выставки // Московский еженедельник. 1907. № 17. С. 46–51.
13. Гольдингер Е. В. ОР ГТГ. Ф. 188. Ед. хр. 192.
14. Гольдингер Е. В. ОР ГТГ. Ф. 188. Ед. хр. 193.
15. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. М.: Искусство, 1937.
16. Евдокимов И. Борисов-Мусатов. М.: Искусство, 1924.

17. Кириллов Ив. Выставка произведений московских художников // Санкт-Петербургские ведомости. 25 января (7 февраля) 1905. № 17. С. 3.
18. Кузнецов К. П. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 56.
19. Лапшин В. П. Из истории возникновения и первых лет деятельности Московского Товарищества художников // Советское искусствознание. Вып. 2. М.: Советский художник, 1979. С. 172–205.
20. Лапшин В. П. Из истории художественной жизни России конца XIX — начала XX в. // Искусствознание. 2002. № 1. С. 604–632.
21. Любитель. X выставка Московского товарищества художников // Русские ведомости. 1903. № 45. 14 февраля. С. 3
22. Любитель. XI выставка картин Московского товарищества художников // Русские ведомости. 1904. № 49. 19 февраля. С. 3.
23. М. 3. На петербургских выставках // Речь. 1908. № 47. 24 февраля (8 марта). С. 3.
24. Мастера искусства об искусстве. Т. 7. М.: Искусство, 1970.
25. Московская школа // Живописец. 1903. № 1.
26. Муратов П. Выставки «Московского товарищества» и «Независимых» // Весы. 1907. № 6. С. 99–100.
27. Рерберг Ф. И. ОР ГТГ. Ф. 143. Ед. хр. 11.
28. Рерберг Ф. И. ОР ГТГ. Ф. 143. Ед. хр. 12.
29. Рерберг Ф. И. ОР ГТГ. Ф. 143. Ед. хр. 13.
30. Ростиславов А. Выставка Московского товарищества художников // Мир искусства. Хроника. 1904. № 1–6. С. 11–13.
31. Ростиславов А. События и искусство // Театр и искусство. 1905. № 4. С. 54–57.
32. Ростиславов А. Ультра-декадентство // Театр и искусство. 1905. № 7. С. 108–109.
33. Русакова А. А. Борисов-Мусатов. Л.: Искусство, 1974.
34. Скиф. Выставка Московского товарищества // Золотое Руно. 1906. № 2. С. 117–123.
35. С-кий А. Московское товарищество художников. Выставка в Московском историческом музее // Весы. 1904. № 3. С. 49–50.
36. С-нъ А. В. XIII-я выставка Московского товарищества художников // Русские ведомости. 1906. № 54. 25 февраля. С. 3.
37. С-нъ А. В. По поводу выставки Товарищества московских художников // Русские ведомости. 1905. № 69. 13 марта. С. 4.
38. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976.

39. Тугендхольд Я. А. Последние течения французской живописи // Современный мир. 1908. Июнь. С. 85–103.
40. Чижмак М. С. Елена Дмитриевна Поленова и художественная молодежь Москвы // Елена Поленова. К 160-летию со дня рождения: [альбом]. М.: Паблис, 2011. С. 32–39.
41. Чижмак М. С. Выставочная деятельность Московского товарищества художников 1890-х годов // Третьяковские чтения. 2013: материалы отчетной научной конференции. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. С. 152–168.
42. Чижмак М. С. Е. Д. Поленова и Московское товарищество художников. К вопросу об организации народно-исторической выставки // Русское искусство Нового времени: сборник конференции НИИ РАХ. Вып. 15. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 207–220.
43. Чижмак М. С. Ф. И. Рерберг — один из создателей Московского товарищества художников. Материалы к биографии // Русское искусство Нового времени: сборник конференции НИИ РАХ. Вып. 16. М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 146–164.
44. Шестеркин М. И. ОР ГТГ. Ф. 43. Ед. хр. 31.
45. Эткин М. Александр Бенуа. 1870–1960. Л. — М.: Искусство, 1965.
46. Эттингер П. Художественные выставки // Русские ведомости. 1909. № 8. 11 января. С. 5.