

УДК 7.036

DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-438-453

ИТАЛЬЯНСКАЯ И РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ НА VII БИЕННАЛЕ В ВЕНЕЦИИ

Наталья В. Штольдер

Гжельский государственный университет,

Гжель, Московская область, Россия,

n.shtolder@mail.ru

Аннотация

В статье впервые предпринята попытка рассмотреть особенности и взаимопересечения итальянской и русской живописи, показанной на VII Венецианской биеннале 1907 года. Проанализированы произведения русских и итальянских художников, в которых отразились новые черты развития живописи рубежа XIX–XX вв. Объединяющим признаком различных школ стал мировоззренческий дух символизма и поиск Красоты, обусловленный новыми вызовами времени и общеевропейским стилем модерн. В стилистически разнообразных символистских композициях, портретах, пейзажах итальянской и русской школ прослеживалась тенденция сохранения национальных традиций и одновременно желание обновления и индивидуального творческого поиска.

Ключевые слова: VII Венецианская биеннале, итальянская живопись, русская живопись, символизм

Для цитирования: Штольдер Н.В. Итальянская и русская живопись на VII биеннале в Венеции // Academia. 2024. № 3. С. 438–453. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-438-453

ITALIAN AND RUSSIAN PAINTING AT THE 7TH VENICE BIENNALE

Natalya V. Shtolder

Gzhel State University, Gzhel, Moscow region, Russia,

n.shtolder@mail.ru

Abstract

The article attempts for the first time to examine the features and intersections of Italian and Russian painting showcased at the 7th Venice Biennale in 1907. It analyzes the works of Russian and Italian artists that reflect the new developments in painting at the turn of the 19th and 20th centuries. A unifying characteristic of the various schools was the worldview spirit of Symbolism and the pursuit of Beauty, driven by the new challenges of the time and the pan-European Art Nouveau style. In the stylistically diverse Symbolist compositions, portraits, and landscapes of the Italian and Russian schools, there was a noticeable trend of preserving national traditions while simultaneously seeking renewal and individual creative exploration.

Keywords: 7th Venice Biennale, Italian painting, Russian painting, symbolism

For citation: Shtolder, N.V. (2024), "Italian and Russian painting at 7th Venice Biennale", *Academia*, 2024, no 3, pp. 438–453. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-438-453

Постановка вопроса

На рубеже XIX–XX вв. общение между Россией и Италией на уровне художественных показов с обеих сторон было не особенно интенсивным, а вернее сказать, весьма прохладным в силу разных причин. Прежде всего потому, что обе страны в этот период оглядывались на Париж, Мюнхен и Вену — признанные европейские культурные столицы, и старались показать свои достижения в этих центрах. Кроме того, историческая и культурная ситуация в России и Италии, трудности в организации показов, сложности в формальных взаимоотношениях с обеих сторон не способствовали возникновению более тесных контактов¹. В частности, помимо вопросов перемещения произведений, долгое время стоял вопрос о постоянном месте показа — в Венеции в течение длительного периода строился русский павильон (он был закончен в только 1914 г.), что, в свою очередь, было связано с отсутствием интереса и средств у самой Российской империи. Венецианцы имели представление о русском искусстве главным образом через показы в Париже и в других европейских центрах, поэтому им было довольно сложно формировать какую-либо экспозиционную концепцию. За исключением выставок 1897, 1907 и 1914 гг., отбор русских художников и их произведений осуществлялся итальянской стороной, что приводило к многочисленным недопониманиям и компромиссам и не лучшим образом влияло на восприятие русских выставок со стороны специалистов и публики².

Тем не менее на основе анализа документов, публикаций, критики и непосредственного изучения произведений, которые были показаны на VII Венецианской биеннале с 22 апреля по 31 октября 1907 года, можно утверждать, что эта выставка стала уникальным событием в художественном диалоге итальянского и русского искусства. Именно на этой выставке Россия была представлена большой экспозицией, тогда как в других биеннале участвовали только отдельные русские художники³. Италия, наряду с показом традиционного среза художественных достижений разных регионов, была отмечена созревшим символистским десантом и произведениями, обусловленными новым искусством (*arte nuova*). Объединяющим моментом двух различных национальных школ стал символизм — ведущее в тот период направление в европейской культуре — а точнее, мировоззренческий дух символизма, желание обновления и поиск большой Красоты, связанные в том числе со стилем модерн. В этом венецианском показе, где существенное место занимали позитивизм, реализм, салонность, тем не менее ярко прозвучали новые тенденции, в частности воскресший национальный романтизм, обновленное видение мифов и легенд, обращение к подсознательному, желание сочетать традицию с новаторством в области художественного содержания и формы живописи. Символистские веяния нашли отражение в самых разных произведениях русской и итальянской живописи — в символистских композициях, отмеченных ретроспективными фантазиями, индивидуальными мечтами, обращением к таинственному и незримому, а также в обновленном видении женщины, в новых типах пейзажа, в произведениях на социальные темы, в разработке индивидуальной живописной техники.

Задача данного исследования — выявить и проанализировать основные произведения живописи, показанные в русском и итальянском разделах на этой биеннале, которые были отмечены новизной выражения, влиянием символизма и модерна, а также обновленным видением в русле романтического реализма и импрессионизма. Если наше представление об этом периоде в русском искусстве во многом прояснено, то этот важный, занимающий почти двадцать лет в развитии итальянской живописи период изучен мало или

¹ Сложившаяся ситуация и перипетии в отношениях подробно описаны итальянским исследователем Маттео Бертеле в нескольких статьях на основе открытых в 2008 году в Венеции архивных документов.

² Бертеле М. Между варварами и космополитами. Россия в Венеции. 1895–1914, с. 32. Интернет-ресурс: <https://www.academia.edu/6698516> Дата обращения: 24.06.2023.

³ Там же.

знаком отечественным исследователям фрагментарно. В этом смысле актуально в сопоставительном анализе рассмотреть особенности живописи русской и итальянской школ на примере произведений, которые были показаны на VII Венецианской биеннале. В изучении этого вопроса есть трудности с точки зрения систематизации стилевой направленности произведений. Изучаемому периоду присуще ризоматическое сознание, когда одновременно существовали не только разновекторные направления, но и отдельные произведения нередко несли в себе сочетание различных тенденций, например натурализма с элементами символизма, академизма и дивизионизма и т. п. Данная работа не претендует на окончательные выводы — это, скорее, необходимые первоначальные наблюдения.

Русский отдел

Участие русских художников в Венецианской биеннале в 1907 году было не первым. В предшествующие годы здесь были показаны работы И.Е. Репина, Ф.А. Малявина и некоторых других художников и скульпторов. Однако именно на VII биеннале впервые в Италии (и в целом в период до первой мировой войны) русское искусство было представлено в достаточно большом количестве. Здесь удалось показать 84 произведения — 67 картин и 17 скульптур более тридцати русских художников⁴. Итальянскими исследователями было отмечено, что экспозиции Венецианских биеннале до 1912 года отличались традиционностью, даже арьергардностью, представляя собой типичные официальные салоны, поскольку большинство произведений предназначались для продажи. Отдел русского искусства на выставке 1907 года стал исключением — единственным «авангардным», как минимум по венецианским меркам⁵. Состав экспозиции русского отдела был близок к тому, что был с успехом показан в Париже в 1906 году⁶. Таково было желание итальянских организаторов, в частности президента Венецианских биеннале графа Филиппо Гримани и секретаря биеннале Антонио Фраделетто [Бертеле 2013]. Комиссаром русского павильона был приглашен С.П. Дягилев, однако на последнем этапе он самоустранился от какого-либо вмешательства в экспозицию⁷. Тем не менее здесь уместно вспомнить краткое предисловие к прошедшему парижскому показу, которое, можно сказать, обозначило и общую тенденцию итальянской экспозиции. В том предисловии Дягилев писал о выставленных произведениях: «Это верный образ сегодняшней художественной России, ее искреннего одушевления, ее почтительного восхищения перед прошлым и ее горячей веры в будущее» [Дягилев 1982, с. 204]. Это дягилевское видение вполне пересекалось с намерениями организаторов итальянского раздела в плане показа разнообразных тенденций разных региональных школ на рубеже веков.

Не останавливаясь на перипетиях организации русского раздела (см. выше), заметим, что русский зал остался без особых украшений и часть работ была объединена в одном пространстве с группой австрийских художников (ил. 1). Мебель и предметы декоративного искусства, представленные на выставке, были из талашкинских мастерских княгини М.К. Тенишевой. Почти не были показаны передвижники. Было мало работ художников «Мира искусства», некоторые были представлены одной работой, в том числе потому, что эти произведения

⁴ Бертеле М. Русские художники на Венецианской Биеннале. Хронология. 1895–1920, с. 152. Интернет-ресурс: <https://www.academia.edu/6698438> (дата обращения: 24.06.2023).

⁵ Бертеле М. Между варварами и космополитами, с. 35.

⁶ Подробнее об особенностях этой выставки см.: Бенуа А. Мои воспоминания в пяти книгах; книги четвертая, пятая. Том II. М.: Наука, 1993. С. 448–450.

⁷ Заметим, что в освещении этой Венецианской биеннале отечественная печать ограничилась просто констатацией события, без какого-либо глубокого анализа. Здесь, возможно, сказались то, что не было реального русского куратора и расширенного объема произведений, что существенно повлияло на успех в Париже, где куратором был Александр Бенуа, который составил богато иллюстрированный каталог, а оформлением двенадцати залов парижской экспозиции занимался Леон Бакст.



Ил. 1. Русский отдел. Вид экспозиции. VII-ой Биеннале. Венеция. 1907.

были преимущественно из частных коллекций. Перечислим художников, которые участвовали в этой экспозиции: это Борис Анисфельд, Эльза Баклунд, Леон Бакст, Константин Богаевский, Виктор Борисов-Мусатов, Михаил Врубель, Александр Головин, Игорь Грабарь, Константин Коровин, Павел Кузнецов, Борис Кустодиев, Михаил Ларионов, Исаак Левитан, Агнесса Линдеман, Тициано Луговской, Сергей Малютин, Филипп Малявин, Николай Милиоти, Артур Обер, Анна Остроумова-Лебедева, Петр Петровичев, Илья Репин, Николай Рерих, Андрей Рябушкин, Валентин Серов, Константин Сомов, Казимир Стабровский, Дмитрий Стеллецкий, Серафим Судьбинин, Николай Тархов, Николай Ульянов, Константин Юон, Мария Якунчикова⁸.

Авторитетный куратор Венецианских биеннале Витторио Пика писал о русском разделе и русских художниках: «Ни один зал на нынешней венецианской выставке не обладает такой большой дозой нового и такой беспрецедентной привлекательностью, как русский зал, и вполне естественно, что именно в нем больше всего народу и что именно о нем все так живо говорят и дискутируют... Те, кто смеются, возмущаются или пожимают сочувственно плечами перед этими необычными русскими работами, никогда не задумывались о глубине духовного удовольствия, которое можно достичь через глубокое и тонкое постижение, а затем неспешное эстетическое переживание»⁹ [Pica 1907, p. 131]. Прогрессивный художественный критик — наверное, единственный в итальянской печати, освещающей биеннале, кто выделил духовную составляющую русской экспозиции, ее новизну, оригинальность и свежесть. В своем обзоре русского зала Витторио Пика также отмечал, что латинской публике, возможно, трудно понять славянский вкус, «поэтому объяснимо то первобытное чувство неприятия и изумления, которое испытывает итальянец в присутствии причудливой мистики Врубеля, светящейся драгоценности Сомова и Мусатова, ультра-рафинированной декоративной стилизации Милиоти и Кузнецова, а также, возможно, какой-то синтетической люминесцентной смелости Грабаря и Тархова, надежного, но несколько жесткого реализма Кустодиева или смелой хроматической виртуозности Малявина, потому что в сегодняшней живописи нашей страны очень мало или совсем ничего подобного нет» [Pica 1907, p. 133].

На венецианской выставке тенденции национального романтизма и символизма были ярко выражены в ряде произведений, и прежде всего в работах Михаила Врубеля. Он был представлен пятью работами: двумя

⁸ Бертеле М. Хронология. 1895–1920, с. 147.

⁹ Там же, с. 152.



Ил. 2. Михаил Врубель. Пан. 1899. Холст, масло. 124×106. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

холстами — «К ночи» (1900, ГТГ) и «Пан» (1899, ГТГ) (ил. 2), акварельными эскизами для Владимирского собора и майоликой. Врубель был отмечен итальянской критикой, как «самый характерный, самый индивидуальный художник и наименее западный во всей русской секции» [Риса 1907, р. 137].

Произведения Андрея Рябушкина «Чаепитие» (1903, ГРМ) и «Втерся парень в хоровод» (1902, ГТГ) выделялись своей тонкостью, правдивостью в передаче образов и особой национальной ноты, что также было отмечено организаторами выставки. В первой композиции привлекала новизна решения — фронтальность в расположении персонажей и точность наблюдений в передаче психологической неоднозначности характеров. Во второй картине — тайна в мотиве с хороводом вне какого-либо нарратива и декоративность живописи. Эти работы позднего Рябушкина стоят в ряду произведений национального реализма с чертами символизма.

В ином эмоциональном регистре звучали произведения уже знакомого итальянской публике Филиппа Малявина. На VII Венецианской биеннале он показал три холста с фигурами крестьянок в рост с говорящим названием «Бабы»: «Крестьянки» («Бабы» 1904, ГРМ), «Поцелуй» («Девка», 1903, ГТГ), «Крестьянка» («Девка», 1903, Национальная картинная галерея, Ереван). Самобытные, мастерски исполненные, живописно и декоративно насыщенные, отличающиеся широким экспрессивным мазком, эти работы передавали безудержную силу и праздничность национальной народной стихии. В результате образы крестьянок получили символическое звучание.

Ученик Куинджи Николай Рерих был представлен картинами «Морской бой» (1906, ГТГ), в которой была выразительно сопоставлена битва викингов с борьбой стихий в небе, и «Славяне на Днепре» (1905, ГРМ). В обоих произведениях было очевидно новое видение художником исторической картины. Здесь воображение сочеталось со знаниями археолога, этнографический аспект был выражен через декоративное построение пространства, с помощью применения разных точек зрения, замкнутого цветового пятна и плавных линий.



Ил. 3. Павел Кузнецов. Голубой фонтан. 1905. Холст, темпера. 131×127. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Символистский русский десант был ознаменован изящной акварелью Виктора Борисова-Мусатова «Летняя мелодия» (1904–1905, ГТГ), загадочным «Голубым фонтаном» (1905, ГТГ) (ил. 3) Павла Кузнецова¹⁰ и тремя картинами Константина Сомова — «Радуга» (1897, частное собрание), «В деревне» («Конфиденции», 1897, частное собрание) и «Галантная беседа» (или «Вечер», 1897, частное собрание). Произведения Сомова были прекрасным примером утонченности и мечтаний, обращенных к галантным сюжетам, связанным с идеализацией ушедших времен. Ретроспективные фантазии художников «Мира искусства» нашли продолжение в работе молодого Николая Ульянова «Принцесса» (1905, ГТГ). В названных произведениях надо отметить аспект театрализованного видения, что в целом в этот период характеризовало подходы некоторых русских художников к выбору мотивов и особенностей художественного языка. В частности, это наблюдалось в произведениях Леона Бакста и Александра Головина. Интересно, что в 1911 году, когда гремели русские балетные сезоны Дягилева, художественный критик Уго Ойетти предлагал пригласить Александра Головина выставиться на целый зал (12 работ), а также показать театральные эскизы Леона Бакста и Александра Бенуа. К сожалению, это проект не осуществился, что в итоге не позволило итальянской публике напрямую познакомиться с этой важной частью русских художественных достижений.

На Венецианской биеннале русский импрессионизм с его особыми флюидами можно было наблюдать в произведениях нескольких художников. Работы Игоря Грабаря — пейзаж «Морозное утро» (1906, частное собрание) и натюрморт «Утренний чай» (ок. 1906, частное собрание) по своим живописным качествам вполне пересекались с итальянским дивизионизмом. Константин Коровин был

¹⁰ Вспомним здесь важные факты из истории «голуборозовцев». 18 марта 1907 года состоялась первая выставка этого сообщества, члены которой обратились к выражению грез, снов и мечтаний. Основой группы стали саратовцы с их особым пониманием живописного символизма. Немаловажно, что Борисов-Мусатов и Павел Кузнецов, обучаясь в саратовской художественной школе, были учениками итальянца Гектора Павловича Баракки (Этторио Паоло Сальвини), родом из Вероны — выпускника Миланской Академии изящных искусств, жившего во Флоренции, — который превыше всего ратовал за большую красоту.



Ил. 4. Борис Кустодиев. Портрет семьи Поленовых. 1905. Холст, масло. 200×175. Австрийские галереи, Бельведер, Вена.

представлен жизнерадостным и смело написанным мотивом «Кафе в Крыму» (1905, ГТГ). Были выставлены две работы Николая Тархова, в том числе «Фрукты» («За завтраком», 1906, ГТГ), — картина, стилистически близкая к французскому импрессионизму, однако перешагнувшая его по экспрессивности живописного языка. Русский романтический реализм можно было наблюдать в лирическом пейзаже Исаака Левитана «Осень. Солнечный день» (1897, частное собрание). По настроению и поэтике образа природы он вполне может быть соотнесен с пейзажем Бартоломео Бецци «На реке в Тичино» (1907, Международная галерея современного искусства Ка Пезаро, Венеция), который также участвовал в этой венецианской биеннале [Rica 1907, p. 291]. Валентин Серов показал здесь несколько великолепных портретов, в частности «Портрет художника Константина Коровина» (1891, ГТГ), который по темпераменту и живости исполнения сопоставим с портретами Антонио Манчини, например с его «Продавцом птиц» (ок. 1906–1907, местонахождение неизвестно) и «Музыкантом» (ок. 1906–1907, частное собрание).

Завершая краткий обзор русского отдела, отметим, что на золотую медаль венецианской выставки были номинированы Константин Коровин за «Кафе в Крыму» и Филипп Малявин за картину «Бабы». В результате золотую медаль — одну из тринадцати золотых медалей выставки — получил Борис Кустодиев за «Портрет семьи Поленовых» (1905, Бельведер, Вена)¹¹ (ил. 4). Очевидно, что в этом выборе сыграл роль жизненный реализм Кустодиева и его академический тон в плане отношения к форме. Кроме того, тема семьи была и остается важной для итальянской публики. Среди итальянских художников новое видение данного предмета следует отметить у художника из Ливорно Плинио Номеллини.

¹¹ Бертеле М. Хронология. 1895–1920, с. 153.



Ил. 5. Итальянский отдел. Зал Мечты. VII Биеннале. Венеция. 1907.

Итальянский отдел

Итальянский раздел на VII Венецианской биеннале был самым насыщенным. Художественные тенденции итальянской живописи можно было проследить по отдельным залам таких регионов и городов, как Венеция, Ломбардия, Пьемонт, Эмилия-Романья, Тоскана, Рим, Неаполь, Сицилия и др. Те или иные черты современных живописных исканий, которые были замечены критиком Витторио Пика в русском разделе, у итальянцев в наибольшей степени проявились в зале Мечты и Римском зале¹². В оформлении тосканского зала Мечты участвовали художники символистского направления — Галилео Кини, Плинио Номеллини, Гаэтано Превиати, а также скульптор Эдоардо де Альбертис. К участию в этом проекте были приглашены и живописцы из других регионов (ил. 5). В Римском зале заметным событием стали декоративные символистские панели Джулио Аристиде Сарторио. Остановимся на живописных произведениях этих отделов подробнее.

В 1890-е — 1900-е гг., особенно после Международной выставки современного искусства в Турине 1902 года, итальянское культурное сообщество, ощущая определенную отсталость от общеевропейских веяний, искало обновления. Одновременно с этим присутствовало желание сохранить и возродить традиции прошлого, что закономерно при обладании известным великим наследием. В живописи наблюдался переход к новым темам и приемам, но неспешный, постепенный. Мечта, грёза, воображение, новые чувственные и интеллектуальные высказывания стали характерным маркером творчества итальянских мастеров. Неоромантические тенденции были обусловлены ретроспективным взглядом на античную культуру и эпоху Ринашименто, в частности в творчестве де Каролиса, Номеллини, Сарторио. Жанровый реализм (веризм) маккьяйоли продолжал волновать отдельных мастеров, однако в своем большинстве художники увлеклись символизмом [Штольдер 2020]. У итальянцев преобладающим языком этого направления стал дивизионизм, который вошел в художественный арсенал под влиянием французского пуантилизма¹³. Итальянцы переосмыслили

¹² В кратком авторском описании живописных работ этих залов важным источником являлась иллюстрированная книга Витторио Пика (1907), а также изучение ряда работ в подлиннике.

¹³ Il divisionismo 2012 — Il divisionismo. La luce del moderno. Mostra, Rovigo, Palazzo Roverella, 25.02–24.06.2012 / A cura di F. Cagianelli, D. Matteoni. Milano: Silvana Editoriale, 2012. 239 p.



Ил. 6. Плинио Номеллини. Гарибальди. 1907. Холст, масло. 200×180. Городской музей Джованни Фаттори, Ливорно. Фото Н.В. Штольдер.

этот метод, привнеся в оптический прием экспериментальное начало и южный темперамент. В формальном отношении итальянские дивизионисты выстраивали композиции света с помощью ритма экспрессивных удлиненных волнообразных мазков краски, которые складывались в индивидуальные цветовые гармонии.

На итальянский символизм повлияло общение с кругом литераторов и музыкантов, таких как Габриэле Д'Аннунцио, Джованни Пасколи, Джакомо Пуччини, Пьетро Масканы. Интерес к пейзажной живописи сохранялся, однако обрел новые формы: пейзаж-настроение, пейзаж-идея, пейзаж-греза, что получило развитие в работах Пьетро Фраджакото, Аугусто Маджани, Марио да Мария и Чезаре Лауренти, чьи произведения были представлены в разных отделах биеннале. Появились разнообразные мотивы, связанные с изображением ночи, лунного освещения, в которых свет трактовался поэтически и нередко — как особая мистическая субстанция. Итальянских художников увлекал новый образ женщины — эмансипированной, независимой, уверенной, что можно было увидеть в произведениях портретного жанра, например работах Энрико Лионна и Камилло Инноченти. На живопись этого периода повлиял стиль модерн, который охватил архитектуру, декоративно-прикладное искусство, рекламу и графику. Многие художники проявляли себя в разных областях, например Галилео Кини успешно работал в керамике и декоративном оформлении, а Джулио Аристидо Сарторио и Адольфо де Каролис занимались графикой и декоративными росписями. Вкусы нового заказчика в лице нарождающейся буржуазии, оформление частных и общественных интерьеров требовало новых подходов, новых живописных полотен. В этом плане в итальянской живописи наметилось стремление к декоративности. Эту же тенденцию можно отметить и в русской живописи того периода.

Как писали критики, зал Мечты на Венецианской биеннале действительно стал прибежищем символистского десанта в довольно консервативном окружении других разделов (кроме, как уже было отмечено, русского отдела)¹⁴. При этом своеобразный сплав неоренессанса, романтизма, символизма и нового стиля

¹⁴ Liberty 2014—Liberty. Uno stile per l'Italia moderna. Catalogo della mostra: Forlì, Musei San Domenico, 1.02—15.05.2014 / A cura di F. Mazzocca. Milano: Silvana Editoriale, 2014, pp. 60—61.

либерти также характеризует атмосферу этого помещения и стилистику показанных произведений¹⁵. Это был зал ярких индивидуальностей. Идея оформления комнаты «искусства мечты», как его еще называли, принадлежала Галилео Кини, художнику универсального, сопоставимого с ренессансным, дарования. Дизайн зала был разработан совместно с его братом, керамистом Чино Кини и скульптором Эдуардо де Альбертисом [Risa 1907, p. 385]. Последним также были выполнены две стелы из мрамора, симметрично расположенные в верхней части центральной стены. Выразительным декором зала Мечты, включающим орнаменты и вплетающиеся в них фигуры, стало решение двух входных порталов. По периметру верхней части зала был размещен декоративный фриз Галилео Кини «Путти с лентами и гирляндами» (1907, ASAC — Архив современного искусства, Венеция), на котором были изображены длинноногие, розовощекие, белокурые мальчики, украшенные развевающимися красными лентами и лавровыми гирляндами. С одной стороны, росписи отсылали к римской живописи третьего помпеянского стиля, а с другой — были нацелены на символическое выражение образа молодого, нового, необычного искусства Италии [Штольдер 2020, с. 16]. Впервые художник показал эти панно в зале «Молодая Этрурия» на миланской выставке 1906 года.

Центральную часть главной стены зала Мечты занимала картина Номеллини «Гарибальди» (1907, Музей Дж. Фаттори, Ливорно) (ил. 6). Поэт Джованни Пасколи, увидев эту работу, отметил, что это самая красивая поэма о Гарибальди, которую он когда-либо видел. Эта картина является примером героического символизма: опираясь на знаменитый сюжет из истории Италии, художник создал свой символ героики и героического воодушевления, причем не столько через образ Гарибальди, который, как монумент, стоит в сиянии света, а благодаря его сочетанию с образом трубача в красной рубашке на переднем плане.

По сторонам от этой картины симметрично располагались произведения, своим почерком весьма различные, но объединенные современными флюидами — поиском своего символа (сколько художников, столько и символов) и большой Красоты. Меланхоличный пейзаж с молодым месяцем «Плакучая ива» (1907, частное собрание) Гвидо Маруссига был размещен рядом с брутальной декоративной «ренессансной» фреской в круге «Иоанн Креститель» (1907, Городская Пинакотека, Фаэнца) Галилео Кини [Risa 1907, pp. 298, 344]. Первая картина, выполненная в дивизионистской технике и ассоциирующаяся с гобеленом, сопоставима с произведениями круга «Голубой розы» в плане поэтичности и музыкальности. Несмотря на символистский подтекст, «Иоанн Креститель», при всей своей неоднозначности, вполне соответствовал европейскому вкусу, а вот «Икар» (1907, частное собрание) (ил. 7) — другая картина Кини на мифологический сюжет — возможно, шокировала зрителей своей авангардностью: превращенная в уплощенный силуэт фигура с крыльями закрывала большую часть полотна. Главным героем здесь стал контраст света и тьмы, выразительно написанный художником в дивизионистской технике.

Ироничный и нередко эпатажирующий Альберто Мартини, известный своей графикой к Данте, Шекспиру и Верлену, в зале Мечты показал два произведения [Risa 1907, pp. 334–335]. Одно из них — «Ноктюрн» (ок. 1907, частное собрание, Генуя) с декоративной рамой со стилизованными женскими фигурами. На картине на фоне густого ночного леса изображены три обнаженные женские фигуры, играющие на музыкальных инструментах, — своего рода образ мифологических трех граций. Эта работа была вдохновлена музыкой Шопена. В плане таинственности, эротичности и фронтальности композиции можно было увидеть тонкие связующие нити между творчеством Альберто Мартини и работами Константина Сомова. Античные мотивы в представлении итальянских и русских художников-символистов — это отдельная тема для рассмотрения.

В зале Мечты была также помещена работа болонца Марио де Мария «Церковь и поле казненных в Вале Д'Инферно» («адской долине») (1907, Музей

¹⁵ Il divisionismo 2012, pp. 231–232.



Ил. 7. Галилео Кини. Икар. 1907. Холст, масло. 125×125. Частное собрание, Италия.

Револьтелла, Триест) [Риса 1907, р. 359]. По словам самого художника, сюжет картины основан на легенде, пришедшей из Южной Италии, согласно которой у подножия Везувия в самые жаркие часы дня души казненных в далеком прошлом и погребенных там грешников оживают и ловят случайных путников, чтобы затащить их в ад. В левой части картины изображена борьба между рыцарями в доспехах и злыми духами, а в правой, затененной стороне картины — сатана и его спутница, которые наблюдают за этой сценой. Эпичность пейзажа и многослойность рассказа созвучна традиции аллегорического взгляда живописи XVII века. Однако эта композиция де Марии даже в контексте современного итальянского и европейского символизма отличается оригинальностью и особой эстетикой, совмещающей разные временные слои и живописные подходы. Здесь, например, художник использовал контрасты света, которые на первый взгляд не соответствуют сюжету. Расшифровка изображения подобна чтению эзотерического трактата. Литературность символизма Марио де Мария сближает его с Арнольдом Бёклином. Мистические коллизии, связанные с изображением лунного света, также наблюдаются в полотнах Марио де Мария, за что Д'Аннунцио назвал его «художником лун». Кроме того, он известен тем, что сыграл важную роль в организации венецианских биеннале. Де Мария говорил, что искусство — это не знание, а подсознательное и интуиция, что близко соотносимо со взглядами европейских сецессионистов.

В каталоге этой биеннале Витторио Пика отметил молодых тосканцев — группу «Молодая Этрурия», в которую, помимо уже названных Галилео Кини и Плинио Номеллини, входили Лудовико Томмази и Сальвино Тофанари. Кроме «Гарибальди», Номеллини — колорист и композитор живописных образов с романтическим видением — показал работы «Рассвет славы», «Саломея», «Корабль корсаров», «Повстанцы», «Души и листья» [Риса 1907, pp. 342–343]. Последняя удивительным образом раскрывает тему семьи и материнства через



Ил. 8. Джулио Аристиде Сарторио. Тьма. Цикл «Жизнь человечества». 1907. Холст, масло, энкаустика. 509×646. Международная галерея современного искусства Ка Пезаро, Венеция.

буквальное слияние человека с природой. В большинстве его живописных произведений символистский подтекст ощущается в оригинальности видения и новизне композиции, чему способствовала техника дивизионизма. Лудовико Томмази был представлен пейзажным загадочным триптихом «Ночи людей» (ок. 1907), который позже был утрачен. В этом полотне большую часть занимало фантазмагорическое небо, в котором происходит чудо игры световых форм.

Феррарский живописец Гаэтано Превиати показал на VII биеннале триптих «День» (1907, Палата торговли, промышленности и ремесел, Милан) [Рiса 1907, р 309] Эта работа была также вдохновлена идеями символизма и новым видением мифологии. Поэтическое и мистическое понимание восхода солнца воплощено в центральной части, под названием «Колесница солнца», через образ несущейся на зрителя огненной колесницы с четырьмя лошадьми, управляемой прекрасным юношей. Почерк Превиати в этой работе также очевиден — художник увлекался техникой дивизионизма еще с 1889 года при влиянии и поддержке художника и мецената Витторе Грубичи. В произведениях Превиати важную роль в передаче света играли длинные извилистые отдельные мазки. Художник применял новейшие исследования в области оптического смешения цветов и написал книгу «Научные принципы дивизионизма». Современники называли Превиати «художником света». Действительно, его работы выделяются своей интеллектуальной и одновременно мистической световой композицией.

К группе символистского десанта примыкает другой художник из Феррары — Чезаре Лауренти. На этой биеннале были выставлены шестнадцать его картин. Среди них критики выделяли «Листопад», «Первое сомнение», «Парки», «Трудный путь» и «Женский портрет» [Рiса 1907, pp. 298–301]. Живопись Лауренти отмечена двойственностью: с одной стороны, в его картинах наблюдается увлекающая чувственность в передаче эмоционального состояния человека через состояние природы, с другой — прочитывается символистский подтекст в оригинальных композиционных решениях. В холстах этого художника сочетаются натурализм и визионерство, повествовательность, обусловленная поэтикой символизма, и вибрирующая светом живописная поверхность.

На выставке в разделе декоративной живописи современная критика выделила Галилео Кини и Джулио Аристиде Сарторио. В Римском центральном

зале были выставлены четыре декоративные панели Сарторио — «Тьма», «Свет», «Любовь» («Целомудрие и похоть») и «Смерть» из цикла «Поэма человеческой жизни» (1907, Международная галерея современного искусства Ка Пезаро, Венеция) [Rica 1907, pp. 387–389]. Римский художник создал грандиозные символистские монохромные фигурные композиции на основе средиземноморской и северной мифологии, отражающие драматическое видение человеческого существования. Они перемежались десятью вертикальными панелями с кариатидами. Сарторио написал этот цикл на поверхности площадью двести сорок квадратных метров всего за девять месяцев. Чтобы ускорить работу в техническом плане и сделать ее стойкой к атмосферным явлениям, художник применил смесь воска и скипидара — технику так называемой французской энкаустики. Толщина красочного слоя местами превышала два сантиметра.

«Поэма человеческой жизни» Джулио Аристиде Сарторио воспринималась в качестве своеобразного зашифрованного текста, фразы которого состояли из объемных элементов — обнаженных и задрапированных фигур в сложных ракурсах и даже в акробатических позах. Эти декоративные композиции можно сравнить с орнаментом, изобретенным на основе «ретроспективной памяти». Они ассоциировались с античными рельефами, отчасти со скульптурой барокко, и одновременно в них было нечто мистическое, возможно, из-за контраста между ощущаемой скульптурной формы человеческих фигур и туманным непознаваемым смыслом, скрытым за их гиперреалистичностью. Каждая из четырех сцен высвечивала моменты, которые, по мысли автора, отражали выделенные понятия. В частности, в сцене «Тьма» между собой были переплетены скачущие лошади и агрессивные воины, фантастические морские животные и сладострастные сирены (ил. 8). У многих персонажей были закрыты глаза, что отсылало к символистской теме сна. В композиции «Свет» доминировал мотив радостного танца нимф и юношей, напоминающий по форме арабеску, каждая часть которой намекала на ту или иную эмоцию, настроение, состояние. В монументально-декоративных композициях, как и многие художники европейского символизма, Сарторио шел от идеи. В стилистическом отношении он предпочитал возможности кьяроскуро, а не цвет, имея в виду общественное предназначение этих работ, обусловленное архитектурной ситуацией и специальной функцией, а также понимая важность сохранения национальной исторической художественной традиции. Метод модерна предполагал резкое сочетание условного и натурального, что было вполне продемонстрировано в этих необычных декоративных панно.

Переключаясь с произведениями Сарторио, в этом зале также находился декоративный триптих «Лошади солнца» (1907, Городская пинакотека, Асколи Пичено) Адольфо де Каролиса, который Витторио Пика назвал элегантным и поэтическим. Фрески и картины болонского мастера аристократического происхождения, как правило, отличались пересечением с античностью и классическими образцами, изящной ясностью композиции и плавными формами в духе *stile nuovo*.

На этой венецианской выставке новизна в решении женских образов отразилась в работах целого ряда итальянских художников: Луиджи Конкони, Помпео Мариани, Камилло Инноченти, Джакомо Гроссо, Энрико Лионна и др. Стилистически разнообразные, они включались в общеевропейскую тенденцию символизма и модерна — в исследование темы женственности и женской природы. В картине «В кафеконцерто» (1907, частное собрание) Энрико Лионна создал образ элегантной, таинственной и непредсказуемой женщины нового времени. Крупный по размеру холст «За туалетом» (1906, Галерея современного искусства, Палермо) (ил. 9) Камилло Инноченти был посвящен бытовой ситуации из женской повседневности. Этюдный, темпераментный характер живописи этого итальянского художника созвучен по духу с подходом Коровина. В работах Лионна и Инноченти наблюдается сочетание романтического реализма и итальянского импрессионизма.



Ил. 9. Камилло Инноченти. За туалетом. 1906. Холст, масло. 140×105. Галерея современного искусства, Палермо. Фото Н. В. Штольдер.

В пейзажах художников символистской направленности был отмечен их инновационный характер, который прежде всего был обусловлен применением техники дивизионизма, а также усилением субъективного начала в творчестве [Штольдер 2020, с. 26–27]. Например, в зале Мечты был показан пейзаж «Спящая деревня» (1907, Музей современного искусства, Болонья) болонца Аугусто Маджани, выполненный в технике дивизионизма. Этот холст следует отнести к типу пейзажа-идеи, так как решение пространства и колористическая насыщенность способствовали идее погружения зрителя в непознаваемую тайну ночи. В зале Венеции выделялся пейзаж-идея Пьетро Фраджакомо «Осенний ноктюрн» (ок. 1907, Галерея современного искусства, Палермо) (ил. 10). В изображенном морском мотиве парусники воспринимаются как неподвижные призраки, через которые пробиваются лучи солнца, что в целом создает атмосферу мечтательности и одновременно тревоги. С точки зрения поисков в области световых и цветовых эффектов и связанных с ними смыслов произведения итальянцев можно сопоставить с пейзажами Архипа Куинджи.

Некоторые выводы

В итальянской и русской живописи начала XX века очевидны моменты прозрения и вдохновения, страстного служения искусству и поиска Красоты. При сопоставлении итальянской и русской живописи, представленной на VII биеннале, становится понятно, что в этот период пересечения этих феноменов находились в области интересов общеевропейского символизма и модерна. И в том, и в другом случае в стилистическом отношении можно заметить определенный эклектизм, различные комбинации, смеси, когда символизм сочетался с академизмом, реализмом, импрессионизмом. В этом смысле срез русской живописи на биеннале показал разнообразие индивидуальностей и подходов. Живописная



Ил. 10. Пьетро Фраджакомо. Осенний ноктюрн. Ок. 1907. Холст, масло. 92×138,5. Галерея современного искусства, Палермо. Фото Н.В. Штольдер.

пластика голуборозовцев, декоративизм Рериха, утонченный ретроспективизм Сомова, романтический реализм Коровина и Малявина — все это явления русского живописного видения. Отечественная живопись существенно выделялась смелостью и творческим поиском, одухотворенностью и поэтическим чувством. В итальянском разделе различные направления сосуществовали параллельно в связи с предпочтением той или иной региональной школы или группы. Символизм, связанный с обновленной интерпретацией античных образов, с индивидуальными мечтами и грезами, с желанием выразить идею с помощью чувственного переживания видимых форм в наибольшей степени прозвучал в тосканском зале Мечты и Римском зале, в произведениях Плинио Номелини, Галилео Кини, Джулиано Аристиде Сарторио и других художников. Общая тенденция в художественных поисках этого периода, что отчетливо прозвучало на VII биеннале, была направлена на декоративизм в живописи, субъективную свободу в жанровом и техническом отношении; во многих случаях заметно желание выразить индивидуальное видение, свою идею, создать свой символ. Эта выставка стала уникальным событием в художественном диалоге итальянского и русского искусства.

Литература

1. Бертеле 2013 — Бертеле М. Русский зал на венецианской Биеннале 1907 года // Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 318–324.
2. Дягилев 1982 — Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2х томах / Сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. Том I.
3. Штольдер 2020 — Штольдер Н.В. Ретроспекции и инновации в итальянской живописи эпохи Либерти // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Коллективная монография в 3х книгах. Книга третья: Часть III. Символизм в развитии / Отв. ред. и сост.: О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2020. С. 9–32.
4. Pica 1907 — Pica V. L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

References

1. Bertele, M. (2013), "Russkii zal na venetsianskoi Biennale 1907 goda" [Russian Hall at the Venice Biennale, 1907] // Simvolizm kak khudozhestvennoe napravlenie: Vzglyad iz XXI veka [Symbolism as an artistic movement: A 21st century perspective], Gosudarstvennii institut iskusstvoznaniya, Moscow, Russia, pp. 318–324.
2. Dyagilev, S. (1982), "Sergei Dyagilev i russkoe iskusstvo" [Sergei Diaghilev and Russian art], Stati, otkritie pisma, intervyyu, perepiska, sovremenniki o Dyagileve, V 2-h tomakh, sost. I.S. Zilbershtein, V.A. Samkov [Articles, open letters, interviews. Correspondence. Contemporaries on Diaghilev: in 2 vol. / Compiled by I.S. Zilberstein, V.A. Samkov], Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, USSR.
3. Shtolder, N.V. (2020), "Retrospektsii i innovatsii v italyanskoi zhivopisi epokhi Liberti" [The retrospections and innovations in Italian painting of the Liberty period] // Svyaz vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma [The Connection of Times: The History of Art in the Context of Symbolism], kollektivnaya monografiya v 3 kh knigakh, kniga tret'ya: chast III. Simvolizm v razviti, otv. red. i sost.: O.S. Davidova [collective monograph in 3 books, book three: part III. Symbolism in development / Ed. and compiled by O.S. Davydova], BuksMArt, Moscow, Russia, pp. 9–32.
4. Pica, V. (1907), "L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia" [World art at the 7th Venice Exhibition], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, Italy.

Информация об авторе

Наталья В. Штольдер, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра изобразительного искусства и народной художественной культуры, Гжельский государственный университет, Гжель, Московская обл., Россия; Россия, 140155, Московская область, Раменский район, пос. Электроизолитор, д.67; n.shtolder@mail.ru

Author Info

Natalya V. Shtolder, Cand. of Sci. (Art History), associate professor, Chair of Fine Arts and Folk Art Culture, Gzhel State University, Gzhel, Moscow region, Russia; 67 Elektroizolyator settlement, Ramensky district, Moscow region, 140155, Russia; n.shtolder@mail.ru