

Илья Доронченков

## К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): стратегия и выбор<sup>1</sup>

Статья посвящена Скандинавской выставке, которую С. Дягилев организовал в Петербурге в октябре — ноябре 1897 года. Это было первое по-настоящему представительное выступление северных художников за пределами региона и начало знакомства русской публики с современным искусством Скандинавии. Скандинавские художественные школы за два минувших десятилетия пришли к успеху на главных выставках Европы. Отражением этого успеха было место, отведенное им в революционной книге Р. Мутера «История искусства XIX века», оценки которой повлияли на Дягилева. Значительная часть произведений, привезенных куратором в Россию, была отобрана им на Художественно-промышленной выставке, состоявшейся летом 1897 года в Стокгольме. Образ искусства Швеции, Норвегии и Дании, сознательно сформированный куратором в Петербурге, должен был послужить образцом для русского модернизма, который вскоре консолидировался в «Мире искусства».

Ключевые слова:

Дягилев, Скандинавская выставка 1897 г., скандинавский модернизм, Цорн, русско-европейские художественные контакты.

Петербургский выставочный сезон 1897/98 годов открылся 12 октября вернисажем в Обществе поощрения художеств, где была развернута первая в России выставка искусства скандинавских стран. Ее каталог включал 289 произведений живописи и графики<sup>2</sup>. (Ил. 1–2.) Швеция была представлена ста пятью произведениями двадцати мастеров, находившаяся с ней в государственной унии Норвегия — двадцатью семью художниками со ста десятью работами. Двадцать семь датчан показали семьдесят четыре вещи. Как значилось на титульном листе каталога, экспозиция входила в серию «Иностранные художественные выставки в Императорском Обществе поощрения художеств» [21]<sup>3</sup>. Действительно, общество выступало ее официальным организатором, но полноправным «устроителем», то есть куратором выставки, был С. П. Дягилев.

Эта экспозиция стала не только первым представительным показом скандинавского модернизма на рубеже столетий<sup>4</sup>, одним из самых

- 1 Считаю приятным долгом поблагодарить Ирину Сандомирскую, Анну Харкину (Стокгольм) и Ирину Хмелевских (Марли, Франция) за помощь в работе. Данная статья является частью проекта *Western Art Exhibitions in the 1890s Russia reconstructed*, осуществлявшегося в Center for Advanced Study in Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, D. C. (2019).
- 2 Некоторые замечания прессы дают основания полагать, что не все выставленные произведения были отражены в каталоге.
- 3 Такая формулировка не встречается в каталогах других иностранных выставок, устроенных Обществом (ср. французские экспозиции 1891, 1896 и 1899 гг., английскую и бельгийскую выставки 1898 г. и др.). Показ зарубежных художественных школ с очевидностью был важной частью политики ОПХ в 1890-е гг., однако, насколько мне известно, такого рода экспозиции не декларировались как элементы единого проекта. В отчете Общества эта выставка значится как «экстренная». См.: [9, с. 28].
- 4 Выставки скандинавского искусства в эту пору время от времени проходили за пределами региона. Но, например, организованная Герхардом Мунте в немецком Крефельде «Северная» выставка (1902), хотя и вдвое превышала дягилевскую по числу экспонатов (510 по каталогу), наполовину состояла из произведений прикладного искусства. Значительное число художников, представленных в Петербурге, отсутствовало, ряд крупных мастеров (например, Цорн) был представлен единичными работами, зато сам Мунте показал 54 вещи [57]. Прошедшая в нескольких городах Соединенных Штатов «Выставка современного скандинавского искусства» (1912–1913) была в два раза меньше дягилевской и по числу представленных художников, и по количеству экспонатов [51].

значительных в своем роде вплоть до пробудившей к нему международный интерес выставки «Северный свет: реализм и символизм в скандинавской живописи, 1880–1910» (1982–1983, Бруклинский музей, Нью-Йорк, куратор К. Варнеду). Во многих своих аспектах она бросала вызов традиционной для России выставочной практике и в определенной степени репрезентировала представления Дягилева о будущем отечественного искусства.

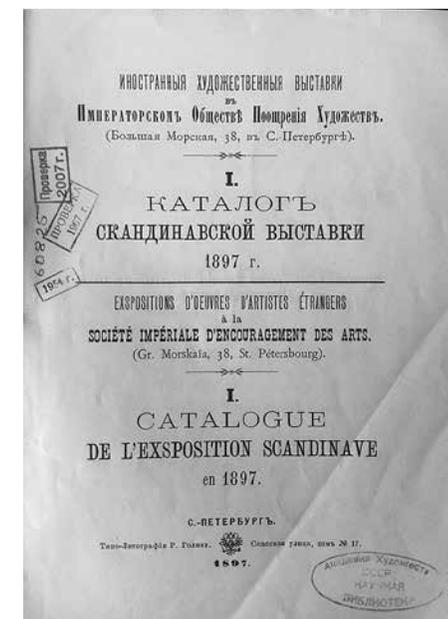
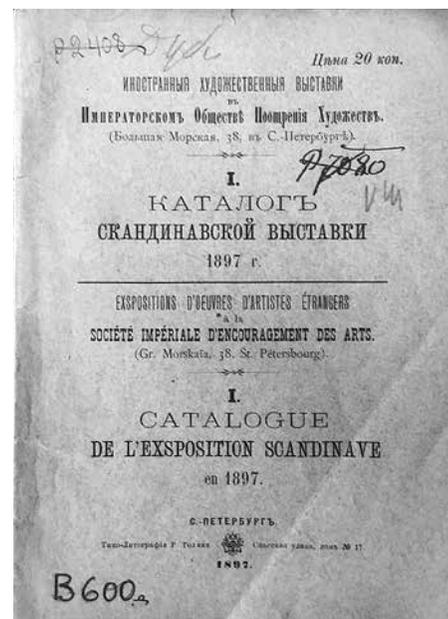
\*\*\*

Вернисаж состоялся 12 октября в присутствии шведско-норвежского посланника Э. Л. Рейтерсшэля<sup>5</sup>, дипломатов и некоторых представителей петербургского света. Однако петербургская пресса отмечала сам факт открытия бегло, вероятно, потому, что выставка не находилась под Высочайшим покровительством и государь не удостоил вернисаж своим посещением (не был он на ней и в дальнейшем). Наиболее пространственный отчет о событии в русской прессе принадлежал юмористу: «Публики немного. Преобладают дамы и барышни. <...> Целая группа атташе иностранных посольств и миссий. Наши художники, за исключением г. Соломко, отсутствуют» [31, с. 3]<sup>6</sup>.

Журналисты сетовали на холод («...выставка мало интересна и производит какое-то грустное впечатление. В *pendant* к этому администрация не позаботилась протопить залы» [28, с. 2]) и неудобство обозрения: «Отчего перечень картин не сделан в том порядке, как висят картины? Каталог приходится переворачивать сотни раз, что весьма обременительно» [28, с. 2]; «Многие, вполне справедливо, жаловались на весьма неудачное размещение картин: трудно ориентироваться, так как картины до крайности разбросаны» [31, с. 3]. Подобные замечания, впрочем, высказывались по поводу практически любой выставки такого рода — экспозиции конца XIX века все еще, как правило, предполагали «шпалерную» развеску, когда полотна занимали все свободное пространство стены, а их расположение диктовалось (при отсутствии

5 С 1814 по 1905 год Швеция и Норвегия были объединены унией. Главой государства являлся шведский король, при этом Норвегия обладала собственным парламентом и правительством (без министерства иностранных дел).

6 Сергей Сергеевич Соломко (1867–1928), член Петербургского товарищества художников, акварелист, иллюстратор.



1–2. Каталог Скандинавской выставки. СПб.: Типо-Литография Р. Голике, 1897  
Обложка и титульный лист

других факторов, например статуса художника или портретируемого) в основном формате. Кроме того, на выставках той поры отсутствовали этикетки, картины отмечались номерами в составленном по алфавиту каталоге, что заставляло посетителей перелистывать его многократно.

Очевидно, более широкий резонанс, чем открытие, в профессиональной среде имел приезд Андерса Цорна. Его также следует рассматривать как элемент дягилевской политики. До этого самым значительным художником, посещавшим Россию в связи с большой национальной выставкой, был француз Альфред Ролль, которому предстояло исполнить заказ французского правительства — полотно «Торжественная закладка моста Императора Александра III в Париже в присутствии их Императорских Величеств» [39, с. 2]. На этот раз появление иностранной звезды было результатом частного приглашения Дягилева, у которого Цорн гостил в Петербурге<sup>7</sup>, а чествование мастера

было делом близкого устройтею выставки круга. 26 октября в одном из лучших ресторанов города «Донон» состоялся обед в честь Цорна, на котором присутствовали Альб. Н. Бенуа, Л. Н. Бенуа, А. П. Соколов, И. С. Китнер, Е. А. Сабанеев, Я. Ф. Ционглинский и др. Из Москвы приехали С. И. Мамонтов, В. А. Серов, К. А. Коровин. По впечатлениям Цорна, гостей было почти сто человек [49, р. 44]. С приветственной речью в честь «великого мастера и виртуоза» выступил И. Е. Репин, исполнивший также художественное меню обеда, а Дягилев произнес спич о значении скандинавского искусства. Цорн вспоминал выступления Мамонтова и Эдельфельта и сетовал на «ужасное количество поцелуев»: «...что это за раздражающе неприятный обычай!» [49, р. 44]. «Банкет удался вполне и прошел весьма оживленно», — завершал свой рассказ репортер [44, с. 3]. Затем шведский художник посетил Москву, где гостил у С. Мамонтова, слушал Шаляпина, катался на тройках и общался с художниками, в том числе с К. Коровиным. Никаких творческих результатов эта поездка не имела, начатый портрет Тенишевой остался неоконченным, планы заказать Цорну портрет императора не нашли воплощения — похоже, что художник предпочел оставить это предложение без ответа.

Выставка работала до 9 ноября<sup>8</sup>. Согласно отчету Общества, на нее было продано 5622 билетов: 320 по 95 копеек (в первый день работы) и 5302 по 48 копеек (в последующие)<sup>9</sup>. Принимая во внимание гостей с приглашениями и учащих художественных учебных заведений, пользовавшихся правом бесплатного прохода, можно оценить число посетителей почти в шесть тысяч человек.

Это в пять раз меньше, чем на прошедшей за год до того французской художественной выставке — только в Петербурге на ней побывали 30320 человек с билетами, и почти в три раза меньше английской,

7 Дягилев с энтузиазмом писал А. Н. Бенуа о том, что у него останятся Цорн и Таулов (см.: 34, с. 28; норвежский живописец Петербург не посетил). Д. Философов вспоминал позднее: «...приехал в Петербург шведский художник Цорн. Вертелся он долго и надоело нам всем порядочно. Мы как-то по очереди дежурили около него» (цит. по: [29, с. 239]).

8 Планы показать выставку в Москве (по примеру французской экспозиции 1896 г.) не реализовались. Ср.: «Как слышали “Нов[ости] дня”, с организаторами скандинавской художественной выставки, открытой в Петербурге, ведутся переговоры о том, чтобы выставка эта была из Петербурга перевезена в Москву» [43, с. 2].

9 См.: [9, с. 38]. Приход Общества составил по этой статье 2848 руб. 96 коп. По данным хроники «Новостей и биржевой газеты», к последнему дню работы выставки ее посетили более 5050 человек [45, с. 3]. Некруглая цена билета, обозначенная в отчете, вероятно, результат отчисления так называемого шинельного сбора, платы за хранения верхней одежды.

которая состоялась через несколько месяцев после Скандинавской — в начале 1898 года: в столице на нее было продано 21307 билетов [30, с. 40; 9, с. 22]. Число зрителей уступало и главным отечественным экспозициям (26-ю Передвижную весной 1898 г. посмотрели свыше 17 тысяч человек) [9, с. 22]. И все же этот результат можно счесть успешным для искусства, дотоле практически не известного русскому зрителю — обладавшие гораздо более прочной репутацией у публики голландская и бельгийская школы привлекли в 1896 и 1898 годах сопоставимое число посетителей: 7900 и 6640 соответственно<sup>10</sup>.

\*\*\*

Выставку принято считать одним из первых кураторских проектов Дягилева. Но в известных мне источниках и исследовательской литературе нет отчетливого ответа на вопрос о ее непосредственных инициаторах и мотивах организации<sup>11</sup>.

4 апреля 1897 года, очевидно, в ответ на остающееся сейчас неизвестным обращение, Дягилев определил условия, на которых он готов заняться выставкой. Он писал вице-председателю ОПХ, егермейстеру И. П. Балашову: «По поводу предложения г-на секретаря Общества поощрения художеств [курсив мой. — И. Д.] устроить в течение будущего зимнего сезона выставку скандинавских художников имею честь уведомить Вас, что я согласен взять на себя устройство означенной выставки при следующих условиях: I. Всю художественную часть выставки (выбор художников и картин и размещение последних на выставке) я прошу предоставить исключительно мне. II. Хозяйственную сторону предприятия прошу изъять из моего ведения. III. Общество прошу облегчить организацию выставки, войдя с ходатайством к шведско-норвежскому и датскому правительствам об оказании мне содействия и IV. Издержки по поездке в размере 500 руб. прошу принять на счет Общества и желаю получить их авансом из сумм Общества»<sup>12</sup>.

10 Организаторами голландской выставки были амстердамское художественное общество *Arti et amicitiae* и Императорская Академия наук. О ее посещаемости см.: [40, с. 4]; число зрителей бельгийской выставки приводится по: [10, с. 40].

11 Рецензент «Нивы» (редактор журнала Р. И. Сементковский) писал: «Петербургу вышла честь быть первою столицей, в которой состоялась задуманная скандинавскими художниками [курсив мой. — И. Д.] специальная выставка их произведений» [33, с. 1123]. Это мнение не находит подтверждения в известных мне источниках.

В апреле 1897 года Дягилев писал А. Н. Бенуа: «Будущей зимой устраиваю две выставки по поручению Балашова и Сабуровой (понимаю Общество [поощрения художеств. — И. Д.]). Первая скандинавская, вторая английская. Первая окончательно решена, вторая пока нет. Первая крайне меня интересует, вторая менее» [цит. по: 34, т. 2, с. 23]<sup>13</sup>. В начале мая 1897 года он говорил о себе уже как об официальном представителе Общества: «В конце месяца я еду в Швецию и Норвегию, так как по поручению О[бщества] п[оощрения] х[удожеств] устраиваю в будущ[ем] октябре в Питере выставку скандинавов и датчан. Это меня очень занимает» [34, т. 2, с. 28].

В ряде откликов печати подчеркивалась роль Дягилева как организатора выставки, непосредственно отвечавшего в том числе за ее развеску [48, с. 2]. Однако после завершения выставки у скандинавских контрагентов возник ряд финансовых претензий<sup>14</sup>. К решению вопроса были привлечены русские дипломаты в Швеции, потребовавшие объяснений у официальных лиц Общества после того, как им не удалось добиться ответа от Дягилева. В этих условиях Собко предпочел представить именно его единственным инициатором проекта. Имея в виду цитированное выше письмо от 4 апреля, он писал Н. П. Балашову о «письменном предложении услуг [курсив мой. — И. Д.] по устройству Скандинавской выставки в Петербурге...» со стороны Дягилева [2, л. 30].

Сейчас нет прямых свидетельств того, что Общество придавало выставке скандинавских живописцев сколько-нибудь специфическое

- 12 [2, л. 5]. Ср.: [34, т. 2, с. 20–21]. 25 июля 1898 года Дягилев писал Балашову: «...в письме моем на имя совета Императорского Общества Поощрения Художеств от 4-го апреля 1897 г. по поводу принятия мною по вашей личной ко мне просьбе [выделено автором письма. — И. Д.] устройства в Петербурге Скандинавской художественной выставки, я поставил как неременное условие, чтобы на мне лежала лишь художественная сторона предприятия...» [2, л. 19].
- 13 Письмо датировано «Воскресенье. Апрель 1897 г.». Елизавета Владимировна Сабурова (1847–1932) — благотворительница, председатель Общества попечения о бедных и больных детях («Синий крест»), в пользу которого в январе — феврале 1898 года в ОПХ была организована Английская художественная выставка (позже показана в Москве). В ее организации Дягилев участия не принимал.
- 14 Речь шла о неуплате по ряду счетов за упаковку и транспортировку картин, которые были проигнорированы Дягилевым. Куратор в свою очередь возложил ответственность за плохую организацию отправки произведений владельцам на секретаря Общества Н. П. Собко. В конечном счете Общество нашло возможность удержать из средств Дягилева 183 р. 29 коп. в счет погашения задолженности. Кто в действительности был виноват в сложившейся ситуации, на основании имеющихся документов сказать сложно, поскольку стороны перекладывали ответственность друг на друга и, соответственно, давали противоположные объяснения. См.: [2, л. 12, 16, 18–43].

значение — художественное или политическое. В отличие от других зарубежных экспозиций, организованных ОПХ, Скандинавская не находилась под патронажем кого-либо из членов Императорского дома и не носила благотворительного характера, позволявшего существенно снизить таможенные и транспортные расходы. Такой вариант, очевидно, рассматривался. В сентябре пресса сообщала, что августейшей покровительницей выставки станет принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская, председатель Общества поощрения художеств [41, с. 2]. Очевидно, с этими планами было связано и сообщение о предстоящем прибытии в русскую столицу на открытие представителей художественного истеблишмента: директора стокгольмской Академии художеств графа фон Розена, члена академии Густава Лундберга (очевидно, имелся в виду скульптор Густав («Густен») Линдберг) и профессора Густава Седерстрёма, автора самого известного шведского исторического полотна «Перенесение тела Карла XII» (1884, Национальный музей, Стокгольм) [42, с. 3]. Ни один из названных художников на выставке представлен не был, а вся ее концепция носила демонстративно антиакадемический характер. Очевидно, последним обстоятельством и следует объяснить отсутствие официального покровительства.

\*\*\*

Для Дягилева Скандинавская выставка была принципиальным этапом осуществления его важнейшего «проекта», финалом которого стал триумф «Русских сезонов». Именно в месяцы ее подготовки куратор активно обсуждал перспективы современного русского искусства с товарищами. В личном письме к А. Н. Бенуа он лаконично и образно определил свою долгосрочную задачу: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе...» (письмо от 24 мая 1897 г. [34, т. 2, с. 26]). Обращаясь к группе потенциальных единомышленников, он описывал ситуацию так: «Русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями». Перечислив альтернативные художественные организации Европы (мюнхенский Сецессион, парижский Салон Марсова поля и лондонскую Новую галерею), Дягилев делал вывод об интернациональном характере этого

процесса: «Везде талантливая молодежь сплотилась вместе и основала новое дело на новых основаниях с новыми программами и целями» (письмо от 20 мая 1897 г. [34, т. 2, с. 24]).

Эти мысли Дягилев высказал в письме, где была сформулирована задача создания нового творческого объединения — еще не названного «Миром искусства». Моментом его кристаллизации должно было послужить запланированное на январь — февраль 1898 года совместное выступление в Музее Штиглица. Теперь оно известно как «Выставка русских и финляндских художников». В программном письме Дягилева пока не говорилось о включении финнов в число экспонентов. Но равноправное присутствие на выставке мастеров из автономной провинции Российской империи стало для организатора принципиальным, поскольку именно их искусство являло пример успешного следования по пути, которым Дягилев намеревался провести новое поколение русских художников. Еще за год до этого, комментируя выступление Альберта Эдельфельта на Академической выставке в Петербурге, критик писал: «Он принадлежит к той плеяде северных художников, которые в начале 80-х годов влили свежую струю в живопись Западной Европы [курсив мой. — И. Д.]. <...> Они были равно далеки как от салонных банальностей Бугро и Кабанеля, так и от грубо тенденциозного натурализма школы Курбе. Особую прелесть их составило то элегическое настроение, подчас суровое, подчас холодно-ослепительное, которое они занесли из своей угрюмой родины» [цит. по: 34, т. 1, с. 52]. Именно эти особенности современных северных школ определили принципиальное место Скандинавской выставки в стратегии Дягилева и выбор произведений для нее.

\*\*\*

1880–1890-е годы стали поворотной эпохой в развитии искусства Дании, Швеции и Норвегии. В течение десятилетий их искусство оставалось периферийным, несмотря то положение, которое некоторые выходцы из этих стран, подобно Торвальдсену, занимали на европейской художественной сцене. Своего рода рубежом можно считать парижскую Всемирную выставку 1878 года, где скандинавское искусство получило единодушно презрительную оценку французской критики. В течение следующего десятилетия в Париже сформировалась многочисленная колония молодых художников-северян, которые с готовностью усвоили

уроки Бастьен-Лепажа, Раффаэлли или Ролля, порой демонстрируя восприимчивость и к импрессионизму. В 1880-е годы в Салоне выставлялось около сорока скандинавских художников в год, их произведения достаточно часто премировались и порой приобретались для Люксембургского музея. Некоторые из северян, подобно Андерсу Цорну или Фрицу Таулову, вошли в обойму художников со всемирной репутацией и космополитической клиентурой. Подобные успехи вчерашних провинциалов с энтузиазмом воспринимались соотечественниками и отзывались далеко за пределами Северной Европы [см.: 61].

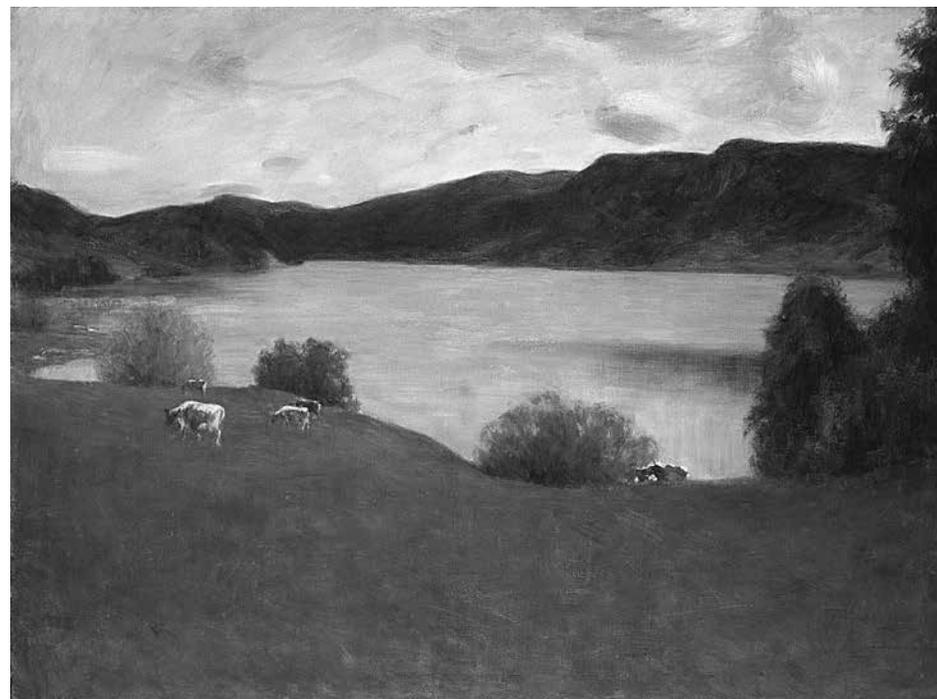
В 1890-е годы обозначился противоположный процесс, когда общившиеся к «столичному» искусству скандинавы постепенно совершили поворот к «национальному духу», символом которого стали древние предания и родная природа. Скандинавская колония начала сокращаться, и возвращавшиеся домой северяне часто приносили с собой ощущение национальной миссии своего искусства<sup>15</sup>. Достигнутая в Париже живописная свобода была применена к поискам «исконно народного» визуального языка, истоком которого часто становились произведения крестьянского творчества или легендарного Средневековья. Произведения этого периода принято описывать, как правило, в терминах стиля модерн и символизма. Кёрк Варнеду обобщил этот процесс следующим образом: «...космополитический опыт скандинавов имел парадоксальный результат: он пробудил новое ощущение “северных” ценностей и подготовил почву для возвращения к сосредоточенному на себе [insular] национализму» [66, с. 15]. По мнению искусствоведа, во многих произведениях скандинавов «<...> энергией, вдохновлявшей новаторство и красоту, была реакция против современной цивилизации, движение к большей погруженности в себя <...> или к подчинению крови, почве и сменяющим друг друга природным циклам» [66, с. 30]. Характерно, что этот новый национальный язык часто формировали живописцы, в предшествующее десятилетие следовавшие в фарватере французского реализма. Помимо того, что в сознании северян, по выражению Варнеду, «крестьянское приобрело значение *volksisch* [почвенно-народного (нем.)]» [66, с. 30], изменился и сам модус репрезентации пейзажа. Природа Скандинавии и Балтийского моря, не отвечавшая

15 Этот процесс по необходимости описывается схематично. Критику подобного «маятникообразного» описания миграции скандинавов в Париж и обратно см.: [60].

нормативным критериям «прекрасного» или «живописного», в то же время постоянно напоминала о бёрковском «возвышенном». Из среды обитания и места действия она превратилась в самодостаточную сущность, требующую медитативного проникновения, и диктующую своему исконному жителю особое переживание бытия. Произошедшее со скандинавским пейзажем можно, с известными оговорками, распространить и на новые тенденции изобразительного искусства в целом: «В своей реакции на ту отрешенность [от реальности], которая предполагалась натуралистической [т. е. реалистической] точкой зрения, они [скандинавы] старались раствориться в изображаемом, приглашая зрителя разделить эту вовлеченность: вместо этнографии они стремились к эмпатии» [54, с. 20].

Мне представляется, что именно эти качества, в различных пропорциях проявившиеся в искусстве разных стран региона, объясняют желание Дягилева показать отечественным художникам и публике современное творчество Северной Европы. Следует, однако, упомянуть еще одну особенность искусства Скандинавии. В нем не действовала антагонистическая «французская» конструкция современного художественного процесса. Как отмечал Джон Хауз, «в конце XIX столетия идея авангарда, отчужденного от современников и находящегося словно бы “впереди” них, не имела реального значения в скандинавских художественных кругах» [54, с. 28]. Подтверждением этому служит, к примеру, быстрое и относительно легкое признание скандинавских новаторов соотечественниками, которое выразилось, в частности, в очень ранних, по европейским меркам, государственных заказах и в приобретениях их произведений для национальных музеев [54, с. 27–28]. Эта своеобразная «идеологическая» и «поколенческая» солидарность северных школ (скорее желаемая, чем реальная), по мнению Дягилева, была остро необходима России, где косность позднего передвижничества и отсутствие отчетливой политики в реформированной Академии угнетающе действовали на молодежь: «...несмотря на два самостоятельных течения финнов-народников и художников с направлением западно-аристократическим, они все же представляют один дух, пропитанный сознанием своей общей силы» [18, с. 3].

16 Письмо от 12 августа 1895 года. См.: [68, с. 47]. В русских текстах рубежа столетий использовалась не принятая ныне транскрипция фамилии художника: Веренскиольд.



3. Эрих Вереншёльль. *Вечерний пейзаж в Квитезейде (Озеро в Телемаркене)*. 1895  
Холст, масло. 101 × 134  
Государственный Эрмитаж

Можно предположить, что интерес к искусству северян начал формироваться у Дягилева после того, как летом 1895 года он познакомился в Дьеппе с норвежским пейзажистом Фрицем Тауловым. Поначалу именно Таулов, уже завоевавший признание во Франции, был посредником между никому не известным дворянином из России и художественной средой Скандинавии. В августе 1895 года он письменно рекомендовал Дягилева своему другу — живописцу и иллюстратору Эрику Вереншёльлю, у которого русский коллекционер заочно заказал картину стоимостью в тысячу франков — «Вечерний пейзаж в Квитезейде» («Озеро в Телемаркене», 1895, ГЭ)<sup>16</sup>. (Ил. 3.) В дальнейшем Дягилев

продолжал приобретать произведения скандинавов. По меньшей мере семь из них были показаны на выставке 1897 года: это работы Якоба Глёрсена, Гехарда Мунте, Эриха Вереншёлля, Вильгельма Хаммерсхоя и три работы Фрица Таулова.

Благодарственное письмо к Вереншёллю, написанное после прибытия завершённого полотна в Петербург в ноябре 1895 года, показывает, что скандинавский энтузиазм Дягилева на раннем этапе был результатом его интуиции, а не осведомленности. Общую же картину он первоначально получил из вторых рук, и именно это передаточное звено сыграло решающую роль. Дягилев признавался норвежскому художнику: «По правде сказать, я вас мало знаю. Я прочел симпатичную статью о вас в “Живописи XIX века”, написанную Р. Мутером, и видел ваши картины однажды в Мюнхене, и это всё. Я бы хотел иметь удовольствие узнать вас получше, но хотя я ежегодно посещаю почти все выставки в Европе, я встречал вас нечасто»<sup>17</sup>.

Книга немецкого искусствоведа Рихарда Мутера, профессора Университета Бреслау (сейчас — Вроцлав, Польша), «История живописи XIX века», выходящая выпусками в 1893–1994 годах [57; русское издание: 26], произвела на современников впечатление «разорвавшейся бомбы» [8, с. 684]. Самое понятие «история», прилагаемое к еще не завершившемуся столетию, предполагало наличие в пестрой мозаике искусства современности определенных направлений эволюции со своими логическими закономерностями. Выбранные Мутером в качестве центральных имена и движения складывались в исторический нарратив, базирующийся на ряде основополагающих принципов. Авторитет всеобъемлющей «истории» подталкивал читателей к переоценке табели о рангах, устоявшейся в искусстве последних десятилетий. При этом книга Мутера менее всего отличалась «исторической объективностью» — она довольно явно вмешивалась в злободневную художественную борьбу на стороне модернистских течений<sup>18</sup>. Роберт Дженсен так характеризует значение ее концепции: «В центр своей “Истории” Мутер поместил три принципа, понятых как главные

17 Письмо от 14 (26) ноября 1895. Оригинал по-французски. Цит. по: [67, с. 26]. Представляется, что именно М. Вереншёлль была первой, кто обратил внимание на значимость книги Р. Мутера для пробуждения дягилевского внимания к искусству Скандинавии.

18 Об актуальном контексте труда Мутера см.: [55, с. 212–219]. Ср.: [62]. Скандинавский материал в последней книге не рассматривается.

достижения новой живописи: натурализм в искусстве<sup>19</sup>, независимость в *Kunstpolitik* [художественной политике (нем.)] и ниспровержение академий. Хотя эти темы уже давно были общим местом во французской модернистской критике, они оставались в большой степени новинками для немецкого дискурса и нигде не были представлены с той мерой исторической авторитетности, которая отличала книгу Мутера» [55, с. 213]. Следует отметить еще одно обстоятельство, на которое обращает внимание Дженсен. Опираясь на сочинения завоевавшего европейское признание датского литературного критика Георга Брандеса, немецкий ученый концептуально переосмыслил понятие «современность» применительно к искусству: «...Брандес преобразовал слово “современный” [*modern*] из эпитета, относящегося к чему-то недавнему, в идеологический лозунг» [55, с. 215]<sup>20</sup>. Наконец, еще одной важной особенностью труда Мутера была новая география: он включал пространственные разделы о национальных школах, прежде воспринимавшихся как периферийные, в том числе о датской, шведской и норвежской (финской школе было посвящено менее страницы).

Книга Мутера, приходившая в Петербург по мере появления выпусков немецкого издания, пристально читалась дружеским кружком, в котором зародился «Мир искусства» [7, с. 21], а Александр Бенуа написал для нее главу о русской школе. Очевидно, что немецкий искусствовед выступал союзником молодых петербургских модернистов в их борьбе с главным противником — тенденциозным повествовательным реализмом передвижников, все еще определявшим вкусы значительной части интеллигенции. Например, противопоставляя старшее поколение шведских художников прогрессивной молодежи, Мутер писал: «Эти живописцы не задавались целью изобразить действительность только для того, чтобы передать ее красочное настроение. Все их картины скорее рассказаны, чем написаны» [26, т. 3, с. 197]. Именно в месяцы, когда начиналась подготовка скандинавской

19 В русском искусствоведческом лексиконе это, скорее, «реализм».

20 Ср.: «Подобно Брандесу, Мутер стремился написать интернациональную и эволюционную историю современного искусства. Но, в отличие от Брандеса [сосредоточенного на скандинавской, русской и немецкой литературах], предводителями героев Мутера были французы. И, в отличие от Брандеса, Мутер хотел примирить натурализм с *l'art pour l'art* [искусством для искусства] <...>» [55, с. 217]. Последнее обстоятельство представляется важным и для Дягилева, в сочинениях которого этого времени «реализм» также не противопоставлялся «искусству для искусства» антагонистически.

выставки, Дягилев в одной из статей сформулировал центральный пункт разногласий с доминирующим в русском обществе пониманием живописи, по сути, заострив мутеровскую формулу: «Передвижная выставка приучила нашего зрителя “думать картину”, а не чувствовать ее. Прежде чем появилось понятие красоты, мы пережили культ идеи — средства не чисто художественного» [цит. по: 34, т. 1, с. 67].

Не будет преувеличением сказать, что многие принципиальные оценки Мутера отвечали настроениям Дягилева, а это, в свою очередь, позволило немецкой книге стать одним из главных инструментов, которые сформировали образ скандинавского искусства, представленный петербургскому зрителю. Стоит отметить, что из двадцати шведских и двадцати семи датских художников, представленных в Петербурге, соответственно одиннадцать и тринадцать были описаны в книге Мутера. Из упомянутых им двадцати семи норвежцев одиннадцать были показаны Дягилевым, причем десять из них были удостоены немецким искусствоведам подробной характеристики.

Но труд Мутера повлиял не только на состав экспозиции — прежде всего он помог Дягилеву осознать актуальность скандинавского искусства для России. Свидетельством тому может служить пространная статья о скандинавской живописи, которую Дягилев опубликовал в ноябре 1897 года в либеральном столичном журнале «Северный вестник», на страницах которого встречали поддержку новые литературные и художественные явления. Личные впечатления от встреч с художниками соседствуют в ней с размышлениями о характере национальных школ, и многие оценки иногда буквально совпадают с суждениями Мутера [17]<sup>21</sup>. Так, при характеристике датской школы оба автора прибегают к сравнению с голландской живописью XVII века или упрекают новую шведскую школу в несколько космополитическом, «французском» характере [ср.: 26, т. 3, с. 144–146; 17, с. 368; 26, т. 3, с. 210–211; 17, с. 361–362]. Как и Мутер, русский критик часто применяет к художникам северных школ парижский «эталон», описывая их мастеров через сравнения с более известными французами. Но такие внешние переклички лишь позволяют обратить внимание на более значимые соответствия. Оба автора осознанно ставят своей целью не формирование общего образа искусства Скандинавии, а выявление своеобразия национальных школ [ср., напр.: 26, т. 3, с. 224; 17, с. 354]. Решая эту задачу, они стремятся описать искусство страны через национальный характер, который, в свою очередь, формируется не социальными отношениями,

а природной средой, находящей отражение в живописном пейзаже. Конечно, подобный подход можно считать повторением общих мест климатической теории, но этому препятствует логика опирающегося на Мутера русского критика, который не просто воспроизводит его «природно-этнические» характеристики северян, а разворачивает их в нужном ему направлении.

Можно сказать, что, описывая траекторию скандинавских школ, немецкий искусствовед прямо выстраивает модель, которая позволит Дягилеву увидеть в ней образец для подражания. Так, например, Мутер писал: «...датская живопись достигла очень высокого технического развития, вполне сохраняя при этом свою самобытность. Милле, Бастьен-Лепаж и другие новейшие французские художники открыли глаза молодым датским живописцам и указали им верный путь для дальнейшего развития. <...> С этого момента возникла в Дании новая, сильная и жизнеспособная датская живопись, соединяющая в себе преимущества новейших французов с качествами старых датских мастеров. <...> Но в то же время новейшая датская живопись глубоко коренится в характере и в природе самой Дании» [26, т. 3, с. 173]. Та же оппозиция интернационального и почвенного оказывается центральной для современных шведских художников: «Чем больше в них “шведского”, и чем искуснее их техника, тем более они становятся космополитами...» [26, т. 3, с. 215]. Но наиболее последовательно эта логика проявилась в истолковании Мутером норвежского искусства, далекого от подведения итогов — его эволюция выглядела наиболее впечатляющей: «Последним решительным шагом было возвращение норвежских художников [из Парижа] к себе на родину. <...> В Германии они изучили азбуку искусства, во Франции синтаксис, а познакомившись с произведениями современных французов, они поняли, что лучшие свои силы художник может почерпнуть только из земли своей родины. Норвежское искусство стало с этих пор вполне национальным» [26, т. 3, с. 221–223].

Следует отметить, что «первооткрывателями» скандинавского искусства были, естественно, французские критики<sup>22</sup>. Эмили Браун,

21 Статья отсутствует в [34]. Она была переведена на норвежский [64] и недавно переиздана по-русски [20].

22 Вопрос о том, в какой мере французские тексты воздействовали на русский образ скандинавского искусства, далек от своего решения. Скудость доступной литературы о скандинавском искусстве заставляла некоторых отечественных комментаторов

характеризуя французский образ скандинавского искусства, отмечает, что северяне были с энтузиазмом приняты парижской критикой 1880-х годов прежде всего как лстящий национальному самолюбию пример благотворного воздействия французской школы, превратившей вчерашних «художественных младенцев» в мастеров европейского класса [50, с. 67]. С другой стороны, в живописи скандинавов усматривалось воплощение самобытного национального духа: они «...обладали особенной привлекательностью для французов как северяне, наделенные антиклассическим наследием, как тевтонские, но не германские народы» [50, с. 67]. Таким образом, делает вывод Браун, «французское восхищение скандинавами было восхищением теми свойствами, которыми сами французы не обладали» [50, с. 73].

Описанный механизм довольно часто действует при восприятии инонациональной культуры — именно он был принят во внимание Дягилевым, когда парижской публике, привычной к ориентализму различного рода, в «Русских сезонах» был предложен образ России как воплощения необузданной стихии Востока [ср.: 56; 11]. Но в данном случае дело обстояло наоборот: для Дягилева скандинавы, и прежде всего норвежцы, по своим природным свойствам отвечали русским — и потому могли рассматриваться как вдохновляющий пример для подражания.

Образ норвежского искусства — самого молодого, и потому самого простого, чистого и многообещающего, сформированный Мутером, но находивший аналогии и во французской критике той поры, стал для Дягилева примером — в народном духе Норвегии и в устремлениях ее художников он увидел именно те качества, которыми Россия также обладала как «северная» страна. Мутер утверждал: «То, что у старых культурных народов было намеренным опрочением <...>, у молодых наций совершенно естественно и бессознательно. <...> [норвежцы]... стали изображать свою родину и ее обитателей с острой наблюдательностью первобытных людей, причем непосредственность и первобытность их техники такова, точно они первые стали писать красками и кистями. <...> Норвежская живопись находится еще в периоде детства, но уже ее

дягилевской выставки прибегать к буквальному заимствованию у французов. Так, например, две публикации (первая из них в двух частях) представляли собой перевод статьи Мориса Гандольфа [53] — в первом случае без какой-либо ссылки на источник, в последнем — с упоминанием автора и журнала, а также с определенными дополнениями по материалу выставки [ср.: 22, 23 и 37].

теперешняя мощная самобытность служит залогом будущей возмужалости» [26, т. 3, с. 221–222]. Дягилев близок немецкому искусствоведу в своем понимании искусства Норвегии, хотя, в отличие от него, признает тонкость пейзажного видения ее живописцев: «Живопись норвежская началась тридцать-срок лет тому назад, быть может, просто благодаря случайному совпадению 3-х, 4-х больших талантов <...>. Главными качествами их и условиями их развития было колоссальное физическое и духовное здоровье, молодость, отчаянный патриотизм и несомненный, крупный талант. <...> Норвежский художник инстинктивно чувствует природу. Природа и сокровищница старинных преданий — вот чем живет, какими соками питается искусство Норвегии. И в этом ее спасение» [17, с. 354–355, 360].

Эта характеристика прямо перекликается с идеальным образом русского искусства, сформулированным Дягилевым за год до того именно на примере норвежской школы, с которой он был тогда знаком скорее по тексту Мутера, чем по выставкам: «Если Европа и нуждается в русском искусстве, то она нуждается в его молодости и в его непосредственности. <...> Какая из больших школ живописи за последнее время приобрела наибольшее влияние? Норвежская. И почему? Как только появились эти снега, озера, туманы, ели и пахло севером, так все двери отворились навстречу этим художникам, и она вошла в жизнь Европы, заняв свое определенное место в ее искусстве.

Того же ждали и от России <...> От нее ждали нововизантийской “мистической” живописи, ждали, так сказать, византийского Пюви де Шаванна. <...> Ждали русской золотой ослепительной осени, ждали бурной яркой весны с потоками и тающим снегом. <...> Но, чтобы быть победителями на этом блестящем европейском турнире, нужны глубокая подготовка и самоуверенная смелость. Надо идти напролом. Надо поражать и не бояться этого, надо выступать сразу, показать себя целиком, со всеми качествами и недостатками своей национальности» [цит. по: 34, т. 1, с. 56].

Следует добавить, что в норвежском искусстве для Дягилева, связанного в ту пору с художественно-промышленными проектами княгини Марии Тенишевой и Саввы Мамонтова, было особенно привлекательно активное переосмысление некоторыми современными мастерами крестьянского искусства и интерпретация национального эпоса, то есть именно те явления, которые позволяли воплотить «бессознательный национализм крови», о котором Дягилев будет говорить в своем

манифесте для нового журнала [19, с. 58]. Собственно, первый номер «Мира искусства» и устанавливал ориентиры для осуществления этой программы: в нем соседствовали иллюстрации Вереншёлля к сагам<sup>23</sup>, стилизованное в духе *Art Nouveau* извещение о смерти Пюви де Шаванна и многочисленные репродукции В. Васнецова, которого Дягилев в это время и прочил на роль «византийского» Пюви.

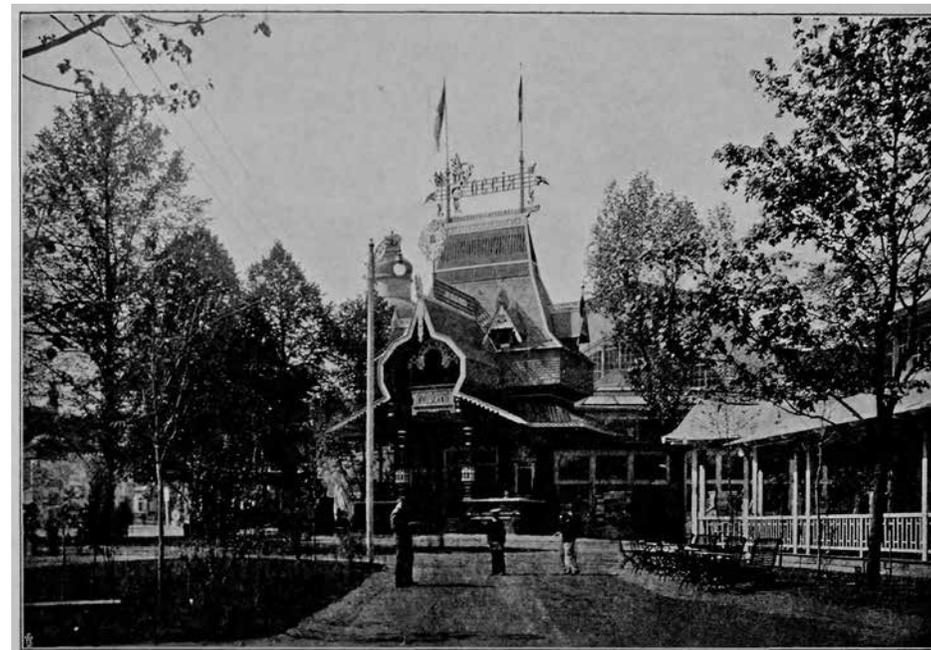
Таким образом, можно заключить, что к весне-лету 1897 года, когда организация выставки перешла в практическую плоскость и Дягилев отправился в Скандинавию, он уже обладал определенным образом искусства северных стран, сформированным, в значительной степени, книгой Мутера и прямо отвечавшим его стратегии «модернизации» русской живописи.

\*\*\*

Формирование петербургской экспозиции в столь сжатые сроки стало возможным потому, что с 3 (15) мая — 21 сентября (3 октября) 1897 года в Стокгольме проходила Всеобщая художественно-промышленная выставка, приуроченная к двадцатипятилетию восшествия на престол короля Оскара II. Участниками выставки были Швеция и союзная с ней Норвегия, Дания и Российская империя с Великим княжеством Финляндским. Приглашенная поначалу Германия, в конце концов, от участия уклонилась. Организация русского отдела (ил. 4) протекала в условиях цейтнота и определенной дискриминации со стороны организаторов, но в итоге присутствие империи на выставке было ощутимым, а целый ряд отечественных компаний был отмечен наградами [47; о выставке см.: 59].

Выстроенный в стокгольмской бухте временный городок павильонов развернул панораму развития современной индустрии стран региона. В то же время особое внимание было уделено лесной промышленности, рыбному хозяйству и народным промыслам. Экспозиция включала реконструкцию средневекового Стокгольма, ботанический, зоологический и другие отделы и, как было принято в таких случаях,

23 Иллюстрации сопровождалась статьей датского критика Карла Мадсена [24] и неподписанным текстом о художнике, который, очевидно, принадлежал самому Дягилеву. Как установила М. Вереншёль, статья Мадсена была опубликована в 1888 году и посвящена другому циклу иллюстраций. См.: [67, с. 36].



4. Павильон России на Всеобщей художественно-промышленной выставке в Стокгольме, 1897  
Фотография из кн.: *Minne från utställningen i Stockholm, 1897*

демонстрировала искусство стран-участниц, а также ряда государств, в основной экспозиции не представленных.

Художественный отдел выставки включал более 1800 произведений, представлявших художников из стран Скандинавии, Франции, Германии, Великобритании, Италии, Испании, США и ряда других стран. Русская секция была невелика: девять мастеров с двадцатью произведениями. Ведущую роль в нем играли Репин с «Бурлаками на Волге», «Проводами новобранца» и эскизом «Запорожцев», и В. Маковский с девятью жанровыми сценами. Были показаны пейзаж Шишкина, «Этюд казака» Сурикова, шахтерское полотно Касаткина и васнецовский эскиз «Страшного суда» для Владимирского собора. Очевидно, что состав национальных секций в большинстве случаев отражал существующую

в этих странах художественную иерархию. При этом, насколько можно судить, определяющую роль в формировании художественного отдела играли шведские организаторы выставки<sup>24</sup>.

Благодаря введенным русским правительством льготным тарифам на транспорт и пониженной пошлине на загранпаспорт, около двадцати тысяч соотечественников смогли посетить Стокгольм, который до той поры туристов из России привлекал нечасто. Правда, лишь немногие поделились своими впечатлениями, в том числе о художественном отделе. Сейчас мне известно два развернутых отклика русских путешественников на скандинавские художественные секции. Несмотря на единичность, они помогают реконструировать ожидания и предполагаемую реакцию отечественного зрителя на экспозицию в Петербурге.

Журналист Николай Каспари писал репортажи из Стокгольма под псевдонимом «Н. Альвинов» для конкурента «Нивы» — «еженедельного иллюстрированного журнала для семейного чтения» «Родина», который издавал его отец Альвин Каспари, многие годы проведенный на рынке массовой прессы. Художественного отдела в «Родине» не было, иллюстрации же, как и в «Ниве», представляли в основном сентиментальный салонный жанр и живопись передвижников. Выбор Н. Альвинова в целом отвечал вкусам издания. Журналист предпочитал работы «кисти художников, принадлежащих <...> к последователям немецкой и голландской школы и давших в своих произведениях и глубоко продуманные сюжеты, и чудное сочетание красок» [4, ст. 1396], а также высоко оценил современную скандинавскую скульптуру.

Гораздо больше внимания искусству уделила Изабелла Гриневская (псевдоним «И. Грин», урожденная Бейле Фридберг) — литератор и драматург, путешественница, в недалеком будущем — первая русская бахаистка. Несмотря на то что ее репортажи из Стокгольма первоначально были напечатаны в правом «Новом времени», можно сказать, что предпочтения писательницы достаточно типичны для социально ангажированной русской интеллигенции в том числе и либерального толка, чьи представления об искусстве сформировались под воздействием народничества и передвижничества. По ее мнению, в среде скандинавских художников преобладает стремление к правде и простоте,

24 См.: [47, с. 282]. В отечественной прессе отмечалась случайность состава русского отдела: «Но и посылка [картин] в Венецию, и, как мы увидим, посылка в Стокгольм пока не таковы, чтобы дать иностранцам точное о нас понятие» [25, с. 3].

к изображению «обычных тягостей и радостей жизни» [13, с. 88]. И. Грин прежде всего отметила, что «море, пейзаж, поэзия повседневной жизни, все виды человеческого горя, а также смерть, мудро развязывающая запутаннейшие узлы человеческого существования — вот главные сюжеты, которыми вдохновляются художники скандинавских стран» [13, с. 81]. Ее особое внимание привлекала жанровая живопись — от совершенно архаичной для вкусов конца XIX века «Ревности» Фердинанда Юлиуса Фагерлина (№ 170a)<sup>25</sup>, напоминающей истолкованного в манере «малых голландцев» В. Маковского, до «Швеции старой и молодой» Августа Мальмстрёма (№ 390, 1894, частное собрание), которая изображала «парад» босоногих мальчишек с государственным флагом на палке, приветствующих седовласого ветерана в военном кепи. Но пальму первенства русская журналистка все же отдала большим полотнам из современной жизни с четко очерченным социально-нравственным содержанием: изображающей проповедь знаменитой филантропки картине шведа Густава Седерстрёма «Армия спасения. Мисс Бут в парижском кабачке» (№ 123, 1886, Художественный музей, Гетеборг) и «Детоубийце» норвежца Эйлофа Соота (№ 780, 1895, Национальный музей, Осло), где была представлена молодая крестьянка, задушившая в хлеву новорожденного. Привычкой к упрощенно понятому реализму можно объяснить ошибку, допущенную И. Грин при истолковании картины Кристиана Скредсвига «Сын человеческий» (№ 777, 1891, Национальный музей, Осло). Журналистка увидела в ней изображение норвежского сельского учителя среди жителей деревни — передовая русская интеллигенция в это время рассматривала скандинавскую систему образования, охватывающую широкие общественные слои, как безусловный пример для подражания. Ни название, ни сам размер полотна, небывало большого для жанровой картины (324 × 452), не подсказали русской зрительнице, что перед ней — явление Христа норвежскому народу, представленное в современной обстановке: прием, с легкой руки Жана Бера и Фрица фон Уде, популярный у европейских живописцев 1890-х годов.

Русские путешественники отмечали, что отделы скандинавского искусства на Стокгольмской выставке отличались стилистическим плюрализмом — официальная репрезентация национального искусства не исключала явлений, которые в России были бы неизбежно оценены

25 Номера экспонатов выставки в Стокгольме здесь и далее приводятся по каталогу [63].

как «декадентские» (достаточно вспомнить судьбу панно Врубеля на Нижегородской выставке 1896 года). Литератор, постоянный автор юмористической прессы Виктор Билибин был краток и категоричен: «Самый слабый отдел, кажется, отдел живописи. Шведская живопись, не успев расцвести, ударилась в вымученное декадентство» [15, с. 212]. Н. Альвинов писал: «...наряду с истинными шедеврами, можно было встретить немало картин, поражавших эксцентричностью своих сюжетов и колорита» [4, ст. 1396]. И. Грин также отмечала, что «многие картины обращают на себя внимание странностью сюжетов и манерой исполнения...» [13, с. 87].

Гораздо важнее, что наблюдатели не без удивления свидетельствовали о терпимости и даже доброжелательности скандинавской публики к такому искусству. И. Грин увидела в этом признак цивилизованности шведского общества: «Все способы, которыми нынешнее человечество воплощает в образах свое мировоззрение, свои печали и надежды, все получили санкцию у шведов, которые и в этом деле проявили свойственную им терпимость» [13, с. 81]. Н. Альвинов, осудив «декадентские» устремления, тем не менее отметил их постепенное превращение в ведущую тенденцию (особенно у норвежцев) и готовность публики принять эти поиски: «...можно было встретить на выставке немало лиц, приходивших чуть не в восторг от странного сочетания красок на этих картинах и от их довольно многочисленных символистических и, так сказать, декадентских сюжетов» [4, ст. 1396].

\*\*\*

Председателем центрального комитета художественного отдела выставки был принц Шведский и Норвежский Евгений — младший сын короля, известный живописец-пейзажист, в свое время обучавшийся в Париже у Бонна, Ролля и Жерве. Скорее всего, именно его посредничество и покровительство помогли Дягилеву успешно выполнить сложную для иностранца задачу по отбору экспонатов в Стокгольме. Он прибыл туда ближе к середине июля 1897 года с письмом к русскому посланнику И. А. Зиновьеву от председательницы ОПХ принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской, члена российского Императорского дома и племянницы шведского короля.

Художественные отделы Швеции, Норвегии и Дании позволили Дягилеву воочию познакомиться с современным скандинавским

искусством и выбрать большую часть произведений для петербургской выставки. Хранящееся в архиве Национального музея Швеции в Стокгольме письмо Дягилева к художнику Карлу Нордстрёму может служить примером коммуникации: отпечатанный типографским способом шаблон на французском языке с выражением восхищения произведениями, просьбой разрешить их показ в Петербурге и ссылкой на поручительство секретаря художественного отдела Стокгольмской выставки [1]. В форму были от руки вписаны каталожные номера желаемых произведений и их названия по-французски. В экземпляре письма Нордстрёму приписка удостоверяет, что принц Евгений и Андерс Цорн позволили взять на выставку приобретенные ими полотна этого художника. Дягилев попросил семь картин, все они были получены (в петербургском каталоге одна работа значилась собственностью Цорна (№ 71) и одна принца Евгения (№ 73))<sup>26</sup>.

Значительная часть работ была получена именно таким образом. Этот вывод можно сделать, сравнивая французский текст каталога дягилевской выставки и французское издание каталога художественного отдела Стокгольмской [63]. В обоих случаях названия, как правило, буквально совпадают. Также соответствуют и цены на произведения, переведенные из шведских крон в рубли.

Стокгольмский каталог содержит имена 231 шведского художника (включая скульпторов и архитекторов) с 667 произведениями (в ряде случаев под одним номером значится несколько работ, например двадцать акварелей К. Ларсона, выставленных затем в Петербурге). Дягилев показал русской публике произведения двадцати шведов, все эти художники участвовали на стокгольмской выставке. Из ста пяти их работ 72 были заимствованы в Стокгольме. Норвегия была представлена там 83 художниками с 247 произведениями (по каталогу). Из 27 «дягилевских» норвежцев на шведской выставке выставлялись 23 человека, из 110 произведений 40 были показаны там. Наконец, все 27 датских художников, представленных в Петербурге, участвовали и в стокгольмской выставке (Дания была представлена там 129 именами), из 74 произведений 57 пришли оттуда. Таким образом, из 289 работ петербургской выставки 169 — почти две трети — были получены из Стокгольма.

26 См.: [21, с. 24]. Имена художников и названия картин в петербургском каталоге были приведены по-русски и по-французски.

На фоне столь существенных совпадений особенно значимы отличия петербургской выставки. Естественно, художник, показавший в Стокгольме большое число работ, чаще всего оказывался представлен в русской столице двумя-тремя. Но были и содержательные различия. Большинство из них касается художников, с которыми Дягилев общался непосредственно и которых видел лидерами или характерными представителями современного скандинавского искусства. Цорн был представлен почти равным числом полотен (7 в Стокгольме, 8 в Петербурге), в русской столице отсутствовала его пластика, но были более разнообразно представлены офорты. Дягилев выбрал восемь работ Фрица Таулова, и лишь одна из них была среди пяти произведений художника в Стокгольме. Столь же полно, как в шведской столице, были показаны датчане Вильгельм Хаммерсхёй (10 работ в Петербурге, 14 — в Стокгольме), Юлиус Паульсен (12 и 11 соответственно), хотя «списки» их произведений совпадали не полностью. Один из наиболее известных датских художников — Педер Северин Кройер, показавший в Стокгольме 15 работ, в Петербурге был представлен лишь четырьмя. Среди 10 произведений датчанина Вигго Йохансена Дягилев не выбрал ни одного, представив живописца единственным холстом из частного собрания. Наконец, русский куратор пригласил одного из самых важных норвежских художников Кристиана Крога (четыре картины маслом и десять рисунков) и его жену Оду Круг (два полотна), восполнив, таким образом, одну из самых существенных лакун шведской выставки — в ее каталоге участие Кругов никак не отражено.

С рядом художников, чьи произведения заняли почетное место в Петербурге, Дягилев встречался лично. Он навестил Б. Лильефорса в его доме на острове Мёркё, съездил к А. Цорну в Мору и к Э. Вереншёллю в Квитезейде. С помощью двух последних он налаживал контакты, вел переговоры с другими потенциальными участниками выставки и с официальными лицами, от которых зависело разрешение на отправку в Петербург произведений из национальных музеев [67, с. 28–30]. Поддержка не была лишней, поскольку Дягилев был лично известен лишь немногим художникам — он опирался на рекомендации Таулова и Вереншёлля, а также принца Евгения. Для многих скандинавов он оставался сомнительным персонажем, «богатым русским» без репутации, который стремится получить для своего «частного предприятия» вещи из национальных собраний — таким был, например, пафос статьи датского коллекционера Софуса Ларпента, опубликованной 14 августа

1897 года либеральной норвежской газетой *Dagbladet*. Через три дня та же газета поместила список произведений из Национальной галереи и Собрания гравюр и рисунков, которые Дягилев стремился получить. Как показала в своем исследовании Марит Вереншёлль, министерство церкви и образования подготовило как положительный, так и резко негативный ответ на просьбу о присылке принадлежащих государству произведений, а благоприятное решение было принято в августе 1897 года благодаря усилиям самого Э. Вереншёлля, а также математика и писателя, председателя Совета Национальной галереи Норвегии Эллинга Хольста, русского консула Альберта Тоттермана и принявшего их сторону министра финансов Биргера Кильдаля, который представлял политическую партию Венстре [67, с. 29–31, 40].

Включение работ из музеев и ряда крупных частных коллекций делало выставку 1897 года совершенно исключительной — в подавляющем большинстве случаев, демонстрируемые прежде в Санкт-Петербурге и Москве произведения современных иностранных художников принадлежали либо им самим, либо же были предоставлены маршанами. Норвежские Национальный музей и Собрание гравюр и рисунков позволили отобрать 18 и 10 произведений соответственно, стокгольмский Национальный музей прислал пять вещей, Музей промышленности и искусств Копенгагена и Копенгагенское общество изящных искусств — по одной. Слабое представительство датских музеев было с лихвой компенсировано двумя важнейшими частными собраниями — Альфред Брамсен поделился восемнадцатью, а Генрих Хиршпрунг — тринадцатью произведениями. Принц Евгений прислал шесть принадлежавших ему картин других живописцев, Вереншёлль — четыре, Цорн — две, Альберт Эдельфельт из Гельсингфорса и Макс Либман из Берлина — по одной. Всего в Петербурге были представлены произведения девятнадцати скандинавских и двух русских (С. Дягилев и А. Ратьков-Рожнов<sup>27</sup>) собирателей. Таким образом, из 289 произведений живописи и графики, указанных в каталоге, 110 принадлежали музеям или частным коллекционерам, что было не без гордости отмечено рецензентом, явно симпатизировавшим выставке: «Первое, что поражает

27 Александр Николаевич Ратьков-Рожнов (1859 — ок. 1940), действительный статский советник, после отставки — руководитель уральских предприятий семьи Демидовых. Был женат на Зинаиде Владимировне Философовой (1871 — не ранее 1964), двоюродной сестре Дягилева.

на открывшейся у нас скандинавской выставке, — это огромное количество картин, которые принадлежат музеям и коллекциям Швеции, Норвегии и Дании. Музеи этих стран открыли свои двери и послали в Россию много произведений, никогда до того времени не выходивших из их стен. <...> из 280 полотен 154 находятся в чьей-нибудь собственности. Это одно уже вполне определяет качество данной выставки»<sup>28</sup>.

\*\*\*

Следует отметить еще одно обстоятельство, не обычное для русской выставочной практики: в каталоге выставки были обозначены цены на продаваемые произведения. Русские каталоги иностранных экспозиций той поры (за исключением французской 1888 г. и дягилевских — английских и немецких акварелистов (1897) и «Первой международной» (1899)) не содержали прейскуранта — желавшие приобрести картины должны были узнавать о цене у организаторов. Впрочем, в Европе ситуация была аналогичной — как на больших выставках, так и в коммерческих галереях (мюнхенский Сецессион, например, отмечал продаваемые произведения звездочкой в каталоге, но цена не публиковалась)<sup>29</sup>. Учитывая, что 110 выставленных работ уже принадлежали государству или коллекционерам, а из оставшихся можно было купить целых 111<sup>30</sup>, выставка могла приобретать оттенок коммерческого предприятия, к чему отечественная публика не была привычна. Впрочем, прямых негативных откликов на это обстоятельство было немного, обозреватели комментировали, скорее, завышенные, по их мнению, цены на вещи, вызывавшие недоумение у зрителя: «Самая дорогая картина на выставке — “этюд” г. Цорна, оцененный художником для продажи в 2080 рублей.

28 [5, с. 2]. Журналист зависил число работ, принадлежавших общественным и частным собраниям. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков допускают участие Дягилева в написании этой статьи на основании «пространных похвал» в адрес способствовавшего организации выставки принца Евгения (см.: [34, т. 2, с. 345]). Почтительные упоминания августейшего живописца можно встретить по меньшей мере в трети откликов русской прессы на выставку. Но статья действительно отличается не частой для русских рецензентов той поры осведомленностью в европейских художественных делах и передовым характером художественных оценок, что позволяет с большой степенью вероятности предположить участие Дягилева в ее написании.

29 Стокгольмская выставка 1897 года была в этом смысле, скорее, исключением — цены на продаваемые работы были обозначены в каталоге.

30 Восемь работ стоили в диапазоне от одной тысячи рублей до 3640, одна — 938, пятнадцать — от пятисот до восьмисот рублей, и остальные — от ста до трехсот пятидесяти.

Этюд изображает обнаженную женщину, усевшуюся в листве деревьев» [16, с. 2]. В действительности самым дорогим полотном были «Дикие гуси» Бруно Лильефорса: «“Дикие гуси” и дикие цены. Два гуся по 1820 рублей за штуку?.. Художник, как видно, сам большой гусь»<sup>31</sup>. (Ил. 5.)

Анонимный репортер предсказывал финансовое фиаско предприятия именно в силу неадекватной, по русским меркам, стоимости произведений: «Цены, по которым картины продаются, настолько высоки, что на успех выставки с этой стороны весьма трудно рассчитывать. В то время, как на наших художественных выставках можно найти кое-что и за 60, и за 75 рублей, тут цен ниже 260 рублей нет, а такое полотно, как, например, «Дикие гуси» шведского художника Бруно [Лильефорса] продается за 3640 рублей» [35, с. 2]. Действительно, прейскурант картин Цорна или Лильефорса отражал стандарты скандинавского рынка. Более того, практически все произведения, показанные в Стокгольме и перевезенные Петербург, сохранили свои цены: «некруглые» цены в рублях отражают конвертацию шведской кроны, которая стоила в ту пору несколько меньше 50 копеек<sup>32</sup>. Русский покупатель в это время редко платил сопоставимые суммы даже за работы иностранных художников.

Какое-то число произведений скандинавских художников нашло своих покупателей в Петербурге, но пока не представляется возможным точно сказать — сколько и каких именно. Описывая проблемы, возникшие по окончании выставки, Дягилев сообщал И. П. Балашову 25 июля 1898 года: «Так, в письме своем от 16 января н. с. художник Веренскиольд, принимавший по просьбе Е. В. Принца Евгения Шведского большое участие в устраивавшейся выставке, писал мне: “многие картины, впрочем, не пришли еще; так вещи Венцель, Зиндинга, Мунте еще не доставлены; если, конечно, они не проданы”. Картины эти, действительно, были проданы. Таким образом, до 16-го января не только не были художникам уплачены деньги, но даже художники не были уведомлены о продаже их произведений, произошедшей в октябре!» [2, л. 19 об.]. Надежды устроителя не оправдались даже относительно

31 Подпись к карикатуре С. Эрбера: Осколки. 1897. № 43. 25 октября. С. 7.

32 В архиве ОПХ сохранился список ряда художников и номеров их произведений по каталогу с ценами в кронах. Так, «Голова мальчика» датчанина Юлиуса Паульсена стоила 300 крон, что равнялось 156 рублям [3, л. 19–19 об.]. Ср.:

— *А почему ужин тут?*

— *Две марки.*

— *Значит, 76 копеек* [14, с. 391].



карточку» Крога — социального реалиста, упомянутое Стасовым полотно «Борьба за существование» (1889, Национальный музей, Осло; в коллекции с 1889), представляющее бедняков, толпящихся на морозе у дверей богача во время раздачи еды. Он не взял ни ее, ни изображения сражающихся со стихией рыбаков, ни манифест натурализма Крога — большое полотно «Альбертине в приемной полицейского врача» (1885–1887, Национальный музей, Осло; в коллекции с 1907), которое иллюстрировало написанный самим художником роман в духе Золя о трагедии натурщицы, ставшей проституткой. Дягилев полагал, что в такого рода произведениях наделенный незаурядным социальным темпераментом Крог смешивает искусство и проповедь и что «лишь в области рисунка и портрета он остается настоящим артистом» [17, с. 358]. В результате мастер был представлен в Петербурге портретом актрисы Йоханны Дибвад с сыном Нильсом (№ 132; 1892–1893, частное собрание), этюдом «Национальный праздник» (1896–1899, частное собрание), двумя однофигурными композициями («Старуха» (№ 133) и «Девочка с рыбой» (№ 130); последнее, возможно, известно сейчас как «Солнечный свет», 1886, частное собрание; см. воспроизведение [65, с. 141]) и десятью графическими портретами норвежских художников (№ 134–143).

Аналогично Дягилев поступал и в других случаях: например, из произведений шведского живописца Оскара Бьёрка, которого Стасов хвалил за то, что тот «характернее и сильнее всех товарищей писал сцены из крестьянской жизни...» [38, т. 3, с. 636], Дягилев выбрал три портрета, в том числе принца Евгения за мольбертом (№ 7; 1895, Национальный музей, Стокгольм; ил. 6).

Значительная часть показанных в Петербурге мастеров представляла художественные группы, принадлежавшие к сецессионистскому движению: шведский «Художественный союз» (*Konstnärslöfbundet*), датскую «Свободную выставку» (*Den Frie Udstilling*) и норвежский кружок Вереншёлля [67, с. 33]. Структура Стокгольмской выставки отражала противостояние в художественной среде скандинавских стран: шведский отдел, хотя и выглядел единым, был сформирован двумя жюри — в первое входили академические столпы фон Розен и Сёдерстрём, во второе — Цорн, Нордстрём, Берг, Лилефорс и др. Второе, модернистское, жюри отобрало 317 работ [51, с. 299]. У норвежской секции были два организатора — Н. Ханстеен и Г. Мунте, и в ней специально обозначалась «группа художников, выставляющихся отдельно; независимое жюри». В датском отделе также была сепаратно представлена «Свободная выставка».



6. Оскар Бьёрк. *Принц Евгений*. 1895  
Холст, масло. 100 × 150  
Национальный музей, Стокгольм

Именно из числа «сецессионистов» Дягилев и выбрал значительное число работ для своей экспозиции: из 27 норвежских художников с 110 произведениями, представленных в Петербурге, к альтернативной группе принадлежали 13 с 57 работами (сюда следует добавить Кристиана и Оду Крог с 16 картинами и рисунками). Из 27 датчан с 74 произведениями 17 были членами Свободной выставки. Им принадлежало 48 работ. Столь же точный подсчет относительно шведского отдела петербургской выставки произвести трудно, но очевидно, что тенденция была аналогична.

Таким образом, выбор Дягилева изменял соотношение сил в искусстве скандинавских стран, каким оно должно было предстать перед петербургской публикой. Отделившиеся от мейнстрима модернисты превращались здесь в центральных представителей своих национальных школ, определяющих их «лицо».

В то же время очевидно, что в своем выборе Дягилев избегал крайностей. С одной стороны, он проигнорировал все еще влиятельную в северных странах дюссельдорфскую традицию описательного реалистического пейзажа (например, популярного норвежского живописца Амальдуса Нильсена), несмотря на то, что она могла встретить сочувственное внимание русской публики, привыкшей к передвижническому образу русской природы. С другой, на выставке отсутствовал один из наиболее радикальных скандинавов, датский последователь Гогена Ян Виллумсен, об экспериментах которого тем не менее ее организатор отзывался толерантно<sup>34</sup>. Впрочем, упомянутые Дягилевым в качестве соратников художника Йоханнес Ларсен и Элизе Константин-Хансен в петербургской выставке участвовали. Один из лидеров датского символизма Йоахим Сковгор, способный шокировать петербургскую публику такими произведениями, как «Христос в царстве мертвых» (1891–1894; Государственный художественный музей, Копенгаген), был представлен единственным произведением — картиной «Добрый пастырь» (№ 285, в петербургском каталоге обозначена как собственность принца Евгения)<sup>35</sup>.

До 1897 года относительно немногие представители русского художественного мира, подобно И. Грабарю, были знакомы с произведениями скандинавских мастеров по выставкам в европейских художественных центрах<sup>36</sup>. Кажется, что никто из представителей артистического сообщества не посетил стокгольмскую экспозицию (свидетельства та-

34 «Некоторые из молодежи в своих исканиях зашли еще дальше и, как например, Willumsen, лепят свои картины из глины, раскрашивая ее, или вырезают из дерева. И при всем том эта экстравагантная группа художников не нарушает общего впечатления скромности и застенчивости датской живописи» [17, с. 372].

35 Воспроизведена: [63, с. 150, № 1300]. И. Ясинский писал об этой картине: «Она в каком-то васнецовском стиле. Так бы у нас еще Нестеров мог написать. Что-то необыкновенно сердечное, высокое в своей наивности и трогательное. <...>...но это не просто религиозная картина, а с оттенком благородной мистики, без которой, по моему, и религии нет» [6, с. 2]. Впрочем, другие обозреватели были более сдержаны и расценили полотно, скорее, как курьез. Ср.: «Г. Скоучаорд [sic] выступил со странной картиной, которую он озаглавил «Добрый пастырь», это нечто вроде очень неумелого и аляповатого подражания средневековым иконам, но без малейшего настроения, без всяких живописных задач» [46, с. 431]; «...по манере и по мысли она относится скорее к церковной живописи, чем к салонной» [36, с. 2].

36 См., напр.: [12, с. 829, 832]. Грабарь безуспешно стремился пропагандировать творчество Цорна на страницах «Нивы», с которой сотрудничал до ухода А. Лугового (А. А. Тихонова) с поста редактора. О художественных контактах со странами северной Европы в XIX веке см., в частности: [27; 32].

кого рода мне неизвестны). Поэтому можно сказать, что Дягилевская выставка 1897 года представила широкому петербургскому зрителю искусство, совершенно для него новое. Отечественная публика должна была сформулировать свое отношение к нему. Реконструировать его помогают материалы русской периодики октября – ноября 1897 года.

*Часть II читайте в следующем номере.*

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Источники

1. Дягилев С. П. Письмо Карлу Нордстрёму (вторая половина июля 1897 г.) // KF. Konstnärsbrev. E 3–1. 1890–1897. Nationalmuseum, Stockholm.
2. Переписка по Скандинавской выставке // Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 1062.
3. [Перечень авторов и номеров ряда произведений Скандинавской выставки] Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 1006. Л. 19–19 об.

### Литература

4. Альвинов Н. [Н. А. Каспари]. Художественно-промышленная выставка в Стокгольме // Родина. 1897. 28 сентября. № 39. Ст. 1391–1396.
5. Б. Скандинавская выставка // Новости и биржевая газета. 1897. 17 октября. № 286. Первый выпуск. С. 2.
6. Белинский М. [И. И. Ясинский]. Скандинавская выставка // Биржевые ведомости. 1897. 15 октября. № 279. С. 2.
7. Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.
8. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. I–III. М., 1990.
9. Всеподданнейший отчет Императорского Общества Поощрения Художеств за 1897 г. СПб., 1899.
10. Всеподданнейший отчет Императорского Общества Поощрения Художеств за 1898 г. СПб., 1899.
11. Вязова Е. «Оммаж Роджеру Фрау» М. Ларионова: русско-английские пересечения в истории «Русского балета Сергея Дягилева» // Искусствознание. 2017. № 4. С. 140–173.
12. Гр[абарь] И. Берлинская юбилейная художественная выставка // Нива. 1896. 17 августа. № 33. С. 829, 832.

13. Грин И. [И. А. Гринеvская]. Выставка в Стокгольме. Письма туриста. СПб., 1897.
14. Дедлов В. [В. Л. Кигн]. Вокруг России. Польша — Бессарабия — Крым — Урал — Финляндия — Нижний. Портреты и пейзажи. СПб., 1895.
15. Диоген [В. В. Билибин]. В Стокгольм! // Петербургская жизнь. 1897. 7 сентября. № 253. С. 2119–2121.
16. Диоген [В. В. Билибин]. О чем говорят. Скандинавские художники // Новости и биржевая газета. 1897. 19 октября. № 288. С. 2.
17. Дягилев С. Современная скандинавская живопись // Северный вестник. 1897. № 11. С. 354–373.
18. Дягилев С. Выставка в Гельсингфорсе // Мир искусства. 1899. № 1–2. С. 3–4. 2-я паг.
19. Дягилев С. [и Д. В. Философов]. Сложные вопросы (окончание) // Мир искусства. 1899. № 3–4. С. 37–61. 1-я паг.
20. Дягилев С. П. Современная скандинавская живопись (статья 1897 года)/Подгот. текста, вступит. ст. и коммент. Н. Д. Мельник // История и культура: исследования, статьи, публикации. Вып. 13 (13). СПб., 2015. С. 237–279.
21. Каталог Скандинавской выставки 1897 г. <...> СПб., 1897/Иностранные художественные выставки в Императорском обществе поощрения художеств. I.
22. М. Г. Шведское искусство // Театр и искусство. 1897. № 43. 26 октября. С. 766–769.
23. М. Г. Шведское искусство (по поводу скандинавской художественной выставки). (Окончание) // Там же. № 44. 2 ноября. С. 786–789.
24. Мадсен К. Эрик Веренскиольд // Мир искусства. 1899. № 1–2. С. 17–19. 1-я паг.
25. М-в [И. Э. Грабарь ?]. Русская живопись и скульптура за границей // Новое время. 1897. 9 (21) июня. С. 3.
26. Мутер Р. История живописи в XIX веке/Пер. З. Венгеровой. Т. 1–3. СПб., 1899–1901.
27. Мухина Т. Д. Русско-скандинавские художественные связи конца XIX — начала XX в. М.: Издательство МГУ, 1984.
28. Н.-ов. Скандинавская выставка // Петербургская газета. 1897. 13 октября. № 281. С. 2.
29. Новиков Ю. Северный ветер. К истории «Скандинавской выставки» в Петербурге // Шведы на берегах Невы. Сб. ст./Сост. А. Кобак, С. Конча Эмрих, М. Мильчик, Б. Янгфельдт. Стокгольм, 1998. С. 233–240.

30. Отчет императорского общества поощрения художеств, состоящего под непосредственным высочайшим покровительством их императорских величества государя императора и государыни императрицы за 1896 год. СПб., 1897.
31. Петербургские заметки // Петербургский листок. 1897. 13 октября. № 281. С. 3.
32. Познанская А. Скандинавское искусство в конце XIX века: из Парижа в Россию // «Страна живительной прохлады...» Искусство стран Северной Европы XVIII — начала XX века из собраний музеев России. Дания. Исландия, Норвегия. Финляндия. Швеция. Каталог. М., 2001. С. 25–43.
33. С. [Р. И. Сементковский]. Скандинавская художественная выставка // Нива. 1897. 22 ноября. № 47. С. 1123–1124.
34. Сергей Дягилев и русское искусство/Сост., авторы вступит. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. В 2-х т. М., 1982.
35. Скандинавская выставка // Новости и биржевая газета. 1897. 13 октября. № 282. С. 2.
36. Скандинавская выставка // Петербургский листок. 1897. 13 октября. № 281. С. 2.
37. Скандинавское искусство // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1897. Т. II. № 6. Декабрь. С. 421–425.
38. Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3-х т. М., 1952.
39. Торжественное открытие французской художественной выставки // Петербургская газета. 1896. 13 ноября. № 314. С. 2.
40. Хроника // Новое время. 1896, 17 ноября. № 7475. С. 4.
41. Хроника // Новости и биржевая газета. 1897. 12 сентября. № 251. С. 2.
42. Хроника // Новости и биржевая газета. 1897. 22 сентября. № 261. С. 3.
43. Хроника // Новости и биржевая газета. 1897. 24 октября. № 293. С. 2.
44. Хроника // Новости и биржевая газета. 1897. 27 октября. № 296. С. 2–3.
45. Хроника // Новости и биржевая газета. 1897. 9 ноября. № 309. С. 2.
46. Чуйко В. Скандинавская выставка // Всемирная иллюстрация. 1897. 1 ноября. № 19 (№ 1501). Т. LVIII. С. 430–431.
47. Яковлев О. А. Русский отдел на Художественно-промышленной выставке в Стокгольме в 1897 году // Скандинавские чтения 2006 года: этнографические и культурно-исторические аспекты. СПб., 2008. С. 282–296.
48. V. [В. В. Жуков ?] Художественные выставки (У Н. П. Собко) // Петербургский листок. 1897. 11 октября. № 279. С. 2.

49. Abel U. Anders Zorn's Trip to Russia in 1897 // Nationalmuseum Bulletin. Stockholm. 1982. Vol. 6. No. 1. Pp. 42–47.
50. Brown E. Scandinavian Painting and the French Critics // *Varnedoe K. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*, The Brooklyn Museum [New York, 1982]. Pp. 67–75.
51. Brummer H. H. Anders Zorn. Till ögats fröjd och nationens förgyllning. Stockholm, 1994.
52. Exhibition of Contemporary Scandinavian Art, Held under auspices of American-Scandinavian Society <...>. New York: The American Art Galleries <...>, 1912.
53. Gandolphe M. L'Art et les Artistes de la Suède // *Revue des Deux Mondes*. 1897. 4e période. T. 143. Octobre. Pp. 185–215.
54. House J. An Outside View // *Dreams of the Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century*, Hayward Gallery, London, 10 July to 5 October 1986, Art Council of Great Britain [London, 1986]. Pp. 18–28.
55. Jensen R. Marketing Modernism in *Fin-de-Siècle Europe*. Princeton, 1994.
56. Kennedy J. Pride and Prejudice: Sergei Diaghilev, the Ballet Russes, and the French Public // *Facos M., Hirsh S. L., eds. Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*. Cambridge, New York, 2003. P. 90–118.
57. Muther R. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, Bd. 1–3. München: Hirth, 1893–1894.
58. Nordische Kunstausstellung im Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld, 15. Mai bis 22. September 1902. Krefeld, [1902].
59. Pred A. Spectacular Articulations of Modernity: the Stockholm Exhibition of 1897 // *Geografiska annaler. Series B. Human Geography*. Vol. 73. No. 1. 1991. Pp. 45–84.
60. Röstrop V. Le Mythe du Retour. Les Artistes scandinaves en France de 1889 à 1908. Stockholm, 2013.
61. Sarajas-Korte S. The Scandinavian Artists' Colony in France // *Varnedoe K. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*, The Brooklyn Museum [New York, 1982]. Pp. 60–66.
62. Schleinitz R. Richard Muther: ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Secession; die "Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert": Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte? Hildesheim, 1993 (Studien zur Kunstgeschichte; 66).
63. Section des Beaux-Arts de l'Exposition Generale des Arts et de l'Industrie, Stockholm, 1897.

64. Sergej Djagilevs artikkel "Moderne skandinavisk maleri" 1897. Oversatt og kommentert av Marit Werenskiold // *Kunst og kultur*. 1991. Nr. 4. Årg. 74. P. 194–229.
65. Thue O. Christian Krohg. Redigert av Knut Berg, Oslo, Aschehoug, 1997.
66. *Varnedoe K. Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art // Varnedoe K. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*, The Brooklyn Museum [New York, 1982]. Pp. 13–34.
67. *Werenskiold M. Serge Diaghilev and Erik Werenskiold // Kosthistorisk tidskrift/Journal of Art History*. 1991. Vol. 60. No. 1. Pp. 26–41.
68. *Werenskiold M. Sergej Diaghilev and Scandinavia, 1895–1904 // Scando-Slavica*. 1992. Vol. 38. No. 1. Pp. 46–63.