

Будем как Солнце!
К. Бальмонт

Ида Гофман

«ЗОЛОТОЕ РУНО»

1906
1909 у истоков
русского
авангарда

Устроители выставки, открывшейся в Третьяковской галерее в марте 2008 года, стремились по возможности полно отразить многообразную деятельность журнала

«Золотое Руно» и выявить его историческое значение. Материалы сгруппированы в три раздела: «Выставки», «Журнал» и «Николай Рябушинский». Основу экспозиции составляют произведения русского и французского искусства, призванные дать представление об организованных журналом совместных русско-французских выступлениях в Москве в 1908–1909 годах, содействовавших выходу искусства этого времени из кризиса и формированию концепции русского авангарда XX века. В разделе «Журнал» представлены материалы, знакомящие зрителей с деятельностью «Золотого Руна» как печатного издания, задача которого состояла в том, чтобы помочь художникам и русской читающей публике разобраться в массе новых, порой очень сложных проблем, встававших в ту пору перед искусством, а также способствовать воспитанию широкого знания и интереса к национальным традициям. В разделе, посвященном Николаю Рябушинскому, посетители получают представление о личности редактора-издателя «Золотого Руна», ознакомятся с фактами его жизни и творчества в России и за рубежом, в период эмиграции. Здесь же показаны репродукции живописных полотен Рябушинского, экспонировавшихся на выставках «Золотого Руна», и его редкие подлинные графические наброски. В этом разделе собрана также галерея рисованных портретов выдающихся деятелей русской культуры рубежа XIX–XX веков, исполненных для журнала по заказу Рябушинского. Экспонатами выставки являются и сами номера «Золотого Руна» – замечательные образцы русского журнального искусства эпохи модерн.

Всего на выставке демонстрируются около 200 произведений живописи, графики и скульптуры из собраний Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Русского музея, Эрмитажа, Государственного Литературного музея, Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан, Владимиро-Суздальского музея-заповедника, Российского государственного архива литературы и искусства, Библиотеки-фонда «Русское Зарубежье», а также материалы из частных коллекций.

Государственная Третьяковская галерея выражает благодарность генеральному спонсору проекта – Группе «ИФД КапиталЪ».

◀ Обложка журнала
«Золотое Руно»
1906, № 1
(по эскизу И**)

◀ Cover of the “Golden
Fleece” issue No. 1,
1906 (a sketch of I**)

We will be like the Sun!
Konstantin Balmont

Ida Gofman

“GOLDEN FLEECE”

1906
1909 At the roots
of the Russian
Avant-garde

The exhibition organized by the Tretyakov Gallery in March 2008 introduces for the first time to the public the work of the “Golden Fleece” movement,

an outstanding phenomenon in the history of Russian artistic culture of the early 20th century. The organizers’ goal has been to reflect as fully as possible the magazine’s activities and to illuminate its historical importance. The materials on display are grouped into three sections: “Exhibitions”, “The Magazine” and “Nikolai Ryabushinsky”.

The exhibition features the works of Russian and French artists that will evoke and reference their joint exhibitions in Moscow in 1908 and 1909. Its key objective is to highlight the main tendencies of the magazine-sponsored encounters of Russian and French art which contributed to the development and formation of the concept of 20th-century Russian avant-garde art.

Special prominence is given to items introducing viewers to the activities of the “Golden Fleece” as a magazine, a print publication intent on helping artists and the Russian reading public to gain insight into the host of new, sometimes very complex problems facing art in the early 20th century, and furthering the cause of enlightenment and the cultivation of interest in national traditions.

A special section of the exhibition is dedicated to Nikolai Ryabushinsky, the “Golden Fleece”’s editor and publisher. The exhibition features Ryabushinsky’s original paintings and drawings, prints of his artwork shown at the “Golden Fleece” exhibitions, personal photographs from different years and views of his villa “Black Swan”. This section displays Ryabushinsky’s life and art in Russia, and some items from his private archive highlighting the “Golden Fleece” publisher’s activities during his *émigré* period. This section showcases a gallery of graphic portraits of eminent figures of Russian culture from the turn of the 19th and 20th centuries commissioned personally by Ryabushinsky for the “Golden Fleece” magazine. The exhibition also includes the “Golden Fleece” issues as such, which are superb examples of Russian magazine art of the *Moderne* epoch.

In total it features about 200 paintings, graphic works and sculptures from the Tretyakov Gallery, Pushkin Museum of Fine Arts, the Russian Museum, the Hermitage, the Literature Museum, the Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, the Vladimir and Suzdal History, Architecture and Fine Arts Museum-Reserve, the Russian State Archive of Literature and Art, and the Library-Fund “Russians in the World”. The exhibition also features items from private collections.

The Tretyakov Gallery give special thanks to “IFD Kapital Group”, the general sponsor of the project.

Интерьер выставки ▶
«Салон
Золотого Руна»

Interior ▶
of the “Salon
of ‘Golden Fleece’”
exhibition



There was a brief period in the history of European culture when an art magazine had a significance and role that went beyond that of an ordinary print publication, and became a prominent cultural phenomenon that defined an era and shaped that era’s artistic consciousness and aesthetic ideal. The turn of the 19th and 20th centuries was one such period. Starting from the 1890s such magazines appeared one after another in Paris, London, Berlin and Munich, contributing to the specific atmosphere of the time. The Munich-based “Jugend” magazine even lent its name to an artistic trend in European culture of that period, Jugendstil.

In Russia the magazines “World of Art” and “Golden Fleece” fall into this category. The latter was intimately linked to the history of a fellowship of young Muscovite Symbolist artists headed by Pavel Kuznetsov. The “Golden Fleece” magazine became that group’s material base, ensuring full freedom for the artists; it was the print mouthpiece and ideological centre consolidating the fellowship and contributing to the recognition of the aesthetic principles of Symbolism. It was the “Golden Fleece” that organized in 1907 the famous Moscow exhibition “Blue Rose”, which lent its name to Russian Symbolism in visual art in the 1900s. Through the efforts of the “Golden Fleece” the “Blue Rose” movement became an epoch-making artistic phenomenon that set trends and defined the styles of the time.

After the “Blue Rose”, the magazine, continuing its activities, organized joint exhibitions of Russian and French artists working in the newest trends: the years 1908 and 1909 saw in Moscow three exhibitions named “Golden Fleece” — unique in size and the scope of the artists represented, they were to play a momentous role in the history of 20th-century Russian art and give a powerful impetus to the development of Russian avant-garde trends.

Nevertheless, far from receiving due appreciation from Soviet art scholars, the “Golden Fleece” was labeled a phenomenon alien to the new ideology, as was everything connected with Symbolism in general and the “Blue Rose” in particular. The magazine was declared “bourgeois” and decadent and, for this reason, dumped on the “garbage heap of history” and filed by the Soviets under the “forbidden” category.

Today no one would doubt the historical logic behind the “Golden Fleece” phenomenon and its importance and significance for 20th-century Russian culture, so, naturally, study and investigation into it has revived. 2007 saw the publication of the first major monograph on the subject.¹ The exhibition organized by the Tretyakov Gallery in the spring of 2008 to

Н.П.Рябушинский
Фотография. 1900-е

Nikolai Ryabushinsky
Photograph. 1900s



commemorate the centenary of the first joint Russo-French exhibition, the “Salon of the ‘Golden Fleece’” introduces it for the first time to Russian audiences in all its variety.

The “Golden Fleece” magazine was first published in Moscow in January 1906, with Nikolai Ryabushinsky as its editor and publisher. The new publication was conceptualized and shaped as a continuation of the St. Petersburg magazine “World of Art”, which by 1904 had already disappeared. The need for an arts magazine which would become the ideological centre in the struggle between new movements and established trends was especially acute then. Moscow at that time started to be the centre of Russian art. Unlike the St. Petersburg Academy of Fine Arts, by then a musty conservative institution, the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, with Valentin Serov becoming the head of figure painting workshop in 1897 and Isaac Levitan, Konstantin Korovin and Paolo Trubetskoi subsequently joining the

В.Э.Борисов-Мусатов
Фотография. 1902

Viktor Borisov-Musatov
Photograph. 1902



faculty, experienced a true revival. The spirit of freedom fostered within the school encouraged Moscow painters to grow artistically and to experiment boldly while preserving their keen sense of “roots” — a deeply-felt kinship with national traditions.

Creating the new magazine, Ryabushinsky looked towards Sergei Diaghilev’s activity and the goals he set in organizing the “World of Art” society. In his 1897 letter to Alexander Benois Diaghilev wrote, “...[I am] putting together a magazine wherein I expect to bring together all of our art life, that is to use true art for illustrations, to speak up frankly in the articles, and later to organize a series of annual exhibitions under the magazine’s auspices...”² The publication of “World of Art” started in 1899. The article “Complex issues” prefacing the first two issues of the magazine set out new aesthetic principles, those of the sovereignty of art and freedom of creative endeavour, in which the priority of the creator’s personality was upheld, and the role of art critics was seen as a “celebration” of every new manifestation of talent. The enlightenment of the general public was declared as one of the magazine’s most important goals.

The “Golden Fleece” picked up the banner of struggle for the new aesthetic principles seven years after the publication of the first editions of “World of Art”, coinciding with the peak time of the Russian revolution of 1905. Shortly before the magazine came out in Moscow, in December 1905, the authorities cruelly suppressed an armed rebellion in the city. Unlike “World of Art”, the “Golden Fleece” formulated its principles in line with the spirit of the revolutionary time — as a manifesto printed in golden letters on the pages of the first edition reads: “We set out on our journey in a cruel time. A reinvigorated life is boiling over like mad around us... We sympathize with all those who work towards the goal of reinvigorating life, we do not reject any single goal of modernity, but we firmly believe that one cannot live without Beauty and that for our descendants not only institutions must be liberated, but opportunities for free, bright, sunlit creative endeavour must be gained as well... And for the sake of that same new forthcoming life we, the seekers of the golden fleece, unfurl our banner: Art is forever... Art is indivisible... Art is symbolical... Art is free...”

The name chosen for the magazine was loaded with meaning. The idea was set forth shortly before by the then young poet and theoretician of Symbolism Andrei Bely in his short story “Argonauts”

¹ Gofman, Ida. “Golden Fleece.” Magazine. Exhibitions 1906–1907. Moscow, 2007.

² Benois. Emergence of “World of Art.” Leningrad, 1928. P. 27.

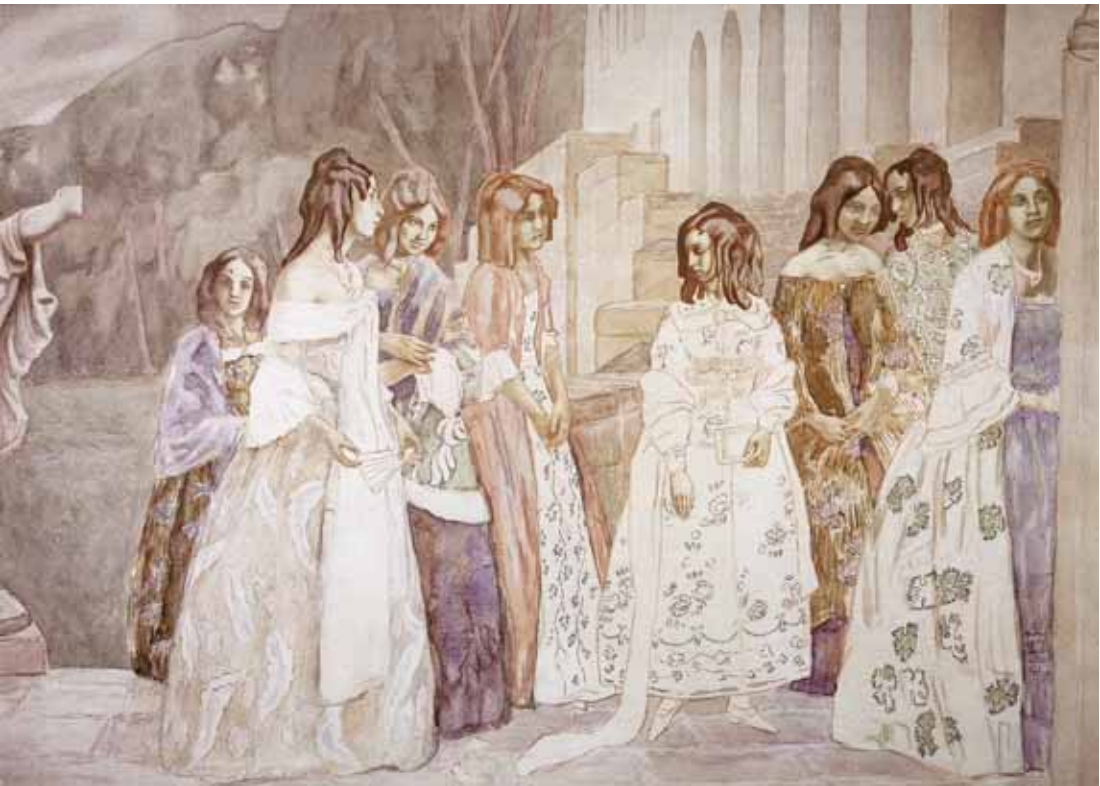
В истории европейской культуры был краткий период — рубеж XIX—XX веков, — когда художественный журнал стал по своему значению и роли чем-то большим, чем печатное издание; он превратился в яркое культурное явление, формировавшее эстетический идеал эпохи. Начиная с середины 1890-х годов, подобные журналы один за другим появлялись в Париже, Лондоне, Берлине, Мюнхене. Они способствовали созданию определенной эмоциональной атмосферы времени. Мюнхенский «Югенд» даже дал название художественному направлению в европейской культуре той поры — югендстил.

В России к таким явлениям можно отнести журналы «Мир искусства» и «Золотое Руно». Последний был неразрывно связан с историей сообщества молодых московских художников-символистов, которое возглавлял П.Кузнецов. Журнал был материальной базой этой группы, получившей с его помощью полную свободу действий; печатным органом и идеологическим центром, объединившим и сплотившим содружество и способствовавшим утверждению эстетических принципов символизма. Именно «Золотое Руно» был в 1907 году организатором знаменитой московской выставки «Голубая Роза», давшей имя русскому символизму в изобразительном искусстве 1900-х годов. «Голуборозовство» стараниями «Золотого Руна» превратилось в эпохальное художественное течение, задававшее тон и определявшее стилистику времени.

Следом за «Голубой Розой», в качестве продолжения ее деятельности, журнал организовал совместные выступления русских и французских современных передовых художников. В Москве в 1908—1909 годах состоялись три уникальные по масштабу и составу участников выставки под названием «Золотое Руно», сыгравшие судьбоносную роль в истории русского искусства XX столетия и давшие мощный импульс развитию русского авангардного движения.

Однако «Золотое Руно» не только не получил должной оценки в советском искусствознании, но, как и все, что связано с символизмом вообще и «Голубой Розой», в частности, был клеймен как вредный и чуждый новой идеологии. Журнал объявили «буржуазным», декадентским, в силу чего он оказался на «свалке истории» и вошел в число запрещенных в советские годы изданий.

Сегодня уже ни у кого нет сомнений в исторической закономерности возникновения «Золотого Руна», в важности и значительности этого явления для русской культуры. Естественно, возникла необходимость его изучения



и исследования. В 2007 году вышла в свет первая большая монография, посвященная данной теме¹. Организованная Третьяковской галереей весной 2008 года выставка, приуроченная к 100-летию первой совместной русско-французской экспозиции «Салон Золотого Руна», впервые представляет широкому зрителю многообразную по характеру деятельность журнала.

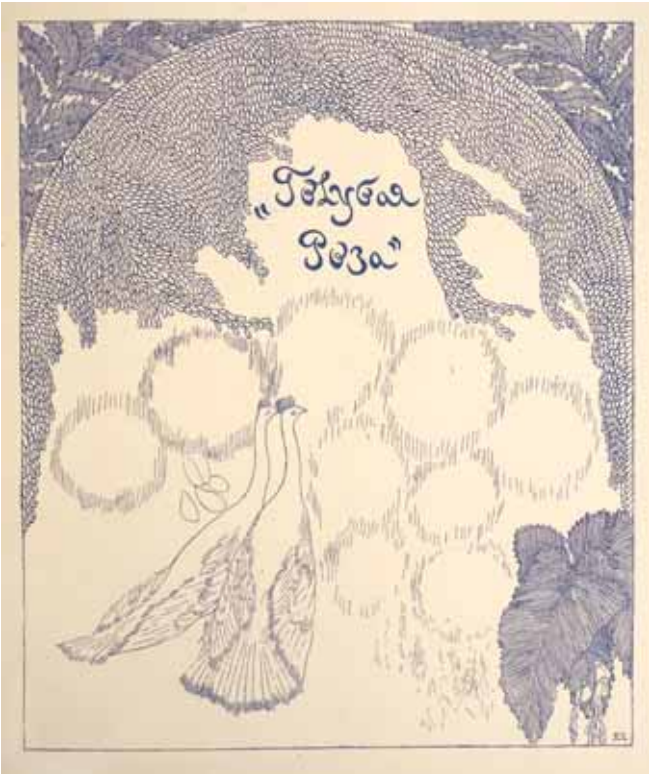
«Золотое Руно» начал выходить в Москве с января 1906 года. Его редактором-издателем стал Николай Рябушинский. Новое издание мыслилось и формировалось как продолжение петербургского «Мира искусства», выпуск которого был прекращен в 1904 году. Потребность в художественном журнале, взявшем бы на себя роль идеологического центра в борьбе бурно нарождавшегося нового с еще крепко отстаивающей свои позиции косностью, была в тот момент особенно острой. Москва тогда начала активно «возвышаться» как художественный центр русского искусства. Не в пример петербургской Академии художеств, превратившейся к тому времени в затхлое консервативное учреждение, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, куда в качестве руководителя натурального класса в 1897 году был приглашен Валентин Серов, а вслед за ним пришли Исаак Левитан, Константин Коровин, Паоло Трубецкой, переживало подлинное обновление. Воспиты-

Заглавный лист
публикации «Голубая
Роза» (по эскизу
П.П.Уткина)
Журнал «Золотое
Руно». 1907, № 5

Title page
of the “Blue Rose”
publication (Pyotr
Utkin’s sketch)
The “Golden Fleece”
magazine, 1907, # 5

ваемый здесь дух свободы способствовал активизации творческих сил московских художников, смелого новаторства при сохранении обостренного чувства «почвенности», глубинной внутренней связи с национальными традициями.

Создавая новый журнал, Рябушинский ориентировался на деятельность Сергея Дягилева и те задачи, который тот ставил при организации «Мира искусства». В письме 1897 года к А.Бенуа.



¹ Гoffman И.М. Золотое Руно. Журнал. Выставки 1906–1909. М., 2007.



focused on a quest — vague, in line with the Symbolist trend — for freedom pursued by young Russian idealists. Bely called on humankind, “for love of freedom”, to leave the Earth, which had become insufferable for free-spirited people, and to fly “into the blue ether”, to the Sun. The story even presented a detailed flight plan. The story’s main character is a “great writer setting on a journey to the Sun like the Argonauts in search of the fleece” who says, “I will publish the ‘Golden Fleece’ magazine. My collaborators will be Argonauts, and the Sun will be the banner. By explaining in popular terms the basics of ‘sunness’ shall I kindle hearts. I will cover with guild the whole world. We will become inundated with liquid sun.”³

Big, beautiful, shining with gold, as if filled with sunlight, the first issue of “Golden Fleece” that appeared in January 1906 was designed to shock, to exhilarate, to cheer, and to raise hope. The birth of the magazine under the banner of the Sun symbolized the rise of new life. The Sun was rising to dissipate the gloom of Night into which Russia was then plunged. The new publication’s goal was to present on its pages all the artistic life highlighting the brightest and most noteworthy happenings and, in keeping with Bely’s idea, “to explain in popular terms the basics of ‘sunness’”, meaning the ideas of Symbolism as a new and most progressive trend in 20th-century culture, “kindling the hearts” of the readers.

The “Golden Fleece” magazine started out by introducing the originator of Symbolism in Russian visual art, Mikhail Vrubel. The first issue printed in

January 1906 carried his works on its first pages. It took a long time for Vrubel’s contemporaries to appreciate him - but for the young Muscovite Symbolists he was an idol, a benchmark, the epitomy of the very idea of Symbolism, a spiritual point of reference. Vrubel became a sort of yardstick for the “Golden Fleece”, the highest note to which the magazine aspired. Its beacon, the artist’s personality would define the course the magazine would pursue.

Every issue of the magazine introduced readers to the most significant, in the editors’ opinion, phenomena of contemporary Russian artistic life which were yet little understood and not duly appreciated. Thus, the third issue was devoted to Viktor Borisov-Musatov, who was, alongside Vrubel, another originator of Symbolism in Russian visual art and who was for the Muscovite innovators not only a guiding light, beauteous but distant like Vrubel, but a living reality — their friend, mentor, and teacher. That publication of the “Golden Fleece” played a most important role in the formation of a correct historical perspective on Borisov-Musatov’s art and the appreciation of his significance for the history of 20th-century art.

The “Golden Fleece” editors also provided opportunities for readers to see many “World of Art”’s leading artists — Konstantin Somov, Léon Bakst, Alexander Benois and Yevgeny Lansere. The magazine printed many of their works, including portraits and self-portraits commissioned by Ryabushinsky especially for the publication — this gave rise to the “Golden Fleece”’s considerable gallery of portraits. The prints were accompanied with articles about the artist or a dedication to him. The art of Mikhail Nesterov, Nicholas Roerich, Konstantin Bogaevsky, too, was presented on the magazine pages with fitting reverence. As for the young Muscovite innovators, only Pavel Kuznetsov was given that much attention.

Subsequently, trying to give the reader a more than far-ranging knowledge, the magazine was also intent on cultivating the sensitivity for art in the wider reading public, and not only the Russian public at that: during its first six months the “Golden Fleece” was published in two languages, Russian and French, and circulated in 11 of Russia’s largest cities, as well as Europe and America. The new magazine was very particular about not only what was published but also about how it was published. The magazine carried mostly large-scale illustrations filling up a whole page of the finest paper, the artwork did not have textual inserts, and its layout was carefully considered. Thus, the juxtaposition of Vrubel’s self-portraits and the faces of his “Prophets”, “Seraphs” and “Demons” brings out the divine nature of Vrubel’s gift, his “cho-

senness”.

The pages with Borisov-Musatov’s artwork evoke a soft lyrical tone. An important feature of these works is the light-coloured backgrounds highlighting the songlike fluid lines of Borisov-Musatov’s compositions and the soft modulations of his accords of colour. In Roerich’s artwork, on the contrary, white serves to deepen the gloomy shades of black prevailing in many of the artist’s pieces of the period. The magazine drew the reader’s attention to the fact that different visual arts require different types of approach. For instance, the “Fleece” featured two sculptural groups of Konstantin Somov in four and six projections respectively, from different sides, and against different backgrounds. The magazine seems to have been obviously interested in graphics, the art form which is best suited for print publication. The elegance and subtlety of the lines and the beauty of black spot inherent in the silhouettes in Somov’s graphic pieces are brilliantly displayed; the magazine prints afford a fair view of the beauty and rationality of Lansere’s drawings, of the classic clarity of Léon Bakst’s drawing style and the charm and freedom of his plein-air “croquis” or sketches.

The new magazine picked up and successfully continued yet another important initiative of the “World of Art” — the popularization of the national artistic heritage. Every year the magazine dedicated a substantial triple issue to this subject. The first among the heritage issues was focused on Old Russian art: the issue contains about 70 illustrations and the material is divided into five sections devoted to its different types and forms. It is hard to overestimate the importance of this publication. The reading masses were for the first time introduced to an unknown section of Russian art, a new world of the nation’s sublime centuries-old creative endeavour. The discovery of Old Russian art as a powerful source of aesthetic and spiritual inspiration was highly important for setting a direction for the young Russian artists’ quest and shaping the principles of the Russian avant-garde.

Next year, in 1907, the most important heritage material was “Alexei Venetsianov and His School”, and in 1908, it was the art of Nikolai Ge as the best representative of the high-minded “Peredvizhniki” (Wanderers) tradition. And the centenary of Alexander Ivanov was marked by the “Golden Fleece” by a superb publication of Ivanov’s drawings and watercolour pictures largely unknown to the general public, accompanied by Vasily Rozanov’s article.

However, for all its attention to the art of the past the new magazine was first and foremost directed to the future. Considering itself responsible for the des-

Дягилев сообщал: «....проектирую <...> журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т.е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить открыто, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок...»² «Мир искусства» начал выходить в свет с 1899 года. В программной статье «Сложные вопросы», предварявшей первые две книжки журнала, излагались новые эстетические принципы, на основе которых объединились молодые деятели нового петербургского творческого содружества. В ней провозглашались автономность искусства и свобода творчества, утверждался приоритет личности творца, назначение художественной критики формулировалось как «воспевание» всякого нового проявления таланта. Одной из важнейших задач журнала объявлялось воспитание широкого знания.

«Золотое Руно» выступил на арену борьбы за новые эстетические принципы спустя семь лет после выхода первых номеров «Мира искусства». Это был пик русской революции. Прямо перед появлением журнала в Москве в декабре 1905 года власти жестоко подавили Московское вооруженное восстание. Свои принципы «Золотое Руно», в отличие от «Мира искусства», излагал в духе революционного времени — в форме манифеста, напечатанного золотыми буквами на страницах первого номера. В нем говорилось: «В грозное время мы выступаем в путь. Кругом кипит бешеным водоворотом обновляющаяся жизнь... Мы сочувствуем всем, кто работает для обновления жизни, мы не отрицаем ни одной из задач современности, но мы твердо верим, что жить без Красоты нельзя, вместе с свободными учреждениями надо завоевать для наших потомков свободное, яркое, озаренное солнцем творчество... И во имя той же новой грядущей жизни мы, искатели золотого руна, развertyваем наше знамя: Искусство — вечно... Искусство — едино... Искусство — символично... Искусство — свободно...»

Название нового журнала выбиралось со смыслом. Его идея была изложена тогда еще очень молодым поэтом и теоретиком символизма Андреем Белым в рассказе «Аргонавты», где нашли выражение неопределенные, в духе символистской образности, ожидания восторженных молодых русских идеалистов. Белый призывал Человека, «свободу любя», покинуть ставшую невыносимой для свободных людей Землю и улететь «в эфир голубой», к Солнцу. В рассказе содержался даже конкретный план отлета. Главный герой — «великий писатель, отправляющийся за Солнцем, как аргонавт за руном», — говорит: «Буду издавать жур-

П.В.Кузнецов
Рождение. 1906
Холст, пастель. 73×66
ГТГ

Pavel KUZNETSOV
Birth. 1906
Pastel on canvas
73 by 66 cm
State Tretyakov Gallery



нал “Золотое руно”. Сотрудниками моими будут аргонавты, а знаменем — Солнце. Популярным изложением основ солнчности зажгу я сердца. На весь мир наведу позолоту. Захлебнемся в жидком солнце»³.

Вышедший в свет в январе 1906 года первый номер «Золотого Руна» — большой, красивый, сияющий золотом, словно наполненный солнечным светом, — должен был поразить, обрадовать, поднять дух, вселить надежду. Рождение журнала под флагом Солнца символизировало Восход новой Жизни. Солнце вставало, чтобы рассеять сумрак Ночи, в которую была ввергнута тогда Россия. Новое издание имело целью соответственно идее Андрея Белого «зажечь сердца» читателей «популярным изложением основ солнчности», т. е. идее символизма как нового и самого передового направления в культуре XX столетия.

Жизнь «Золотого Руна» началась с представления основоположника русского художественного символизма Михаила Врубеля. Показом его произведений открывался первый, январский номер 1906 года. Художник долгое время оставался непонятым своими современниками, но для молодых московских символистов он был кумиром, воплощением самой символистской идеи, неким духовным ориентиром. Врубель стал своеобразным камер-

тоном «Золотого Руна», той высокой нотой, на которую журнал себя настраивал. Личность этого художника-небожителя определяла взятый «Золотым Руном» курс и осеняла весь его последующий путь до самого конца.

В каждом номере журнал знакомил читателей с самыми значительными явлениями современной художественной жизни страны, часто еще непонятыми и неоцененными до той поры по достоинству. Так, третий номер посвящен Виктору Борисову-Мусатову — основоположнику русского живописного символизма, который был для московских новаторов не только путеводной звездой, прекрасной и далекой, как Врубель, но живой реальностью — другом, наставником, Учителем. Эта публикация сыграла важнейшую роль в формировании правильной исторической оценки творческой личности Борисова-Мусатова и в понимании его роли в истории искусства XX века.

Возможность персонального показа на страницах «Золотого Руна» была предоставлена и многим ведущим мастерам «Мира искусства» — К.Сомову, Л.Баксту, А.Бенуа, Е.Лансере. Здесь публиковалось большое число произведений этих мастеров и помещались их портреты и автопортреты, специально заказанные для журнала Рябушинским, — так возникла обширная портретная галерея «Золотого Руна».

³ Бельи А. Аргонавты // Бельи А. Симфонии. Ленинград, 1991. Р. 450–455.

² Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 27.

³ Бельи А. Аргонавты // Бельи А. Симфонии. Л., 1991. С. 450.



Кес Ван Донген
Дама с черной перчаткой 1907–1908
Холст, масло. 73×91
ГМИИ им. А.С.Пушкина

Kees VAN DONGEN
La Dame aux Gants Noirs (Lady with a Black Glove) 1907–1908
Oil on canvas. 73 by 91 cm
Pushkin Fine Arts Museum

Винсент Ван Гог
Ночное кафе. 1888
Холст, масло. 70×89
Художественная галерея
Иельского Университета,
Нью-Хейвен

Vincent VAN GOGH
Café de Nuit (The Night Café). 1888
Oil on canvas
70 by 89 cm
Yale University Art Gallery,
New Haven



tiny of Russian culture, the “Golden Fleece” became engaged in efforts to rebuild it. The magazine lent its pages to heated discussions about the improvement of art education, state institutions and the guidance of art, and in all its statements artists were viewed as the prime pace setters in a renovated free society. Although labeled by Soviet art critics “apolitical”, on closer examination the “Golden Fleece” seems a living personification of its times. More than any other publication, this luxuriously designed magazine gives us the feel of the complexity of that tragic instant in Russian history. The magazine comprehensively reflected both the upsurge of social activism of those years and its harsh realities; the exhilarating Utopian hopes and the depressing sensation of hopelessness and utter despair.

Starting from its second year, the “Golden Fleece”, while remaining a magazine of literature and criticism and giving increasingly more space to music became increasingly focused on the visual arts; the magazine was establishing its niche as an arts publication, upholding the principles of Symbolism and bringing to the general public the idea that these principles were the most progressive ones. From the very beginning the “Golden Fleece” was closely focused on art exhibitions. Exhibition reviews in the magazine were always supplied with prints of the works concerned and usually accompanied with in-depth analyses of modern art trends. Thus, several issues in a row included exacting criticism of the 1906 “World of Art” exhibition organized by Diaghilev, which was an epochal event. The show exposed the nascent disagreements between the group of Muscovite Symbolists and St. Petersburg “retrospectivists”, a split which was to grow over time. The show left no doubts that these artistic groups were not at all associates in any quest for new trails in art. Thus the organization of its own exhibitions became the order of the day for the “Golden Fleece”, and the magazine promisingly set out on this path in 1907 arranging in Moscow the “Blue Rose” exhibition.

The artist Sergei Vinogradov recalled, “The first ‘Blue Rose’ show was a sensation in the Moscow art world. And it was organized with so phenomenally refined beauty that had never previously occurred.”⁴. A special issue of the “Golden Fleece”, designed by the exhibition’s participants themselves in their trademark styles, introduced the “Blue Rose” to the reader and focused on analy-

Достоинно и с таким же пиететом представлены в «Золотом Руно» М.Нестеров, Н.Рерих, К.Богаевский. Из молодых московских новаторов подобного внимания был удостоен лишь П.Кузнецов.

Журнал ставил перед собой задачу воспитания художественного вкуса в среде читающей публики, и не только русской: первые полгода «Золотое Руно» выходил на двух языках — русском и французском — и был ориентирован на 11 крупнейших городов России, Европы и Америки. Наряду с тем, что публикуется, большое значение придавалось в новом журнале и тому, как это делается. Иллюстрации в «Золотом Руно», в основном крупноформатные, на всю полосу листа прекрасной по качеству бумаги, не перебиваются текстом и размещаются с определенным смыслом. Так, сопоставление автопортретов Врубеля с ликами его «Пророков», «Серафимов», «Демонов», подчеркивает избранность художника, божественную природу его дара. Листы с изображением произведений Борисова-Мусатова рождают ощущение нежной лирической мелодии. Важную роль в них играют светлые фоны, на которых отчетливо выявляются певучие плавные линии мусатовских композиций и нежные интонации его цветовых созвучий. В материале о Рерихе, наоборот, белое служит тому, чтобы усиливать глубину господствующих во многих работах художника сумрачных черных тонов. Журнал направляет внимание читателей на то, что каждый вид изобразительного искусства требует своего подхода к восприятию. Например, две скульптурные группы Сомова представлены на страницах «Руна» соответственно в четырех и шести проекциях, на различных фонах. Чувствуется особый интерес журнала к специфике графики, наиболее органичной по своей природе печатному изданию. Блестяще показаны здесь изящество и тонкость линии, красота черного пятна силуэтных рисунков Сомова; можно по достоинству оценить по воспроизведениям журнала красоту и рациональность работ Лансере, классическую ясность графического стиля Бакста, прелесть и свободу его натуральных зарисовок.

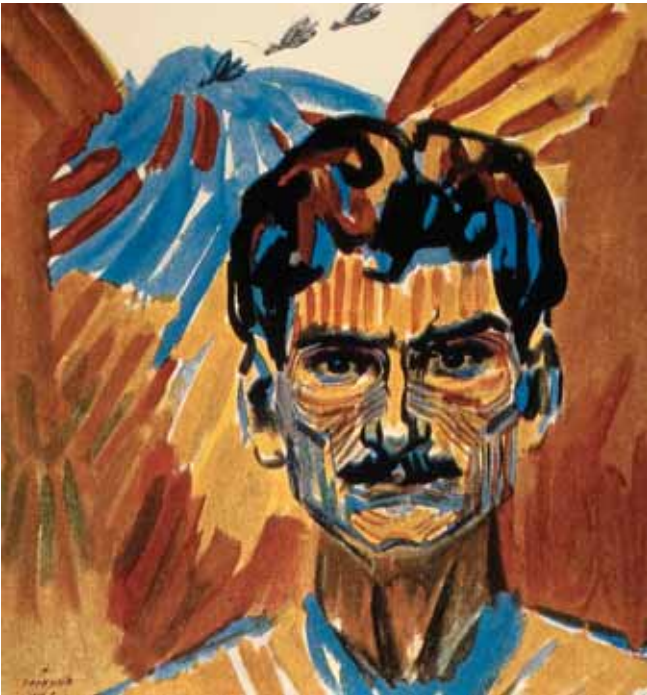
Новый журнал подхватил и успешно продолжил еще одно очень важное начинание «Мира искусства» — популяризацию национального художественного наследия. Ежегодно он посвящал этому большой строчный номер. Темой первой публикации такого рода стало древнерусское искусство. Материал, содержащий около 70 иллюстраций, сгруппирован в пять разделов, освещающих разные виды и формы древнерусского искусства. Его значение трудно переоценить. Впервые широкой читающей массе открывался не-

известный пласт художественной культуры, новый мир высоко духовного национального творчества. Открытие древнерусского искусства как мощного источника эстетического и духовного воздействия сыграло огромную роль в направлении поисков молодых художников и формировании принципов русского авангарда.

В следующем, 1907 году самым значительным в разделе наследия стал материал, посвященный А.Г.Венецианову и его школе, в 1908-м — творчеству художника Николая Ге как лучшего представителя высоко нравственной традиции передвижничества. Столетие со дня рождения Александра Иванова «Золотое Руно» отметил замечательной публикацией малодоступных для широкой публики рисунков и акварелей художника в сопровождении статьи В.Розанова.

При всем внимании к искусству прошлого новое издание было прежде всего нацелено на будущее. Считая себя ответственным за судьбы русской культуры, «Золотое Руно» включился в борьбу за ее перестройку. На страницах журнала горячо обсуждались вопросы улучшения художественного образования, государственной организации и руководства искусством, при этом роль художника в жизни обновленного свободного общества рассматривалась в качестве ведущей. Именуемый советской критикой «аполитичным», «Золотое Руно» при ближайшем рассмотрении оказывается живым отражением своего времени. Этот роскошный, сияющий золотом журнал, как никакое другое издание, позволяет реально ощутить всю сложность трагического момента русской истории. На его страницах запечатлены и эмоциональный общественный подъем тех лет, и суровая правда действительности, окрыляющие утопические надежды и тяжелое ощущение безвыходности и полного отчаяния.

Начиная со второго года существования «Золотое Руно», продолжая оставаться литературным и критическим, расширяя музыкальный отдел, все более концентрировался на изобразительном искусстве, определяясь как художественный журнал и всячески содействуя развитию и популяризации принципов символизма в качестве самых прогрессивных. Художественные выставки всегда были предметом его пристального внимания. Обзоры выставок в журнале неизменно содержали обширный показ экспонатов и сопровождались обычно серьезным анализом процессов, происходивших в современном искусстве. Так, в нескольких номерах строгому обсуждению была подвергнута организованная Дягилевым выставка «Мира искусства»

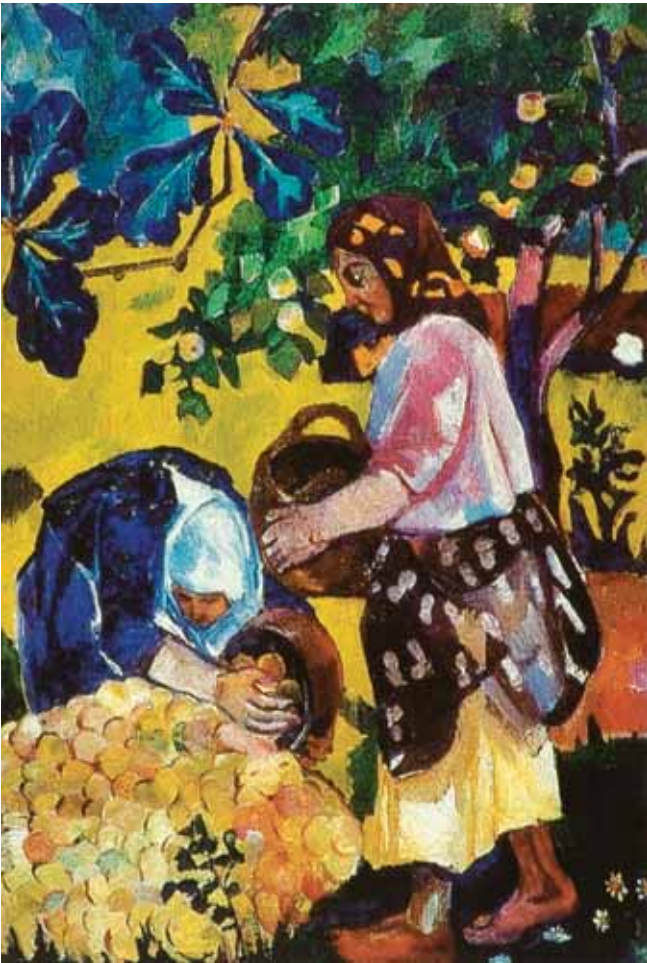


М.С.Сарьян
Автопортрет. 1909
Картон, темпера. 47,8×44,2
ГТГ

Martiros SARYAN
Self-portrait. 1909
Tempera on cardboard
47.8 by 44.2 cm
State Tretyakov Gallery

Н.С.Гончарова
Сбор яблок
Холст, масло. 103×71
ГРМ

Natalya GONCHAROVA
Harvesting Apples
Oil on canvas
103 by 71cm
State Russian Museum



⁴ Vinogradov, Sergei. About the “Blue Rose” exhibition, Nikolai Ryabushinsky’s talent and “Feast of Roses” in his Kuchina” // Vinogradov, Sergei. Moscow of Yore. Riga, 2001. p. 143.



sis of problems relating to the group’s activity. The magazine persuasively, earnestly and with great taste introduced the exhibition to readers and, especially valuably and importantly, ran Sergei Makovsky’s article providing the correct historical perspective on the phenomenon which acquired that name and status after the publication of the issue.

The “Blue Rose” embodied and expressed the aesthetic principles of Symbolism in the visual arts. But as its highest point the “Blue Rose” also brought to the forefront the considerable problems that this artistic movement faced. There was nowhere else to go along this path: figurative art, material in its essence, came close to disappearance in the movement’s art. What needed to be done was to find a means to take art back to its nature without betraying the main aesthetic principles of Symbolism. In light of this, the new challenges facing Russian art also influenced the magazine’s new course. The essence of the quest pursued by the “Golden Fleece” in 1908–1909 was neatly formulated by one of the “Blue Rose” artists Vasily Milioti and published in the magazine. “And if Russian art wants to see itself demanded by Russian culture,” the article said, “it must partake of that great spiritual depth, vigour and faith bequeathed to us by the ‘Peredvizhniki’ teachers, and absorb the achievements of the great Western art while looking for new forms to express feelings and emotions.”⁵

That goal became dominant in the “Golden Fleece”’s activities over the two years that followed. The magazine planned to organize in Moscow a joint

show of modern Russian and French artists named the “Salon of ‘Golden Fleece’”, and its opening was timed to coincide with an anniversary of the “Blue Rose”, March 18, 1908. “Inviting the French artists to participate in the show,” said the article, “the ‘Golden Fleece’ has pursued two objectives: on the one hand, through comparison of the quest pursued by Russian and Western artists to better illuminate the distinct features of the young Russian art and new challenges facing this art; on the other hand, to highlight the patterns of development common for Russian and Western art, because for all the differences between the national mentalities (the French are more sensual, while the Russian artists are more spiritual) the novel explorations of the fledgling art have some common psychological foundations. Here we have the negation of aestheticism and historicism, and there we have a recoil from Neo-academicism into which Impressionism degenerated. Whereas in France this movement was originated by Cézanne, Gauguin and Van Gogh, in Russia the initial impulse came from Vrubel and Borisov-Musatov.”⁶

On April 5 1908 in Moscow in the home of the Khludov family, at the corner of Rozhdestvenka Street and Teatralny Proezd, the “Salon of ‘Golden Fleece’” exhibition opened, unprecedented in its scope and significance for the history of 20th-century Russian art. It was the first time that the fledgling French art, then not yet widely appreciated even in Paris, let alone other European cities, was featured so prominently outside France. Only two years later a show of the French

Impressionists was mounted in London. The “Salon” introduced Russian audiences to an entire range of French artistic trends of the turn of the 19th and the 20th centuries. Lending its pages to a full and comprehensive coverage of the exhibition, the magazine put considerable effort into popularizing French art with a major analytical focus on the challenges common to both the Russian and French artistic groups. The numerous illustrations were accompanied with three considerable articles about French art.

January 1909 saw a second exhibition sponsored by the magazine, continuing the tradition of Russo-French art encounters initiated by the “Salon”. The participants included 16 Russian artists working in the “Blue Rose” tradition and ten French artists. The Russian artists contributed 111 pieces, the French 44. From the French artists, preference was given to exponents of the newest trends — the French participants included Georges Braque, André Derain, Kees Van Dongen, Albert Marquet, Henri Matisse, George Rouault, and Maurice de Vlaminck.

The magazine’s last exhibition opened at the close of the same year, 1909, and stayed open throughout January 1910, when the “Golden Fleece” magazine was already officially discontinued. That show differed considerably from the first two. Only Russian artists participated; probably money was the issue there. But by that time there was no longer a great need felt for contacts between Russian and French painters. The “Golden Fleece”’s mission was by and large accomplished. The innovative contributors to the third show included the members of the — by then — well-established “Golden Fleece” group. Nearly each one of them contributed ten or more pieces, and Larionov, remarkably, contributed 22. But what was most important, the “Golden Fleecers” at the third show were joined by new young avant-garde artists — Ilya Mashkov, Pyotr Konchalovsky, Alexander Kuprin, and Robert Falk. Soon afterwards, late in 1910, these artists, joining forces with Mikhail Larionov, Natalya Goncharova, Aristarkh Lentulov, Vasily Kandinsky and Kasimir Malevich, formed a new, independent avant-garde group called “Knaves of Diamonds”. That group of Russian painters too was not immune to the beneficial French influences originating from the “Golden Fleece” shows. Unlike the “Blue Rose” artists, they were more attracted to powerful “materiality” *à la* Cézanne. Having germinated within the “Blue Rose” innovation, the Russian avant-garde at that time “detached itself” from that movement and set out on a progressive independent path. The “Blue Rose” and “Golden Fleece” were its breeding grounds, providing the impetus.

1906 года, ставшая по своему значению эпохальной. Она открыто обнажила уже наметившиеся и все более нараставшие противоречия между группой московских символистов и петербургскими ретроспективистами. После выставки уже не было сомнений в том, что эти художественные группы отнюдь не попутчики в поисках новых путей в искусстве. Назревала необходимость в собственной выставочной деятельности «Золотого Руна». Она блистательно началась с организации в 1907 году в Москве «Голубой Розы».

Художник Сергей Виноградов вспоминал: «Первая выставка «Голубой Розы» была сенсацией в московском мире искусства. И устроена она была с такой исключительной изысканности красотой, что подобного не видели никогда»⁴. Представлению «Голубой Розы» и анализу проблем, связанных с ее деятельностью посвящен специальный номер «Золотого Руна», оформленный самими участниками экспозиции в собственной им стилистике. Журнал убедительно, серьезно и с большим вкусом преподнес выставку читателям и сумел тогда же, в статье Сергея Маковского, дать правильную историческую оценку явлению, которое именно с этого момента окончательно обрело свое имя и статус. Став вершиной символизма в изобразительном искусстве, «Голубая Роза» обнажила и большие проблемы, с которыми столкнулось это художественное направление: материальное по своей природе пластическое искусство оказалось в творчестве голуборозовцев перед угрозой исчезновения. Следовало найти средства вернуть живописи ее природу, не изменяя при этом главным эстетическим принципам символизма. Новые задачи, встававшие перед русским искусством, определенным образом корректировали курс журнала. Направление поисков «Золотого Руна» 1908—1909 годов вполне отчетливо было сформулировано одним из членов голуборозовского сообщества — художником В.Милиоти: «И если русское искусство хочет стать нужным для русской культуры, оно должно приобщиться той великой душевной глубины, бодрости и веры, которые оставили нам как завет первые учителя передвижничества, и впитывать в себя завоевания великого живописного Запада, ища новых форм для обновленных внутренних переживаний»⁵.

Эта задача стала определяющей в деятельности «Золотого Руна» на протяжении следующих двух лет. Журнал планировал организацию в Москве совместного выступления русских и французских современных художников на выставке под названием «Салон Золотого Руна», открытие которой предполагалось приурочить к годовщине «Голубой Розы» — 18 марта 1908 года.



П.С.Уткин
Займище. 1908
Холст, темпера
72×55,9
ГТГ

Pyotr UTKIN
River Floodplain. 1908
Tempera on canvas
72 by 55.9 cm
State Tretyakov Gallery

«Приглашая французских художников к участию на выставке, — заявляли устроители, — группа «Золотого Руна» преследовала двоякую цель: с одной стороны, путем сопоставления русских и западных исканий ярче осветить особенности развития молодой русской живописи и ее новые задачи; с другой — подчеркнуть черты развития, общие русскому и западному искусству, т.к. при всем различии национальных психологий (французы — более сенсуалисты, у русских художников больше одухотворенности), новые искания молодого искусства имеют некоторые общие психологические основы. Здесь — преодоление эстетизма и историзма, там — реакция против неоакадемизма, в который выроldился импрессионизм. Если родоначальниками этого движения во Франции были Сезанн, Гоген и Ван Гог, то первый толчок в России был дан Врубелем и Борисовым-Мусатовым»⁶.

5 апреля 1908 года в Москве в доме Хлудовых на углу Рождественки и Театрального проезда открылась небывалая по своему размаху и значению в истории русского искусства XX столетия выставка «Салон Золотого Руна». Это был первый за пределами Франции столь представительный показ нового французского искусства, тогда еще не имевшего широкого признания даже в самом Париже, не говоря уже о других городах Европы. Лишь два года спустя выставка французского импрес-

сионизма состоялась в Лондоне. «Салон» знакомил российского зрителя со всем спектром французских художественных направлений рубежа XIX—XX веков. Журнал организовал полное и всестороннее представление выставки на своих страницах, провел широкую кампанию по популяризации французского искусства, уделив большое внимание анализу общих проблем, встававших тогда перед представителями обеих художественных школ. Обширный изобразительный материал сопровождали три обстоятельные статьи о французском искусстве.

11 января 1909 года открылась вторая организованная журналом выставка, которая продолжила начатую «Салоном» традицию общих с французами творческих встреч. В ней приняли участие 16 русских художников (по голуборозовской традиции), представивших 111 произведений, и 10 французских мастеров, демонстрировавших 44 работы. Среди французов на этот раз предпочтение отдали художникам новейших течений — в выставке принимали участие Ж.Брак, А.Дерен, К. ван Донген, А.Марке, А.Матисс, Ж.Рюо, М.Вламинк.

Последняя выставка журнала открылась в конце 1909 года и продолжалась в течение всего января следующего, 1910 года, когда «Золотое Руно» официально уже закончил свою деятельность. В ней участвовали только русские художники. Возможно, причина этого заключалась в материальной стороне вопроса, но и сама надобность в контактах русских мастеров с французами к тому времени в значительной степени отпала. Роль «Золотого Руна», по сути, была сыграна. Почти каждый из членов золоторунной группы демонстрировал на выставке 10 и более произведений, особенной активностью отличился М.Ларионов, выставивший 22 работы.

Особенно важно отметить то, что в состав группы «Золотого Руна» на третьей выставке влились новые молодые авангардисты И.Машков, П.Кончаловский, А.Куприн, Р.Фальк. В конце 1910 года они совместно с М.Ларионовым, Н.Гончаровой, А.Лентуловым, В.Кандинским и К.Малевичем выступили самостоятельно как новое авангардное объединение под названием «Бубновый валет». Эта группа русских живописцев тоже испытала благотворное французское влияние на выставках «Золотого Руна». В отличие от голуборозовцев, их привлекла мощная «вещность» искусства Сезанна. Зародившись в лоне голуборозовского новаторства, русский авангард с этого времени «оторвался» от «Голубой Розы» и начал самостоятельное неукротимое движение вперед. «Голубая Роза» и «Золотое Руно» явились его питатель-

М.Д.Добужинский
Эскиз декорации
к Старинному
театру. «Распутье»
(Игра о Робене и
Марион по пасторали
Адама дела Аль). 1907
Картон, гуашь,
белила, бронза,
апликация. 32,4×43,7
Государственный
центральный театральный
музей им. А.А.Бахрушина,
Москва

Mstislav
DOBUZHINSKY
“Cross-roads”. Stage
design for “Robin et
Marion”, a pastorelle by
Adam de la Halle.
Antique Theatre. 1907
Gouache, white, bronze
paint, gold foil collage
on cardboard
32.4 by 43.7 cm
Bakhrushin Theatrical
Museum, Moscow

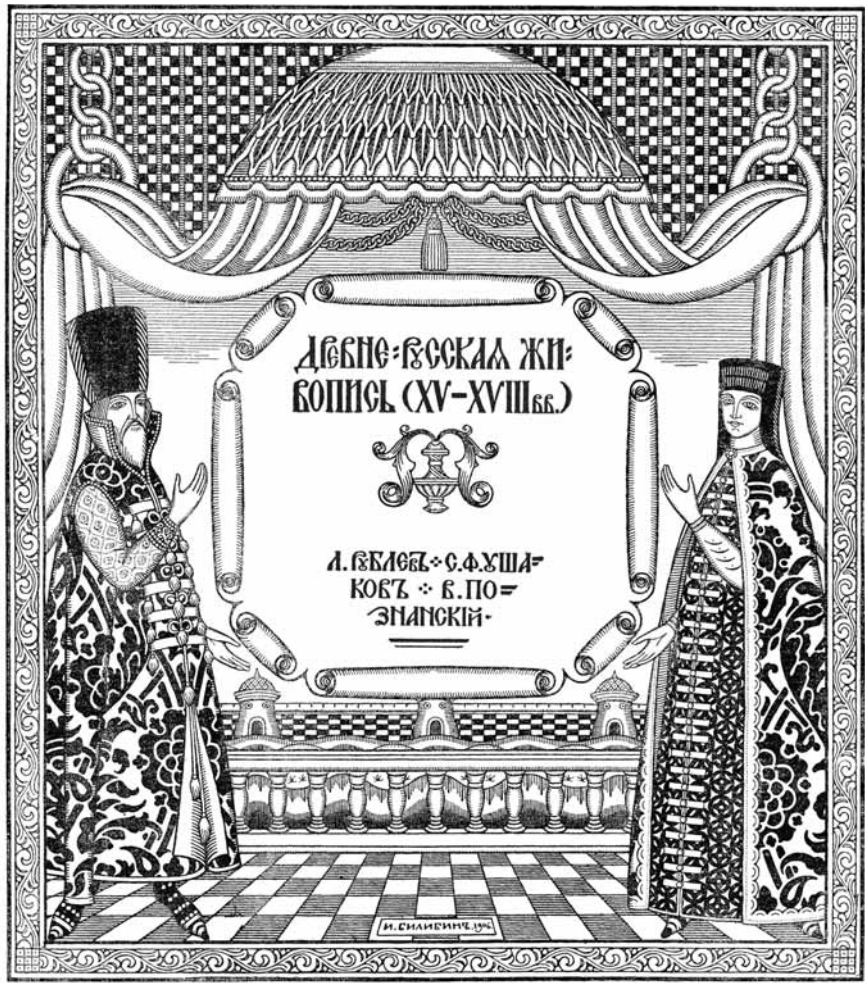
⁵ Milioti, Vasily. Forgotten Precepts // “Golden Fleece”, 1909, No. 4, p.V.

⁶ Catalogue of the “Golden Fleece” exhibition. Moscow, 1909.

⁴ Виноградов С. О выставке «Голубой Розы», талант Н.П.Рябушинского и «Праздник роз» в его Кучине» // Виноградов С. Пржезня Москва. Рига, 2001. С. 143.

⁵ Милиоти В. Забытые заветы // Золотое Руно, 1909, № 4. С. V.

⁶ Каталог выставки картин «Золотое Руно». М., 1909.



Заглавный лист художественного отдела журнала «Золотое Руно» 1906, № 7-8-9 (по эскизу И.Я.Билибина)

Title-page of the Art Section of the “Golden Fleece” magazine (1906, #7-8-9) designed by Ivan Bilibin

Meanwhile the “Rose” itself, significantly reformed under French influences, chose a unique course to pursue, which, in the art of the movement’s prominent artists, also proved its relevance and artistic persuasiveness and took its rightful place on the same plane as the Russian avant-garde movement.

The magazine closed after it had brilliantly met the challenging goals it set for itself and become a hallmark of its times: it was exiting with dignity. In their farewell address the editors wrote, “Parting now with our readers, we do not feel the slightest hint of fatigue. Neither the unremitting struggle we have been engaged in, over more than three years, for the sake of art’s future of our vision, nor the great technical difficulties associated with printing the illustrations, nor the regular confiscation of our issues and publications by the censors, nor the indifference and the offensives on the part of the newspaper reviewers have sapped our energy. But now we clearly feel that the movements that we have been advocating both in literature and in the visual arts have become sufficiently strong and full-fledged to sustain an independent development from now on and that the “Golden Fleece” in this respect has accomplished its mission... Rounding up our effort of four years, we exit perfectly assured that there will be nothing to silence and ruin the artistic principles that

the ‘Golden Fleece’ has been championing.”⁷.

The magazine editors left it to us, their descendants, to strike the final balance, believing that “only the future generations ... are to judge without bias the achievements and failures.”⁸ And indeed, from the distance of a hundred years, everything is restored to its true stature, cleansed from superficial minutiae which, in the heat of struggle, sometimes took centre stage.

The phenomenon that came to be known in the history of 20th-century Russian culture under the name of “Golden Fleece” played an epochal role. At the time when Russian art was seeking out venues where it could apply the powerful energies fermenting within it and ready to burst out, the “Golden Fleece” when it became the ideological centre of Russian art that shaped the era’s artistic consciousness and conceptualized and appraised what was going on from historically correct positions, channeled these energies in the right direction and did all it could to ensure free expression for this art. When the new generation of Russian artists became self-reliant enough and looked to the French innovators as the model, they raced along this path with such a purely Russian daring and vigour that soon they outran those whom they were trying to catch up with and, more-

over, carried them along to new, bolder discoveries. And indeed, from then on nothing could “silence and ruin the artistic principles that the ‘Golden Fleece’ [had] been championing.”

One hundred years ago the “Golden Fleece” contributed to the shaping, within the Russian artistic environment, of an artistic consciousness and appreciation of the historical value of the most important phenomena of European and Russian art of the early 20th century which have survived essentially intact to this day. And there is no doubt that the overall activities of that arts journal, a leader of its time, and the journal’s actions in individual cases were thought out and carried through by none other than the publisher himself, Nikolai Ryabushinsky. It is known for a fact that he generated the ideas, planned, organized, invited, made visits and coaxed; he selected for the shows the works of great artists and artists little-known, still struggling but, in his opinion, promising; he commissioned portraits of those public figures whom he considered most worthy and, as time showed, he never once was mistaken in his choice; and he financed it all without seeking material gain for himself but only expending his wealth, the costs being outrageous even for his great fortune. That was the true feat of a patriot, and such was his victory. Leaving his mark in history, he is remembered as a bright star.

Ryabushinsky’s contribution, and this refers most of all to the Russian visual arts, is equal to, if not greater than that of Sergei Diaghilev. These two personalities deserve equal respect as the true innovators of 20th-century Russian culture, although their lives were different. Ryabushinsky had far less good luck: he was not understood and appreciated by his contemporaries, and future generations have yet to give him his due.

A few words by way of conclusion. In addition to everything above, the “Golden Fleece” is also a unique artefact of graphic art of the early 20th century which united Russia’s best graphic artists of that time. The magazine’s design is marked by a harmonious combination of text and illustrations and a neat equilibrium between printing type and the live lines of the images pictured. The headpieces, tailpieces, decorative initials by the most prominent artists of the “World of Art” and the “Blue Rose” groups become an integral part of the text, while the text becomes a piece of graphic art.

The look of the magazine itself came to foster good taste, sensitivity to the visual image, and a sense of beauty in the general reading public. And this undoubtedly was conducive to the magazine’s fame a century ago, and to the present revival of interest in the magazine and the epochal phenomenon behind it at large, called the

ной средой, дали ему импульс, толчок. Сама «Роза», серьезно перестроившись под воздействием французского искусства, избрала особый путь развития, который также оказался вполне современным и художественно убедительным и занял достойное место рядом с русским авангардным движением.

Журнал уходил достойно, с честью выполнив все поставленные перед ним задачи. В прощальном обращении Редакции говорилось: «Расставаясь теперь с читателями, мы вовсе не чувствуем себя утомленными. Ни постоянная борьба, которую мы в продолжение более трех лет ведем за дорогое для нас будущее искусства, ни громадные технические трудности печатания художественного отдела, ни систематическая конфискация наших номеров и изданий цензурой, ни равнодушие и кампания газетной критики не поколебали нашей энергии. Но теперь мы ясно чувствуем, что течения, которые мы отстаивали как в области литературы, так и в области живописи уже достаточно окрепли и выразились, чтобы развиваться самостоятельно и что “Золотое Руно” в этом отношении уже исполнил свою миссию... Заканчивая нашу четырехлетнюю работу, мы уходим со спокойной уверенностью, что ничто уже не сможет заглушить и уничтожить тех художественных принципов, за которые боролось “Золотое Руно”»⁷.

Право подводить итоги деятельности журнала Редакция оставила нам, потомкам, считая, «что объективная оценка достигнутого и не достигнутого <...> принадлежит только будущему»⁸. Действительно, в перспективе длиною в сто лет все обретает свою истинную ценность, очищаясь от случайного и мелкого, что в пылу борьбы подчас выступало на первый план.

Явление, вошедшее в историю культуры XX столетия под названием «Золотое Руно», сыграло в ней поистине судьбоносную роль. В пору, когда русское искусство искало возмож-



Марка журнала «Золотое Руно» (по эскизу Е.Е.Лансере)

Graphic sign of the “Golden Fleece” magazine designed by Yevgeny Lansere

ности применения бродивших в нем и готовых прорваться наружу могучих сил, «Золотое Руно», став идеологическим центром русского искусства, определявшим художественное сознание эпохи, исторически точно осмыслив и оценив происходящее, направило эту энергию в нужное русло и оказало активное всестороннее содействие ее свободному проявлению. Новое поколение русских художников, обретая уверенность, взяв равнение на великих французских новаторов, понеслось по этому пути с такой русской удалью и размахом, что вскоре оказалось впереди тех, кого поначалу догоняло и, в свою очередь, повлекло их вслед за собой к новым, еще более смелым открытиям. Ничто уже не смогло заглушить и уничтожить тех художественных принципов, за которые боролось «Золотое Руно».

Сто лет назад «Золотое Руно» содействовало формированию в русской культурной среде такого художественного мышления и понимания исторической ценности важнейших явлений европейского и русского искусства начала XX века, которое, по существу, не изменилось и по сей день. И нет никакого сомнения в том, что деятельность этого художественного журнала определял и осуществлял не кто иной, как сам издатель — Николай Рябушинский. Факты свидетельствуют о том, что именно он придумывал, планировал, организовывал, приглашал к участию, ездил и уговаривал, отбирал на выставки работы великих и малоизвестных, но перспективных, по его разумению, мастеров. Это он заказывал портреты тех деятелей, которых считал наиболее достойными, и, как показало время, ни разу не ошибся в выборе, это он все финансировал, не преследуя никакой материальной выгоды, а имея одни лишь непомерные даже при его богатстве расходы. Это был поистине его патриотический подвиг. Николай Рябушинский сыграл свою роль в истории и остался в ней яркой звездой. Его вклад, и прежде всего это касается судеб русского изобразительного искусства, не менее, если не более значителен, чем вклад Сергея Дягилева. Обе эти фигуры достойны стоять в истории отечественной культуры XX века рядом, хотя судьбы их сложились по-разному. Фортуна Рябушинского оказалась много суровой. Его не поняли и не приняли современники и пока еще не в должной мере оценили потомки.

И в заключении — еще раз о самом журнале. Помимо всего вышесказанного, «Золотое Руно» представлял собой еще и уникальный памятник графического искусства начала XX столетия, объединивший вокруг себя все лучшие силы русской графики того времени.



Л.С.Бакст
Колокольный звон.
Памяти Борисова-Мусатова
Рисунок для журнала «Золотое Руно». 1906

Léon BAKST
Tolling of Bells.
To the Memory of Borisov-Musatov
Drawing for the “Golden Fleece” magazine 1906

Здесь найдено гармоническое соотношение текста и иллюстраций, продумано взаимодействие типографского шрифта и живого штриха художественного рисунка. Многочисленные заставки, концовки, буквицы, заглавные листы разделов, выполненные крупнейшими мастерами «Мира искусства» и «Голубой Розы», становятся органической частью текста, а текст, в свою очередь, превращается в произведение графического искусства.

Сам облик журнала стал формой воспитания вкуса, чувства прекрасного в широкой читательской массе. И это несомненно сыграло свою благотворную роль в популяризации данного издания сто лет назад и в привлечении глубокого интереса к журналу и тому эпохальному явлению, которое именуется «Золотым Руном», в наши дни.

Н.П.Феофилакт
Виньетка для журнала «Золотое Руно». 1906

Nikolai FEOFILAKTOV
Vignette for the “Golden Fleece” magazine. 1906



⁷ От Редакции // Золотое Руно, 1909, № 11–12. С. 107.

⁸ Там же.