Илья Доронченков

К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): рецепция и контекст

Статья является второй частью исследования, посвященного Скандинавской выставке (октябрь-ноябрь 1897 года, Общество поощрения художеств, Санкт-Петербург), организованной Сергеем Дягилевым (первую часть см.: Искусствознание. 2019. № 2. С. 168–205). В данной работе детально реконструируется реакция русской прессы на экспозицию, в значительной степени запрограммированная выбором куратора. Также делается попытка выявить неявные политические и культурные контексты выставки, связанные с российскими интересами в Северной Европе и второй волной романтического осмысления России как «северной» страны.

Ключевые слова:

Дягилев, Скандинавская выставка 1897 г., скандинавский модернизм, русско-европейские художественные контакты, Цорн, Ларсон, Лильефорс, Вереншёлль, Таулов, Мунте, Мунк, Крог, Кройер, Хаммерсхёй, Паульсен, Витте, Мамонтов.

Скандинавская выставка Дягилева, прошедшая в залах петербургского Общества поощрения художеств в октябре-ноябре 1897 года, стала заметным событием русской художественной сцены и вызвала многочисленные отклики в прессе. В отечественной исследовательской литературе принято считать, что публика и критика восприняли ее, за малым исключением, позитивно[1]. Еще в 1970 году Г. Ю. Стернин полагал, что «общая реакция на Скандинавскую выставку была, *по-видимому* [курсив мой. — *И. Д.*], достаточно оживленная, но спокойно-благожелательная — без особых восторгов и без какой-либо хулы. Это в равной мере относится и к рядовым зрителям, и к художественной среде» [48, с. 110]. Несколько иного мнения придерживалась Т. Д. Мухина. Она отметила различие между художническим восприятием и реакцией критики: «Отзывы на работы, пошедшие в экспозицию, отличались разнообразием авторских точек зрения и исходных позиций. В целом необходимо отметить, что, вызвав самые широкие симпатии в среде русских художников, произведения скандинавов встретили своеобразную оппозицию в лице публики и официальной академической критики» [29, с. 57][2]. Кого в это время можно отнести к «официальной академической» критике, искусствовед не уточнила. Впрочем, обращая внимание на разноголосицу оценок, Мухина подчеркивала преобладающее доброжелательное отношение к экспозиции: «Выставка Дягилева вызвала положительные отзывы и со стороны мастеров старшего поколения, и у творческой молодежи. Среди поклонников скандинавского искусства оказались Репин, Нестеров и даже Стасов <...>. Появление положительных отзывов <...> одновременно и со стороны молодежи, и со стороны критиков,

1 Наиболее основательно отзывы русской критики были использованы М. Вереншёлль, но, поскольку в центре ее внимания находились контакты Дягилева и Э. Вереншёлля, она ограничилась оценками именно этого художника [85, с. 33].

2 Единственным отзывом на выставку, цитируемым автором в данном случае, является статья: [38]. Криптоним ошибочно приведен как *S*.

придерживавшихся традиционного направления, чрезвычайно показательно и лишний раз свидетельствует о двойственном и переходном характере скандинавской живописи этого времени» [29, с. 57–58][3].

Буквальное восприятие текста Мухиной и приводимых ею цитат вне их оригинального контекста привели Ю. Новикова к ошибочным выводам об оценке выставки критиками: «Корреспондент журнала “Нива” отметил как бесспорный успех выставки то, что русские художники отнеслись к своим собратьям по кисти восторженно: “По свидетельству гг. Репина и Антокольского молодые русские художники ищут за границей новые веяния в искусстве, скандинавские художники эти веяния уже нашли, и выставка нас в этом убедила”. Многочисленные документальные свидетельства русских художников в той или иной степени подтверждают это» [32, с. 239–240]. Если бы исследователь обратился к самому журналу, от него не укрылся бы сарказм рецензента относительно скандинавских новаторов и выставки в целом, а тем более его позиция в полемике о том, стоит ли молодым русским художникам ездить за границу в поисках «новых веяний»[4].

Мнениям Стернина и Мухиной отвечают и оценки М. И. Безруковой-Долматовской: «Труд Дягилева был вознагражден. <...> Пресса подчеркивала новаторский характер экспозиции в целом, отмечала успехи в области пейзажной и портретной живописи» [5, с. 7–8]. Несколько позже та же исследовательница, указав на внимание рецензентов к Цорну, Ларсону, Таулову и Вереншёллю, утверждала: «Почти во всех публикуемых материалах звучала мысль о том, что скандинавская выставка является крупным событием в художественной жизни России» [4, с. 533]. Исследователи последних лет также склонны продолжать тенденцию, начало которой было положено еще Стерниным. Так, Н. Д. Мельник уделяет внимание резко негативному отзыву Р. Сементковского, но видит

3 Подтверждающих эти утверждения ссылок автор не приводит. Отзыв Стасова, который упоминает Мухина, — это, скорее всего, раздел книги об искусстве XIX века, написанной критиком через несколько лет после дягилевской выставки [46, т. 3, с. 629–639]. Ср.: текстуальные совпадения в цитируемых фрагментах: [25, с. 56].

4 В сноске Новикова автором публикации в «Ниве», как и в примечаниях в книге Мухиной, значится *S.*, в то время, как в журнале статья подписана *C.* Имена Репина и Антокольского отсылают к дискуссии о том, следует ли молодым русским художникам учиться за границей, вспыхнувшей осенью 1897 года. По приведенной цитате может сложиться впечатление, что мнения двух мастеров на эту тему совпадали, в то время как они занимали различные позиции: Репин считал такие поездки благотворными, Антокольский высказывал в отношении их сдержанный скепсис. Р. Сементковский, которому наверняка принадлежит цитируемая статья, был солидарен с Антокольским.

в нем, скорее, исключение: «В столичной печати появилось множество откликов. <...> Большинство критиков оценило ее [выставку] положительно» [23, с. 59][5].

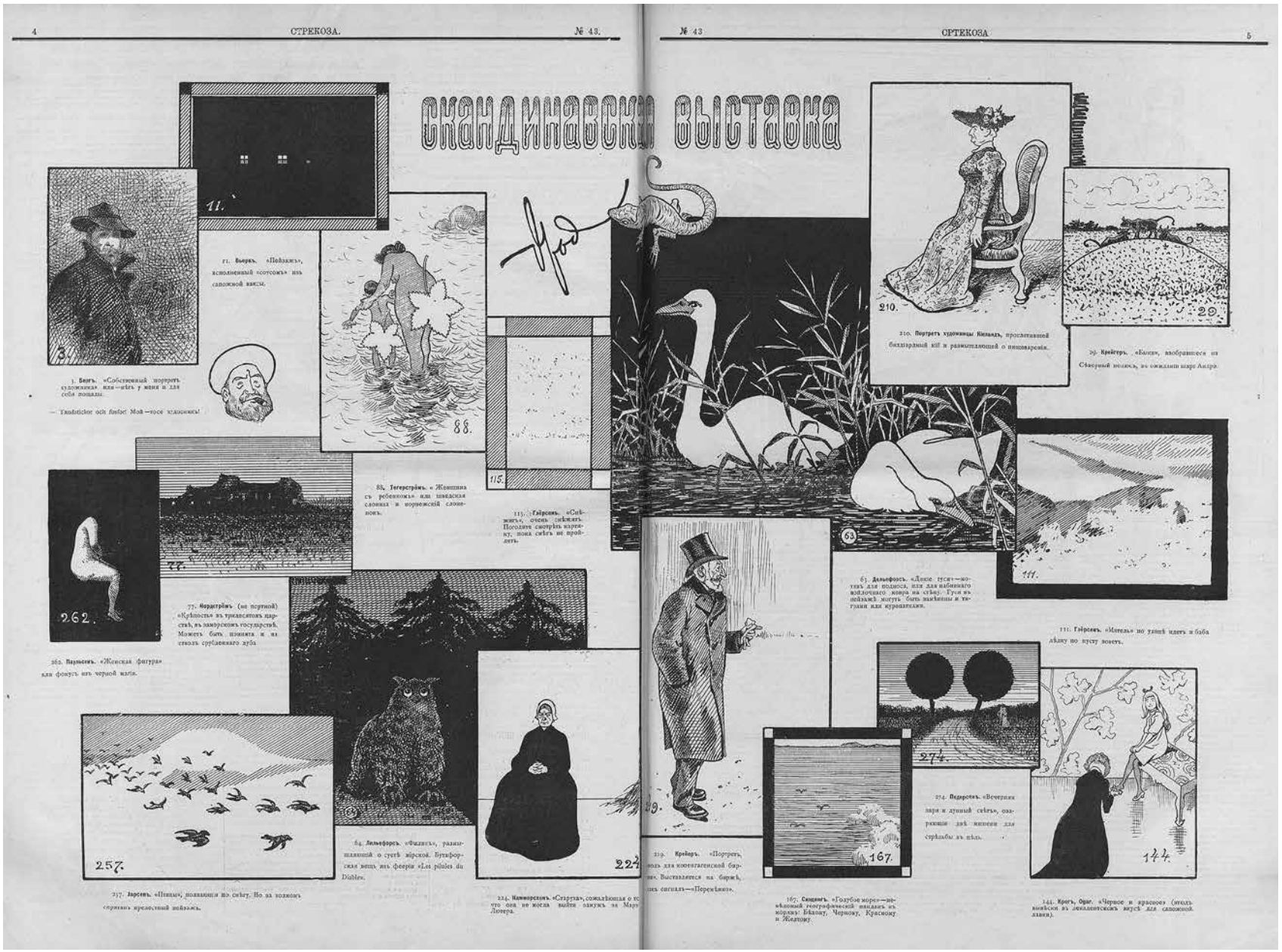
К сожалению, такого рода общие выводы не учитывают ряд обстоятельств. Прежде всего, это широкий диапазон мнений русской печати, отражавшей различные общественные и художественные позиции. Во-вторых, это стереотипы восприятия искусства, национальных культур и национальных характеров, которые разделялись русским обществом, зачастую без различия политических и эстетических пристрастий. Наконец, реакция на выставку во многом была запрограммирована самим выбором Дягилева-куратора, сознательно разрушавшего зрительские ожидания.

* * *

На выставку откликнулось большинство респектабельных ежедневных газет, ряд таблоидов, ведущие массовые еженедельники. Петербургские юмористические журналы «Шут», «Осколки» и «Стрекоза» поместили большие карикатуры на выставку, представляющие пародии на некоторые ее экспонаты с комическими комментариями. (Ил. 1.) Выбор высмеиваемых карикатуристами произведений позволяет до известной степени реконструировать оценки массового зрителя и точнее идентифицировать ряд экспонатов. Наконец, в ноябрьской книжке «толстого» журнала «Северный вестник», выделявшегося лояльным отношением к модернистским движениям, Дягилев опубликовал пространную статью о современном скандинавском искусстве, которая не только содержала воспоминания о его поездке лета 1897 года, характеристики главных участников выставки, но и исподволь выстраивала программу «реконструкции» русской живописи по лекалам скандинавских школ.

В числе авторов откликов в прессе наиболее заметными фигурами были Р. Сементковский — редактор самого массового русского еженедельника «Нива», недавно занявший этот пост и отказавшийся от политики терпимости к новым художественным явлениям, которую проводил его предшественник А. Тихонов (псевд.: Луговой), художественный

5 Несмотря на столь категоричный вывод, при анализе откликов на выставку автор диссертации прямо ссылается лишь на три источника: статьи Р. Сементковского, В. Чуйко и некоего «Б» [38; 53; 54; 3].



1. *Скандинавская выставка*
Карикатура
из журнала *Шут*
1897. № 43.
25 Октября /
6 ноября

обозреватель «Нового времени» Н. Кравченко, В. Чуйко — литературный и художественный критик, отражавший взгляды либеральной интеллигенции, И. Ясинский (псевд.: М. Белинский) — плодовитый беллетрист натуралистического направления. Ряд важных критиков на выставку не отреагировали: прежде всего, это маститый В. Стасов[6], критик «Санкт-Петербургских ведомостей» Н. Селиванов (псевдоним: Старовер; осенью 1897 года путешествовал по Испании и регулярно помещал в газете пространные статьи о старом и новом искусстве этой страны), А. Ростиславов, сторонник новых течений, часто публиковавшийся в незадолго до того открывшемся журнале «Театр и искусство»[7].

Среди рецензентов массовой печати, чьи имена можно сейчас установить, выделялся своей наиболее непримиримой к скандинавскому модернизму позицией Г. П. Эрастов. Под этим псевдонимом работал Георгий (Генрих) Павлович Эдельман (1875–1918), впоследствии писатель, драматург и театральный деятель, после эмиграции в 1905 году долгие годы проведший в Швеции и Дании. В 1897 году он был журналистом-поденщиком, вынужденным браться за любой литературный заработок после того, как в 1894 году оставил обучение скульптуре в Академии художеств из-за безденежья[8].

Особо нужно отметить статью, которая была напечатана 17 октября лишь в первом выпуске «Новостей и биржевой газеты» под криптонимом «Б.» [3]. Ее автор демонстрировал незаурядную для русского наблюдателя этой поры осведомленность в скандинавском искусстве, знание деталей организации выставки и смелость оценок, которые вряд ли могли родиться на русской почве. Эти особенности статьи позволяют согласиться с гипотезой И. Зильберштейна и В. Самкова, кото-

6 В письме М. Антокольскому от 1 января 1898 года он ссылается на свою апатию предыдущих месяцев: «И тут я хотел трактовать разные дорогие мне художественные вопросы последнего времени: отпадение Репина, выставка русских и иностранных декадентов (выставка афиш), наконец, еще то и другое. Но скверное, печальное расположение духа помешало, и я, написав ½ статьи, бросил ее в сторону и не продолжал» [47, с. 78].

7 Возможно, четыре схематических рисунка произведений А. Цорна, Ф. Таулова и О. Бьёрка, сопровождавшие публикацию в «Театре и искусстве», принадлежат Ростиславову. Ср.: «Он вообще был до грусти беспомощный и жалкий рисовальщик-иллюстратор. Я помещал его рисунки с болью в сердце — до того они были убоги и примитивны <...>, но не хватало духу огорчать его», — вспоминал редактор журнала А. Р. Кугель [21, дата обращения: 25.05.2019].

8 Антидекадентский пафос рецензий на выставку 1897 года не был случайностью: в «Историческом вестнике» Эрастов приветствовал журнал «Искусство и художественная промышленность» и критиковал за «декадентство» «Мир искусства». См.: [51; 9].

рые на основании пространного комплементарного отзыва о принце Евгении сочли, что в ее написании так или иначе принимал участие сам Дягилев [41, с. 345].

Если периодическая печать проявила к выставке достаточно большой интерес, то художественное сообщество отнеслось к ней странным образом безразлично (если не считать участия ряда живописцев в торжествах по случаю приезда Цорна), хотя Дягилев и писал своему датскому корреспонденту, что «выставка имеет большой успех у знатоков, но меньший у публики» (недатированное письмо к Альфреду Брамсену [начало ноября 1897 ?]. Оригинал по-французски; цит. по: [81, с. 426]). Результатом этого интереса следует считать прежде всего моду на живопись в духе Цорна, распространившуюся в России на рубеже веков и затронувшую таких мастеров, как Серов, Архипов, Малявин или Кустодиев [29, с. 98–114; 75; 63, с. 75]. Но вербализовался этот интерес слабо: в опубликованной переписке художников она практически не упоминается. «Петербургский листок» поместил краткое интервью Репина с высокой оценкой выставки, и это, похоже, единственный пример, когда о событии публично высказался влиятельный художественный деятель: «На мой взгляд, — сказал Илья Ефимович, — все мы должны поднести благодарственный адрес г. Дегилеву [*sic*], взявшему на себя инициативу устройства выставки северных художников. <...> Разве можно не восторгаться произведениями Цорна и Эренскиольда [*sic*]. В особенности, первого. В его картинах много жизни, они поражают своим колоритом. Для нас, художников, эта выставка весьма выдающееся событие...» [17, с. 2][9].

* * *

При анализе реакции русской прессы следует иметь в виду, что образ скандинавского искусства, открывавшийся перед петербургским зрителем, — результат целенаправленного выбора, менее всего притязающего на объективность и сбалансированность.

Многие рецензенты ощущали специфичность выбора Дягилева, но принимали его за особенность национальной школы. Прежде всего русских наблюдателей удивляла жанровая диспропорция: если судить

9 Ср.: «Жаль, что Вы не видели здесь скандинавской выставки» (из письма Репина, цит. по: [48, с. 117]).

2. Вигго Йохансен. *Купание детей.* 1888
Холст, масло. 85 × 111
Музей Ордупгор, Копенгаген

3. Михаэль Анкер
Моя жена. Портрет художницы Анны Анкер. 1884
Холст, масло.
183,3 × 119,8
Собрание Хиршспрунг, Копенгаген

только по названиям в каталоге, более трети произведений на выставке были пейзажами. Выставка включала свыше пятидесяти портретов и автопортретов, несколько десятков работ представляли собой интерьерные сцены с одним-двумя персонажами или этюды человеческой фигуры.

Значительная часть критических обзоров, в том числе зарубежных экспозиций, традиционно строилась по жанровому принципу, и в этом отношении «странность» выставки 1897 года бросалась в глаза любому рецензенту. Но дело не только в цеховой традиции: и русский критик, и широкий русский зритель, привыкшие к передвижническому или «салонному» искусству, прежде всего обращали внимание на повествовательную живопись, которая позволяла выстроить внятный рассказ и извлечь из изображения отчетливый урок. Кроме того, на выставках зарубежного искусства жанр воспринимался как носитель нового знания о чужой стране — судя по отзывам отечественных критиков, произведения живописи часто служили для зрителя конца XIX века чем-то вроде фильмов National Geographic. Ничего подобного

на дягилевской выставке не было[10]. Рецензенты отмечали, что среди экспонатов безусловно доминируют пейзажи и портреты. Так, автор наиболее пространного обзора Н. Кравченко сетовал и на качественный дисбаланс (очевидно, принимая не привычные по живописному решению произведения Крога или Хансена за «плохие»), и на жанровую односторонность: «...недостаток ее [выставки. — *И. Д.*] <...> отсутствие хорошего среднего уровня картин: есть картины и очень хорошие, и прямо слабые. <...> Нигде в природе нет скачков, а в искусстве каждой страны — тем более. Между «Национальным праздником» Крога и «Школьным учителем» Гансена (они одинаковы и трудно решить, кто из них лучше) и «Портретом пианистки Ниссен» Э. Веренскиольда (Норвегия), «Портретом г-на Якобсона с женой» Паульсена (Дания) и, наконец, работами Ан. Цорна должны бы быть переходные ступени. Их здесь нет. Как на лучшие работы приходится указывать на портреты потому, что жанровых картин здесь почти нет... Посетителю выставки, конечно, трудно верится, чтобы <...> ни один из художников, представленных здесь стран никогда не находил материала для своего творчества <...> ни в истории, ни в жизни, всегда полной всяких событий, и сводил бы все к изображению мало типичных человеческих голов, телят и до бесцветных пейзажей» [20, с. 3]. Многочисленные примеры смешения жанров также не встречали понимания: «Жанровых картин немного, и, кроме того, в некоторых случаях мы положительно не знали, что собственно хотел художник поставить на первый план: фигуры или пейзаж. Если и то, и другое, то это тщетная попытка» [56, с. 2].

Словно для того, чтобы подчеркнуть декларативность своего выбора, Дягилев привез одно произведение, которое полностью отвечало привычкам отечественной публики, — картину датчанина Вигго Йохансена «Купание детей» (№ 245*; 1888, музей Ордупгор, Копенгаген; ил. 2): в углу комнаты, у жарко натопленной печки две женщины споро моют в лохани нескольких ребятишек лет трех-четырех. Детские позы зорко подмечены и переданы с теплым юмором. Костюмы женщин, детали

10 Показателен комментарий юмориста: «Что на скандинавской выставке есть национального? Есть шведский пунш, представленный г. Цорном в его картине “Тост”» [15, с. 2]. Ср.: «Пунш — любимый напиток шведов и шведок. Он приготовляется из рома или арака пополам с сахаром и водою, и потом разливается в бутылки. Пропорция сахара к коньяку составляет, конечно, секрет фабриканта, а потому пунш бывает и крепче, и слабее, смотря по требованию желающего» [13, с. 47].

* Здесь и далее номер указан по каталогу Скандинавской выставки: [19].

интерьера, разбросанная одежда точно переданы и тщательно выписаны. Все вместе должно было порадовать зрителя, привыкшего к регулярной встрече на передвижных выставках с жанровыми полотнами В. Маковского. Не случайно картина была высоко оценена анонимным рецензентом, отметившим также ее уникальность на выставке: «...жанра почти нет: “Купание детей” датчанина Иогансена чуть ли не единственная вещь, которая относится к последнему роду живописи; и, нужно сказать, это очень милая картинка по своему юмору» [45, с. 452][11]. Однако сам куратор, очевидно, включил ее в экспозицию именно для того, чтобы дать понять, от какого наследства он отказывается. В своем обзоре скандинавской живописи именно на примере этой картины он сформулировал негативную оценку подобного искусства: «...мать и нянька обмывают маленьких детей... Все это опять-таки сделано с полным мастерством, но скучный, грубо подчеркнутый реализм лишает картины всякой художественной цены. Так и хочется сказать, что все это старо, что назначение реалиста вовсе не в том, чтобы подчеркивать банальную, буржуазную сторону жизни» [16, с. 372].

Многие обозреватели отмечали, что наиболее интересными вещами выставки являются автопортреты и портреты [ср.: 1, с. 3; 20, с. 3; 42, с. 2]. При этом их обилие представляло определенную проблему для петербургских рецензентов. Портреты изображали практически исключительно представителей творческой интеллигенции: художников, писателей, музыкантов и актеров, либо же жен художников[12]. В своей творческой ипостаси — за мольбертом — был представлен и принц Евгений (портрет работы О. Бьёрка, № 7, 1895, Национальный музей, Стокгольм). Похоже, что большинство наблюдателей не смогли почувствовать того, что многие из этих изображений сознательно строились

11 Ср.: «Вигго Иогансен дал наивную, но вместе с тем изящную, полную жизненной правды, сценку» [43, с. 2]. Критики не обратили внимания на такие произведения, как полотно Георга Зелигманна «Воскресенье в музее Торвальдсена» (№ 284; ок. 1888, собрание Хиршспрунг, Копенгаген), которые тоже можно было трактовать как жанр.

12 Последнее обстоятельство было обыграно карикатуристами и юмористами: «Распродажей портретов жен до сих пор никто не занимался. В художественном мире это новость!» (*Эрбер С.* Скандинавская выставка // Осколки. 1897. № 43. 25 октября. С. 7); «Моя жена. Продается за 1040 р. Можно ли доходить до такого цинизма?!» (Скандинавская выставка // Шут. 1897. № 43. 25 октября. С. 11); «Стремление скандинавских художников к семейной жизни так велико, что они пишут и выставляют портреты своих собственных жен. <...> Какие скандинавки ревнивые: мужей одних даже на картинную выставку не пускают!» [15, с. 2].

на сломе жанровых конвенций. Например, колористическая экспрессия фона в портрете пианистки Э. Ниссен за роялем (Э. Вереншёлль, № 211, 1892, Национальный музей, Осло) или виолончелиста Генри Брамсена (В. Хаммерсхёй, № 227, 1893, Художественный музей Фунен, Оденсе) лишающая пространство конкретности, помогала передать стихию рождающейся музыки. Формат парадного портрета в рост был использован Кристианом Крогом для подчеркнуто «жанрового» изображения подбоченившейся актрисы Дибвад, у ног которой на ковре копошился маленький сын (№ 132; 1892–1893, частное собрание). К той же жанровой форме прибег в портрете своей жены Михаэль Анкер (№ 220; Моя жена. Портрет художницы Анны Анкер, 1884, Собрание Хиршспрунг, Копенгаген; ил. 3). Атрибуты парадного портрета тут также приобретали жанровую, если не ироническую интерпретацию — стандартная в «вандейковском» типе портрета дамы собака, остановившись на пороге открытой двери, словно бы по собственному почину звала хозяйку на прогулку, к которой та изготовлялась, взяв в руку трость. Никто из русских рецензентов, кажется, не отметил беременности Анкер, но один из карикатуристов постарался обыграть «формально-парадный» характер полотна. Он изобразил посетителя, отвешивающего даме церемонный поклон, словно отвечая на название «Моя жена»: «А я — Иван Иванович Кочерыжкин, честь имею представиться!»[13]

Очевидно, неформальный характер большинства женских портретов вызвал недоумение некоторых обозревателей, которое они не были в состоянии объяснить. Заданная французскими стандартами привычка к условностям «элегантной» салонной живописи делала практически обязательной миловидность изображаемых женщин. Именно эту особенность как должное отмечал рецензент французской экспозиции 1896 года: «...на всей выставке нет ни одного некрасивого женского тела, безобразного лица, неграциозной позы; везде красота, изящество, грация...» [8, ст. 1535]. Между тем достаточно расположенный к скандинавским художникам В. Чуйко отмечал: «...из около трехсот выставленных картин, среди которых так много портретов, нет ни одного ни молодого, ни красивого женского лица. Как хотите, а это странно, и легкомысленный зритель, пожалуй, может заключить,

13 Скандинавская выставка // Шут. 1897. № 43. 25 октября. С. 11.

что в Скандинавии нет красивых женщин, что, разумеется, нелепость» [54, с. 463][14]. Вероятно, и здесь причиной был выбор куратора, который полностью отказался от скандинавского «салона», но зато привез в Россию такие произведения, как портрет художницы Евы Боннье работы Рихарда Берга (№ 4; 1889, Национальный музей, Стокгольм), в котором «миловидность» приносилась в жертву передаче характерности и темперамента модели, очевидно принадлежащей к творческой и «богемной» среде, где условности гендерной репрезентации нередко демонстративно игнорировались.

Важный лейтмотив обзоров Скандинавской выставки — стремление описать и осмыслить увиденное с «климатически-географической» точки зрения: искусство в этом случае воспринималось как адекватный отпечаток национального характера, который, в свою очередь, властно формировался природой. Благоприятную почву для такого подхода предоставляли многочисленные пейзажи выставки, в особенности зимние виды.

Многие обозреватели (особенно, газет и журналов, рассчитанных на невзыскательного читателя) считали необходимым специально отметить не только обилие пейзажей, но и то обстоятельство, что северная природа диктует живописцу специфический модус ее воспроизведения: «Холодный север — мрачная безлюдная природа, мертвая тайга — вот излюбленная тема наших северных друзей. <...> Леса, благоухающего, полного воздухом и птицами, ни у шведов, ни у норвежцев, ни у датчан — вы не найдете, нет у них И. И. Шишкина, нет Куинджи<...>» [43, с. 2]; «От всех [произведений] без исключения веет холодом. Суровый северный климат наложил на фантазию и письмо художников неизгладимую печать. <...> Природа и лица в изображении скандинавских художников одинаково тусклы и безжизненны» [30, с. 2]; «...пейзажи всецело отвечают, по-видимому, характеру наших северных соседей и природе их страны. Все серо, монотонно, и глаз нигде не привлекает к себе ни одна живая краска...» [1, с. 3]. Впрочем, Г. Эрастов, автор самого негативного отклика на выставку, полагал, что «“северность” эта может отразиться лишь на колорите и сюжетной стороне картин, но с выполнением ничего общего не имеет. <...>...главное, что поражает нас, это убожество в замысле, отсутствие мысли, идеи» [56, с. 2].

Автор этого высказывания переводил разговор в иную плоскость: те свойства скандинавского искусства, которые для иного наблюдателя были результатом «национальной специфики», для него объяснялись декадентством. Определенная часть отечественных обозревателей — вне зависимости от их общественных взглядов или направленности издания — разделяли убеждение в том, что Скандинавская выставка была перенасыщена «декадентскими» произведениями. При этом понятие «декадентский» в середине 1890-х годов отличалось нарочитой расплывчатостью, в живописи оно легко прилагалось к полотнам, весьма различным стилистически, но равно отклоняющимся от привычного широкому зрителю салонного или реалистического мейнстрима второй половины столетия. Часто в лексиконе этого времени «декадентство» оказывалось практически тождественным «импрессионизму» и «символизму». Поскольку содержание и этих понятий для широкого читателя или зрителя также довольно долго оставалось туманным, такие слова использовались скорее как негативные маркеры, чем отчетливые характеристики художественных явлений[15].

Уже в хроникальной заметке об открытии выставки, которая обычно не предполагала качественных оценок события, «Новое время» сочло необходимым предупредить читателя, что ее «преобладающее направление — тот модный теперь и достаточно искусственный символизм, который и в литературе укреплен, кажется, ранее всех тоже норвежцем Ибсеном» [52, с. 3]. Редактор «Нивы» Р. Сементковский полагал, что «на выставке добрая половина, если не три четверти всех картин...» относится к результатам «новых веяний» в искусстве, которые, по его мнению, представляют собой «насмешку над здравым эстетическим чувством» [40, ст. 643]. В другом своем отклике он настаивал, что «импрессионизм, мистицизм, символизм имели очень многочисленных представителей на выставке, так что их произведения подавляли собой остальные. <...> Нельзя, кроме того, не отметить пристрастия

14 Впрочем, некоторые русские путешественники были готовы согласиться с таким мнением. Ср.: «Женщины в Норвегии менее привлекательны, чем в Швеции: у норвежанки нет того стройного стана, того прелестного цвета лица, того бодрого жизнерадостного выражения, какие мы замечали у шведской женщины» [14, с. 209].

15 Если понятие «символизм» в это время начинает ассоциироваться с определенным течением новой русской литературы, то понятие «импрессионизм» долгое время оставалось неопределенным и связывалось, как правило, с этюдными произведениями пленэрной живописи, исполненными широкими мазками-пятнами. Первые картины французских импрессионистов были представлены русской публике лишь в 1896 году.

4. Эдвард Мунк. *Автопортрет с сигаретой.* 1895
Холст, масло. 110,5 × 85,5
Национальный музей, Осло

5. Элизе Константин-Хансен. *Гриф*. 1893
Бумага, акварель. 118,5 × 131,5
Художественный музей, Вейен

скандинавских художников к психопатам и худосочным субъектам. Они их рисуют с особенною любовью, подчиняясь, конечно, и в этом отношении “новым веяниям”» [38, с. 1123].

Обозреватель «Нового времени» Н. Кравченко также транслировал обиходное представление русской критики этой поры об импрессионизме, правда, в качестве негативного примера приводил «Автопортрет» Мунка (№146; 1895, Национальный музей, Осло; ил. 4). Полотно, изображавшее художника с зажженной сигаретой, представляло собой довольно дерзкий по тем временам манифест художественной богемы (что не помешало ему практически сразу попасть в национальное собрание) [61]. Но Кравченко, как и некоторые другие отечественные критики, которые обратили на внимание на это произведение[16], сосредоточились не на его идейной стороне, а оценивали «эксцессы» живописного исполнения: «По некоторым картинам можно заключить, что и этих стран не миновало то, что привыкли называть импрессионизмом, и за чем так нередко скрываются всякого рода неудачники <...>. Вместо того, чтобы писать сложные картины с выражением человеческих страстей <...>, эти господа пишут большей частью небольшие этюдики, где человеческое лицо отличается полным отсутствием всякого выражения. Освещаются

они, большею частью, искусственным светом, а все тона, все тонкости переливов красок — утрируют до карикатурности, потому что это несравненно легче, доступнее. Посмотрите, например, на «собственный портрет художника» Э. Мунха [*sic*] <...>. Художник не мог просто добиться передачи искусственного освещения и прибег к помощи резких контрастов, к дополнительным тонам, усиливающим один другой. <...> никогда ни один из художников, подобных г. Мунху не сможет написать хорошего портрета, в точности передать лицо, которое он копирует» [20, с. 3]. Сходным образом оценил картину и другой журналист: «Мунх написал свой собственный портрет на таком фантастическом фоне и при таком ужасном освещении снизу, что смотреть на него прямо страшно» [45, с. 425].

Наиболее наглядным выражением декадентства на выставке для ряда критиков служили произведения Оды Крог, одной из самых заметных представительниц норвежской богемы, жены Кристиана Крога — «Красное и черное» (1895, частное собрание[17]) и, особенно, «Осенний праздник» (местонахождение неизвестно), в котором художница, воспроизводила причудливый эффект света японских бумажных фонариков. Рецензенты недоумевали или возмущались: «<...> это курьез, который интересен как курьез, и больше ничего. Совершенно такое же [как и акварели Г. Мунте. — *И. Д.*] впечатление производят и картины Ода Крога [*sic*]. Его «Осенний праздник» прекрасен по колориту, но очень странен по композиции, а его «Красное и черное» есть какая-то непонятна аллегория <...>» [54, с. 463]; «Ода Крог картиною «Осенний праздник» вызывает улыбку даже у самой невзыскательной публики. Девочка уселась в парке, держа в руках зеленый фонарь, от света этого фонаря она и сама позеленела, смахивая на какое-то страшилище...» [42, с. 2];

16 Т. Д. Мухина полагала, что «Автопортрет» Мунка «...не оставил в памяти русских современников никакого следа и не был отмечен в прессе» [29, с. 67]. Ей вторил Ю. Новиков [32, с. 239]. Это неверно. Помимо цитируемых далее отзывов, Мунк был благожелательно упомянут в ряду других портретистов В. Чуйко [54, с. 463]. На «эффектное освещение лица» в его автопортрете обратил внимание анонимный обозреватель «Петербургского листка» [43, с. 2]. Следует отнести к числу откликов на эту картину и фрагмент карикатуры С. Эрбера в «Осколках» (1897. 25 октября. С. 7), где перечислены автопортреты скандинавских художников. Картина Мунка упомянута под своим каталожным номером (146) и изображена — без особого сходства — в правом верхнем углу фрагмента.

17 Воспроизведено: [77, с. 15]. Там же эта картина, изображающая женщину в черном, которая помогает дочери Крогов в красном платье обуть туфлю, характеризуется как «юмористическая».

«На балюстраде сидит какой-то уродливый ребенок и держит в руке зеленый бумажный фонарик, придающий всему зеленую окраску. Вдали между деревьями виднеются такие же два фонаря. <…> Понятно, что зритель отходит от этой картины с глубоким разочарованием» [38, с. 1123]. Как можно заключить из этих отзывов, остающаяся сейчас неизвестной картина могла напоминать «визитную карточку» Оды Крог — полотно «У фиорда Христиании (Японский фонарь)» (1886, Национальный музей, Осло), где искусственный желто-красный свет отделяет медитирующую на пороге женскую фигуру от ночной синевы[18].

***

Наконец, еще один аспект Скандинавской выставки часто ставился в связь с ее «упадочным» характером: «Немало еще остается картин, не упомянутых нами <…>. Большинство их написано в декадентском и *даже японском вкусе* [курсив мой. — *И. Д.*], с невозможными сочетаниями красок, с странными световыми эффектами, и являются какой-то жалкой пародией на искусство…» [1, с. 3]. Значительное число рецензентов отмечало очевидное японское влияние на скандинавских художников, и оценивало его, по большей части, как результат декадентской моды и погони за острым визуальным эффектом: «Символизм и мистицизм континентальной живописи и подражание японским рисункам, играющие теперь такую видную роль во Франции и Англии, нашли здесь много последователей. <…>» [30, с. 2].

Произведения, в которых японское воздействие казалось рецензентам отчетливым, часто становились объектами особенно язвительной иронии. Имея в виду большую акварель датской художницы Элизе Константин-Хансен «Гриф» (1893, Художественный музей, Вейен; ил. 5), обозреватель «Живописного обозрения» писал: «Многие из скандинавских художников заметно находятся под сильным влиянием японского искусства, так что в некоторых вещах доходит даже до смешного; так, под “Грифоном” Константина Гансена [*sic*] смело мог бы подписаться японский мастер» [18, с. 787]. Карикатурист «Осколков» С. Эрбер изобразил потешное хвостатое существо с подписью: «152. Мунк [*sic*]. Притон

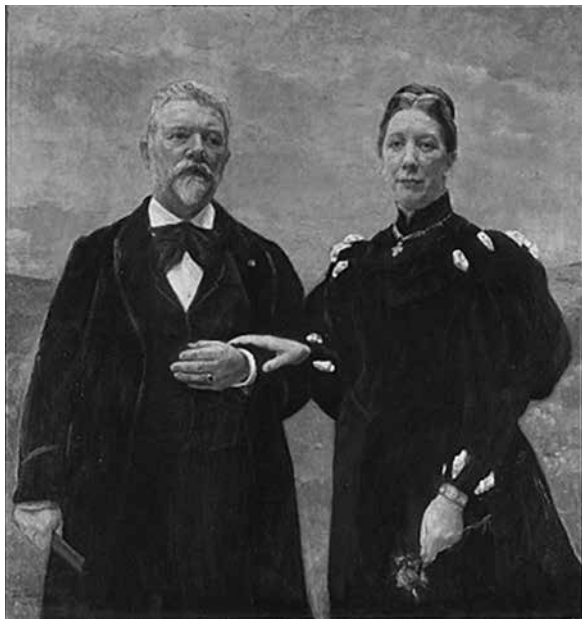
18 Фрагмент карикатуры с подписью «Крог. “Осенний праздник” или “Декадентское детище — зеленая тоска”» дает представление о композиции полотна (см.: Осколки. 1897. № 43. 25 октября. С. 7).

великанов. Японский дракон, консервированный в скандинавских льдах»[19]. Под этим номером и названием в каталоге значилась акварель Герхарда Мунте из цикла «Саги», однако в действительности похожий персонаж присутствовал в другой работе из той же серии — «Боязнь сумерек» (1892, Национальный музей, Осло; вариант: 1892–1893, Художественный музей, Берген). Досталось и датчанину Петеру Хансену за полотно «Школьный учитель» (№ 236, очевидно, «Учитель бесплатной школы с детьми», 1893, Музей, Фоборг; воспроизведено: [87, с. 30]): «Скандинавские художники доходят до того, что рисуют даже своих народных учителей в японском вкусе. Вы невольно недоумеваете, как скромный датский народный учитель мог очутиться в японской обстановке» [38, с. 1123][20]. Пожалуй, единственным позитивным результатом японского воздействия для русских наблюдателей была серия из двадцати акварелей Карла Ларсона, выставленная в Петербурге по названием «Семейная жизнь в Далекарлии» и некоторые другие его произведения (№ 31–50; Национальный музей, Стокгольм) [ср., напр.: 18, с. 787; 30, с. 2; ср.: 28, 3, с. 637].

Для современного искусствознания японское влияние на искусство северного модернизма — самоочевидный и уже хорошо изученный феномен [ср.: 84]. Однако подавляющее большинство русских журналистов, впервые увидевших скандинавских художников, было трудно заподозрить в пристрастии к японскому искусству и, следовательно, осведомленности в нем, свойственным, скорее, представителям «декадентских» кругов. Столь солидарная апелляция журналистов к Японии настораживает поверхностностью оценок: большинство из тех, кто подметил подлинное или мнимое следование дальневосточным образцам, расценивали и японские, и скандинавские произведения как нечто, находящееся на границе художественности. Скорее всего, источником неожиданной осведомленности петербургских журналистов стала обширная

19 С. Эрбер. Скандинавская выставка [рисунок] // Осколки. 1897. № 43. 25 октября. С. 7.

20 Картина заслужила несколько желчных оценок и без апелляции к ее «японизму», скорее воображаемому, чем реальному: «Зато насколько безобразна картина датчанина П. Гансена “Школьный учитель”! Ужасное смешение фиолетового и желтого тонов, безобразные, безжизненные лица, потрескавшиеся краски — вот все качества этого произведения» [1, с. 3]; «Положительно плохую жанровую картину дал г. Гансен (“Школьный учитель”). Освещение (сквозь листву деревьев, что́ так удачно у нашего Семирадского) — невозможное, света не чувствуется, он намалеван кистью, а не разлит по всей картине, фигуры и лица ребят написаны слишком в одном грязно-сероватом тоне, и при том вся картина кажется грязно-желтым пятном — неумелое освещение» [58, с. 2].



6. Юлиус Паульсен. *Портрет Карла Якобсена и Оттилии Якобсен.* 1896
Холст, масло.
Музей художественной промышленности — Датский музей дизайна, Копенгаген

выставка японского искусства из коллекции С. Китаева, состоявшаяся за год до Скандинавской в залах Академии художеств (декабрь 1896). Тогда русская пресса, в большинстве своем, не смогла найти адекватного подхода к непривычным произведениям. В лучшем случае она констатировала «экзотизм» и «примитивизм» японского художественного видения и искала сколько-нибудь приемлемых аналогий с известными явлениями, которые помогли бы установить систему координат для визуальных феноменов, находящихся за пределами русского опыта.

С необычной стороны к проблеме «японизма» скандинавов подошел Дягилев. Стремясь объяснить читателю своеобразие норвежского понимания мифа, нашедшего воплощение в графических произведениях Эрика Вереншёлля и Герхардта Мунте по мотивам скандинавских саг,

он также прибег к параллелям с японским искусством: «Элемент страха разработан ими до невиданной силы, и в этом отношении их можно сравнить только с одной нацией — японцами. Богатство различных чудовищ самых фантастических видов <...> может быть сравнено лишь с гигантской фалангой японских чудищ, необъяснимо как появившихся и каким гением созданных. <...> Но, если не видеть этих рисунков, трудно представить себе их внешность: они в техническом отношении и в самой постройке рисунка совсем особенны, и опять-таки, если кого-нибудь напоминают, то японцев, не будучи, впрочем, совсем на них похожи» [16, с. 356–357]. Скорее всего, Дягилев имеет в виду многочисленные изображения божеств и демонов в живописи и гравюре, которые он мог видеть как на петербургской выставке 1896 года, так и в западноевропейских галереях. Однако дело здесь не столько в осведомленности, сколько в способности ощущать художественные явления не только на внешнем, стилистическом, но и на внутреннем, мировоззренческом, уровне. К подобным аналогиям современная Дягилеву русская критика в массе своей пока не была способна.

***

Похвала петербургских критиков была не менее показательна для стандартов русского восприятия, чем хула. Абсолютным обладателем «приза зрительских симпатий» оказался молодой датский живописец Юлиус Паульсен, представленный в Петербурге дюжиной произведений. Правда, настоящие дифирамбы достались лишь одному из них — портрету мецената Карла Якобсена и его супруги Оттилии (1896, Музей художественной промышленности —Датский музей дизайна, Копенгаген; ил. 6)[21]. Он встречал зрителя в самом начале выставки, и именно к нему как к примеру подлинного искусства обращались рецензенты, ошеломленные обилием «декадентских» полотен. Кажется, не было обозревателя, который не отметил бы в качестве его исключительного достоинства созданную художником иллюзию физического присутствия героев полотна: «Гвоздь выставки — перед которым все останавливаются в немом восторге, дивный неподражаемый портрет г. Якобсона и его жены

21 Ср.: «Самым значительным из датских художников следует признать г. Юлиуса Паульсена. Он по преимуществу пейзажист, хотя и как портретист обращает на себя внимание. <...> Но непосредственного впечатления его пейзажи дают мало» [53, с. 430].

<...> портрет этот производит самое лучшее впечатление: жизненностью и законченностью — она напоминает работы незабвенного Крамского. <...> это шедевр» [43, с. 2]; «...вдруг его [зрителя. — *И. Д.*] лицо озаряется светом внутреннего удовлетворения. <...> вы видите перед собою двух людей, стоящих перед вами точно живые <...>» [38, с. 1124]; «...лица невольно приковывают еще издали ваше внимание, ибо фигуры готовы выступить из рам картин — до того правдиво они выполнены» [58, с. 2]. Наконец, в карикатуре из журнала «Шут» чета Якобсенов была изображена буквально шагающей из картины в пространство выставочного зала: «Г-н Якобсон [*sic*], обращаясь к своей супруге: ни сторожа, ни публики нет, вылезем-ка, жёнушка, совсем из рамки и удерем с тоскливой выставки осмотреть хоть немного город»[22].

Главными героями выставки для большинства обозревателей стали шведы Андерс Цорн и Карл Ларсон, норвежцы Фриц Таулоу и Эрик Вереншёлль, датчанин Педер Северин Кройер. Они представляли тот «умеренный вариант новейших европейских течений» [29, с. 63], который организатору выставки представлялся приемлемым образцом современной живописи для отечественных зрителей и вдохновляющим примером — для молодого поколения художников. Впечатления от реальной действительности — явлений природы и эпизодов «народной» жизни — воссоздавались этими мастерами с элегантностью и маэстрией, свидетельствующими о хорошо усвоенном опыте художественных столиц Европы. В то же время искусство Цорна демонстрировало важное в русском контексте изменение акцентов при сохранении привычной тематики: в картинах из жизни шведских крестьян социальное уступало место этническому, а психологическое начало — чувственному.

Не случайно, впрочем, наиболее наглядно представляющее эти свойства полотно Цорна, которое теперь считается его шедевром, «Танцы в Иванову ночь» («Ночь на Ивана Купала в Далекарлии», № 87; 1897, Национальный музей, Стокгольм; ил. 8), встретило у ряда критиков довольно прохладный прием: «Его картина <...> нельзя сказать, чтобы отличалась какими-либо особенными достоинствами, исключая верно переданным [*sic*] топтанием на месте, что у простонародья Севера называется танцами» [20, с. 3]; «В картине <...> при более или менее удачном

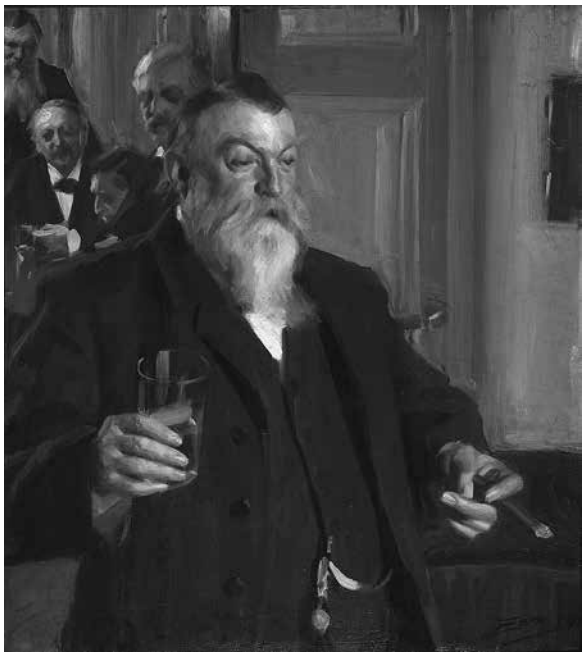
22 Скандинавская выставка // Шут. 1897. № 43. 25 октября. С. 11. Ср. другие отзывы, варьирующие этот мотив: [3, с. 2; 20, с. 3; 43, с. 2].

расположении фигур, нет и намека на жизнь и движение. Фигуры танцующих точно вырезаны из картона и ждут, пока к ним не подвяжут шнурка, чтобы дергать, как марионеток...» [56, с. 2]. Впрочем, кратковременная, но интенсивная волна цорновского влияния на русских живописцев была еще впереди, и выставка Дягилева сыграла в ее появлении определяющую роль.

Русская критика начала открывать Цорна в середине 1890-х годов. О нем с восторгом писал И. Грабарь, стремившийся представить художника широкому читателю. В обзоре Берлинской международной художественной выставки 1896 года, включавшей только в живописном отделе свыше двух с половиной тысячи произведений, он решительно выделил относительно немногочисленную группу скандинавских живописцев. Среди них безусловным фаворитом стал Цорн, показавший всего четыре полотна, в том числе «Ночью» и «Тост», представленные затем в Петербурге [75, с. 135, № 2509–2512]. Грабарь писал: «Центром выставки является бесспорно Андерс Цорн <...>. Это один из лучших знатоков формы, сумевший вместе с этим соединить блестящий, совсем из ряда вон выходящий колорит. Обыкновенно рисовальщики бывают слабыми колористами, и колористы хромают в рисунке. Цорн какой-то баловень судьбы, которого природа наделила всем, о чем только может мечтать художник» [10, с. 829][23].

Но впервые произведения новой звезды европейской живописи широкий отечественный зритель увидел именно благодаря Дягилеву, который также чрезвычайно высоко оценил этого художника. Как и Грабарь, он видел в Цорне идеал современного мастера, который и своей манерой, и эстетической позицией демонстрирует решение проблем, остро актуальных для русской живописи: «Он швед по происхождению, но космополит по таланту и значению. <...> Это — всемирный художник, и для него нет границ. Это олицетворение львиной силы, самый блестящий виртуоз из современных художников, в технике не имеющий

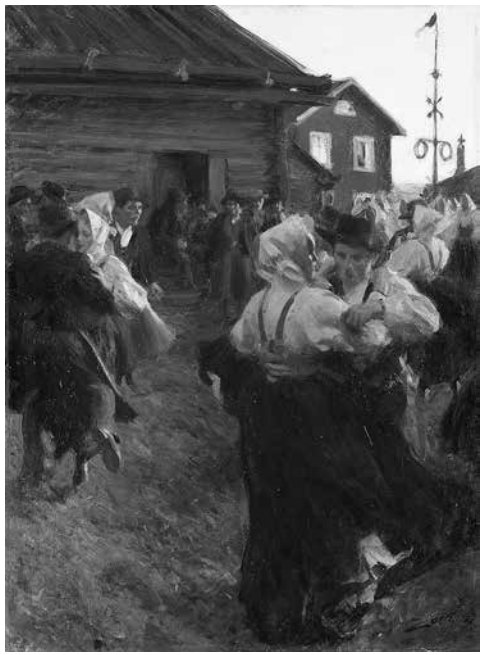
23 В близких выражениях Грабарь говорил о Цорне в финале своей декларативной статьи: [11, ст. 307]. Правда, теперь критик уже отмечал: «...может быть, единственный его недостаток: он слишком мало задумывается, слишком скоро останавливается на первом подвернувшемся впечатлении, и отсутствие строгого художественного критерия нередко лишает его творчество того обаяния, которое оно могло бы производить при иных условиях» [11, ст. 307–308]. Летом 1896 года Грабарь обсуждал с А. Луговым (Тихоновым) серию публикаций о современных европейских художниках, которую, очевидно, должно было открыть эссе о Цорне. Проект остался неосуществленным. См.: Письмо к А. А. Луговому (Тихонову) от 6 июня 1896, Париж [12, с. 73, 337–338].



7. Андерс Цорн. *Тост в обществе «Идун».* 1892
Холст, масло. 89 × 81
Национальный музей, Стокгольм

соперников. <...> Отстаивал он со всей пылкостью борца умирающий реализм, защищался от возводимых на него лично нападков за слишком подавляющую техничность работы и отсутствие внутреннего содержания...» [16, с. 361–363]. Эти качества мастера-космополита Дягилев уравновешивал своим эмоциональным повествованием о поездке к Цорну в его родной сельский край, о самозабвенном братании художника с крестьянами, кульминацией которого были пляски ночь напролет. Рассказ этот должен был естественно перекликаться с незадолго до того завершенным полотном «Танцы в Иванову ночь», которое воплощало новое для русского зрителя понимание народа как прежде всего стихийно-чувственного, а не социального феномена.

Сама возможность знакомства с искусством Цорна, разнообразие и качество его произведений, привезенных в Петербург, были при-



8. Андерс Цорн. *Танцы в Иванову ночь.* 1897
Холст, масло. 140 × 98
Национальный музей, Стокгольм

9. Андерс Цорн. *Ночью (Effet de la nuit).* 1895
Холст, масло. 161 × 106
Художественный музей, Гётеборг

знаны критикой одной из главных заслуг выставки [ср.: 54]. Отличавшийся своей осведомленностью журналист даже утверждал, что Цорн был показан здесь лучше, чем накануне в Стокгольме, и что в русской столице художник пожелал «пополнить коллекцию своими лучшими произведениями. <...> он, за исключением своих американских портретов, кажется, весь тут...» [3, с. 2]. Это утверждение выглядит рекламным преувеличением, но, во всяком случае, шведский мастер был представлен в Петербурге не хуже, чем у себя на родине. Если верить каталогу, в Стокгольме он выставил семь картин маслом, три скульптуры и одиннадцать офортов, в Петербурге — восемь полотен и пятнадцать офортов. В их число входили центральные произведения художника: «Тост в обществе “Идун”» (№ 86; 1892, Национальный музей, Стокгольм), «Ночью» (*Effet de la nuit*, № 83; 1895, Художественный музей,

Гётеборг), «Автопортрет с натурщицей» (№ 84; 1896, Национальный музей, Стокгольм), «Танцы в Иванову ночь» («Ночь на Ивана Купала в Далекарлии», № 87; 1897, Национальный музей, Стокгольм). (Ил. 7–9.) Все они накануне были показаны в Стокгольме (последняя — вне каталога). Дягилеву также удалось получить принадлежавший Максу Либерману его портрет работы Цорна (№ 90; 1891, Музей Цорна, Мора) и находившуюся в собрании Альберта Эдельфельта картину «С мамой» («В первый раз», № 88; 1888, Атенеум, Хельсинки)[24]. К их числу нужно добавить «Воскресное утро» (№ 89; 1891, частное собрание, Швеция) и «Красные чулки» (№ 85; 1887–1888, Музей Цорна, Мора)[25]. В число пятнадцати офортов (№ 91–105; входили такие известные листы, как «Автопортрет с женой» (1891), «Омнибус» (1892), портреты Э. Ренана (1892) и П. Верлена (1895) и др.

Критики почти единодушно писали о блестящем мастерстве и широте творческих возможностей Цорна: «При удивительной способности воспроизводить натуру во всех ее мельчайших проявлениях, он имеет редкий дар схватывать индивидуальность и оживлять лицо тем внутренним светом, который называется жизнью» [54, с. 463]; «Вот уже несколько лет, как его широкая блестящая манера, сочность и свободное письмо, соединенное с правдивой передачей натуры <...> заставили признать его самым выдающимся мастером техники. <...> его лица полны жизни и чрезвычайно правдивы» [20, с. 3]; «Он непременно высказывается широко и блестяще, оставаясь в то же время тонким и правдивым» [44, с. 2]; «Этот художник положительно виртуоз кисти и в этом отношении он неподражаем. После великого Мане Цорн, может быть, единственный художник, который на пути прогресса новых веяний живописи сделал шаг вперед» [18, с. 787].

24 В каталоге № 88 «Женщина с ребенком». Вариант повторенной несколько раз композиции, изображающей обнаженную женщину, которая помогает своему маленькому сыну войти в море. В 1889 году ее версия получила золотую медаль на Всемирной выставке.

25 Последнее полотно изображает обнаженную натурщицу, сидящую среди ветвей дерева и снимающую с себя красные чулки. Скорее всего, именно оно значилось в каталоге петербургской выставки под № 85 как «Этюд» (в каталоге стокгольмской под тем же названием, [78, № 650]). В пользу их идентичности говорит совпадение цены — 2080 рублей и 4000 крон. Атрибутировать эту работу помогает язвительный отзыв фельетониста: «Этюд изображает обнаженную женщину, усевшуюся в листве деревьев. <...> Конечно, если уж даме лазать по деревьям, то всего удобнее вовсе без костюма» [15, с. 2]. Ср.: «“Этюд” — обнаженная женщина в тени деревьев — довольно бесцветен» [20, с. 3] .

Характерно, однако, что отечественные обозреватели, в значительной своей части попавшие под обаяние Цорна, в своих откликах стремились привести его искусство к привычной системе координат. Это касалось как манеры исполнения, так и трактовки сюжетов и характеров — происходила явная «русификация» художника. Так, Н. Кравченко нашел «психологическое», и оттого особенно наивное объяснение *trademark* Цорна — его демонстративной эскизности, позволявшей строить форму широким текучим мазком и, на русский вкус, чрезвычайно обобщенно трактовать детали: «Как художник избалованный, могущий писать только то, что ему нравится, и оставлять в стороне всякого рода неинтересные детали. Цорн пишет и доводит до законченного вида только одни лица и отчасти руки, все же остальное он делает кое-как, едва намечая в общих пятнах» [20, с. 3][26].

Не менее показательно и форсирование «жанрового» начала в тех произведениях Цорна, которые не укладывались в общепринятую жанровую классификацию. Например, еще до выставки, стремясь представить читателю картину «Тост», поразившую его на берлинской экспозиции, Грабарь выстроил психологическую характеристику героя и развернул «историю», то есть нарочито подчеркнул элементы, лишь намеченные живописцем: «После серьезных и глубокомысленных тостов <...> поднимается старик, с седой бородой, известный остряк; он стоит с бокалом в руках, с сигарой в другой, и по его лукаво смеющимся крошечным глазкам, по улыбке на губах, вы чувствуете, что он приготовил что-то совершенно неожиданное, что-нибудь до такой степени забавное, что сейчас все покатятся со смеху и еще завтра и через неделю без смеха не вспомнят остроумного “Тоста”». Впрочем, этот рассказ нужен критику, чтобы подчеркнуть редкий для русской живописи той поры цорновский лаконизм: «На картине все это выражено в одной фигуре; только три головы гостей видны сзади из-за головы застольного оратора; они приподнялись, чтобы не пропустить ни одного слова. Вот истинное художественное произведение и истинный художник» [10, с. 829]. Анонимный репортер массовой газеты следует той же логике,

26 Эта эскизная, «импрессионистическая» манера претила Н. Альвинову: «...очень недурной *жанр* [курсив мой. — *И. Д.*] “Ночью”, отличающийся колоритом, легкостью рисунка и замыслом, не производит почти никакого впечатления вблизи благодаря своей расплывчатости, но стоит отойти от него на середину зала, как картина совершенно изменится <...>» [1, с, 3].

но уже не обращая внимания на композиционный прием Цорна, который позволяет сконцентрировать рассказ в однофигурной композиции: «Роскошен его жанр — “Тост”. Пожилой господин с веселыми глазами и жизнерадостным выражением улыбающегося лица предлагает на званом обеде тост за дам. Прелесть, как хорошо» [43, с. 2][27]. В те годы это полотно выставлялось под кратким названием «Тост», поэтому русскому автору вполне можно простить незнание того обстоятельства, что общество «Идун», основателем которого был изображенный на полотне Харальд Визельгрен (1835–1906), — закрытый мужской клуб, и о званом обеде с дамами речь идти не могла. Важнее, впрочем, что обозреватель квалифицирует портрет с элементом действия как «жанр», то есть находит для полотна привычную рубрику.

Трудности истолкования другого «гвоздя» выставки «Ночью» — эффектного полотна, представляющего сцену на парижском бульваре, — были продиктованы изначально заложенной в нем неопределенностью ситуации и характеристики. (Ил. 9.) Полотно изображает молодую женщину в ярко-красном наряде и меховой накидке, опирающуюся, очевидно, в поисках равновесия, о дерево, растущее на бульваре. За ее спиной ярко освещенная витрина кафе и пустые стулья, позволяющие предположить окончание затянувшейся вечеринки. Молодое и, очевидно, привлекательное лицо искажено гримасой, о причинах которой зритель может лишь гадать. Броский наряд, ночной бульвар и очевидное опьянение модели позволяет предположить, изображена дама полусвета, однако и на этот счет, как и по поводу того, чем определяется поза и мимика героини, не было единства и у европейских зрителей[28]. В тем более сложном положении оказались русские обозреватели, привыкшие к отчетливым социальным дефинициям и внятному сюжету. Видевшая полотно в Стокгольме И. Грин не ощутила его амбивалентности: «...обращает на себя внимание *портрет* [курсив мой. — *И. Д.*] блондинки в красном костюме. Так и хочется пойти вслед за этой дамой, чтобы еще раз полюбоваться ее веселым беззаботным лицом» [13, с. 89]. Рецензенты петербургской выставки, как и в случае с «Тостом», стремились определить те обстоятельства, которые художник сознательно

27 К «жанру» относит это полотно и Н. Альвинов [1, с. 3].

28 См., напр.: [63, с. 124]. Художник уверял, что его интересовала прежде всего живописная задача воссоздания эффекта ночного освещения, а не социально-психологическая характеристика.

оставил непроясненными: «Прелестная молодая парижанка в ярко-пунцовом платье и меховой накидке, вероятно, только что вышла из кафе. Она облокотилась о ствол дерева и носком одной снимает с другой ноги ботинок, который своим узким носком натер ей ножку. Ей больно и прелестное личико ее исказилось чуть заметной гримасой. <...>» [18, с. 786]. «Красивая, немного вызывающе одетая, стройная женщина, в красной шляпке, такой же юбке и меховой накидке, как будто подвыпившая, покачнулась и оперлась рукой о ствол дерева. Движение всей фигуры и выражение лица передано прекрасно» [20, с. 3]; «На лице ее какая-то страдальческая улыбка. Но по ее походке (она даже придерживается левой рукой за дверь), по всем аксессуарам <...> можно думать скорее о весело проведенной ночи. Как-то не верится, что это — произведение, вышедшее из-под кисти художника-шведа, сына угрюмой и холодной природы. Кажется, что это бойкая кисть жизнерадостного француза. Невольно приходит мысль о неискренности художника, о подражании французской манере» [45, с. 424].

Определенную проблему для восприятия представлял и Карл Ларсон[29]. Он не был известен в России, но первые впечатления русских посетителей стокгольмской выставки, с одной стороны, располагали к нему зрителей, а с другой — придавали его произведениям не предусмотренные автором значения: «Стоит взглянуть на ряд картинок Карла Ларсона, этого виртуоза в изображении детской, этого апологета тихой семейной жизни, <...> чтобы понять, почему педагогия стоит у шведов так высоко...» — отмечала И. Грин [13, с. 85]. Дягилев особенно высоко оценил серию акварелей «Семейная жизнь в Далекарлии» (1890-е, Национальный музей, Стокгольм), которые он, вероятно, включил в экспозицию, рассчитывая на собирательский интерес Тенишевой: «...будь это сделано каким-нибудь французом, он стал бы знаменитостью в один день. <...> Это совсем удивительный мастер, ни на кого не похожий, и не заимствующий ни от кого своих оригинальных концепций» [16, с. 366][30]. Правда, как и в случае с Цорном, он подчеркнул космополитические свойства

29 В каталоге выставки значится 31 произведение Ларсона, за единственным исключением, это акварели и офорты [19, № 31–62]. Состав их пока не определен полностью.

30 В заметке, явно написанной при участии Дягилева, отмечалось, что эти акварели наделали «столько шума на прошлогодней берлинской выставке» [3, с. 2]. Однако каталог берлинской экспозиции 1896 года эту серию не включает. Там были представлены другие акварели, в том числе «Брита и я» (1895, Национальный музей, Стокгольм) [71, № 1258–1263].

10. Карл Ларссон. *Мои.* 1892
Холст, масло. 329 × 248
Частное собрание

его стиля: «...он до того разнообразен и так необыкновенен, что не поддается никакой классификации и, хотя в нем нет ничего национального, шведы вправе гордиться им» [16, с. 366].

Произведения художника, особенно «Семейная жизнь в Далекарлии», встретили в основном положительные отклики прессы, хотя некоторые листы заставляли рецензентов недоумевать: «<...> акварели Ларсона, написанные с большим мастерством, дышат полной правдой. <...> Странен только сюжет одной из картинок: среди цветущего сада стоит совершенно обнаженная женщина, с белым знаменем в руках и с модной шляпой на голове. Сзади нее на скамейке другая женщина починяет какое-то белье. Вся коллекция этих акварелей носит название “Семейная жизнь”. Что же имеет общего эта голая дама с семейной жизнью?» [30, с. 2]. Фельетонист В. Билибин предложил пикантный

11. Карл Ларссон. *Мастерская на пленэре.* Около 1895
Бумага, акварель. 32 × 43
Национальный музей, Стокгольм

ответ на этот вопрос: «Последняя из семейной серии картинка представляет сад, а в саду стоит совершенно обнаженная молодая женщина, в чудовищно большой шляпе, держащая белое знамя. Может быть, это свояченица» [15, с. 2]. В каталоге названия отдельных листов отсутствовали, и не каждый зритель был настолько внимателен, чтобы заметить в правом нижнем углу фрагмент мольберта. Причудливая сцена носила название «Мастерская на пленэре» и изображала позирующую художнику модель (около 1895, Национальный музей, Стокгольм; ил. 11).

Главная тема творчества Ларсона — повседневная жизнь его семьи, располагала к себе публику, даже несмотря на непривычный для русских изобразительный язык. Но, представляя шведского мастера отечественному зрителю, Дягилев пошел на определенного рода провокацию: он привез не только камерные акварели с милыми домашними эпизодами

(например, «Комната мамы и маленьких девочек», 1897, Национальный музей, Стокгольм[31]). Единственное живописное произведение Ларсона было одновременно и самой большой картиной выставки — «Мои» (1892, частное собрание, 329 × 248; ил. 10). Оно представляло жену художника, четверых детей, собаку и стадо гусей на фоне дома и пейзажа. Закругленная, словно свод, рама имела в нижней части полотна горизонтальную рельефную перемычку, на которую, словно на перила, «опирался» мальчик на переднем плане, стирая и одновременно подчеркивая таким образом границу между иллюзорным пространством персонажей и реальным миром зрителей. Обозреватель «Новостей и биржевой газеты» отнес это произведение к разряду «декадентских», но тем не менее отметил: «Огромное, в несколько квадратных сажен, полотно Карла Ларсена “Мои” замечательно по самой манере письма. Дело художника признавать или не признавать эту манеру, но картина эта <...> один из “гвоздей” выставки; от нее трудно оторваться» [42, с. 2]. Н. Каспари отнес эту «одну из самых больших картин выставки» к числу «незатейливых жанров из детской жизни» и похвалил эту «очень миленькую сценку», пожурив, однако, художника за стремление к поверхностному эффекту [1, с. 3]. Некоторые наблюдатели отмечали не имеющее, по их мнению, объяснения, кроме «скудости мысли» художника, противоречие между малозначительным сюжетом картины и ее колоссальным размером, приличным историческому полотну: «Громадный холст, полторы сажени вышины, наполнен холодно-голубоватым воздухом зимнего утра, хотя все остальное указывает на желание автора изобразить летний полдень. <...> Справляемся по каталогу и читаем: “Мои”, т. е. надо полагать, мои дети — мысль или слова счастливой матери. Но почему же именно “Мои”? <...> на эту “жанровую” картину потрачен холст, по размерам почти не уступающий холсту, на котором Маковский написал массовую картину “Минин”» [56, с. 2][32].

Искусство другого шведского художника, особо выделенного Дягилевым, анималиста Бруно Лильефорса, также оказалось проблемой для русских обозревателей. Во время подготовки выставки куратор посетил живописца в его лесном уединении, и в воспоминаниях об этом

31 Воспр.: Новое время. Иллюстрированное приложение. 1897. № 7788. 22 октября. С. 8.

32 Картина К. Е. Маковского «Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к пожертвованиям» (1894–1896, ГРМ) имеет размер 273 × 233. Увеличенный вариант (698 × 594) — в Нижегородском государственном художественном музее.

визите родился почти мифологический образ мастера, который ненастным вечером возвращается из плавания по бурному фьорду — он словно выходит из самого лона природы, чтобы встретить пришельца[33]. В изображении Дягилева Лильефорс превращался в подлинное воплощение нордического духа: «...один из тех художников, которые ничего не ищут, кроме вечной беседы с природой. Им все равно, в какой эпохе они живут, что их окружает, их не тревожит борьба, их не пленяет слава. <...> художник дал в своей простой задаче такие титанические образы, до которых никто даже издали не прикасался. Он смог путем самого реального и незамысловатого выражения, оставаясь на почве фотографирования природы, дать величайшие символы, достигнуть чуть ли не бёклиновской силы. Для меня Liljefors символ всего северного искусства, какой-то тяжелый некультурный исполин, который рубит сплеча своею могучей секирой. <...> Он слился с природой и превратился в дикое растение, сохранившее детскую отзывчивую душу и чувство прекрасного» [16, с. 366–368].

Этот художник приобрел известность своими полотнами, изображавшими животных в их естественной среде, часто взятых очень крупным планом. Дикая природа Лильефорса зачастую была жестока — между его героями разворачивалась борьба не на жизнь, а на смерть. Но главное — избранная им оптика практически устраняла человека как «меру всех вещей», в то время как в привычных русской публике изображениях дикой природы, например в «Утре в сосновом лесу» Шишкина и Савицкого, пространство и масштаб все-таки предполагали человеческий взгляд. В картинах же Лильефорса животный мир и лес существовали сами по себе: «...естественный порядок мира, не подвластный человеку» [82, с. 25]. Это свойство было ощутимо и в тех восьми произведениях, которые Лильефорс показал в Стокгольме. Дягилев привез в Петербург семь, но, за исключением одного («Тетерева» [78, № 335; 19, № 65], тогда в собрании К. Р. Ламма, Стокгольм), это были совсем другие работы. Сейчас нельзя с уверенностью сказать, почему в этом случае куратор отступил от обычной практики — делать выбор из произведений стокгольмской экспозиции. Возможно, причина в том, что шесть из представленных там работ принадлежали не пожелавшим с ними

33 В своем рассказе Дягилев принял фиорд, около которого помещалось жилище художника, за озеро.

расставаться коллекционерам, хотя из семи «петербургских» вещей три также входили в шведские частные собрания. Как бы то ни было, некоторые обстоятельства выбора Дягилева выделяли Лильефорса на фоне других участников выставки. Прежде всего, его «Дикие гуси» (№ 63) были самой дорогой картиной на выставке (3640 руб., то есть 7000 крон). Но главное — наряду с довольно типичными полотнами, изображающими пернатую дичь («Тетерева», «Дикие утки»[34]), Дягилев привез два полотна с совами, причем «Филин» (№ 64; «Рогатый филин в чаще», 1895, Художественный музей, Гётеборг; ил. 12) оказался одной из самых трудных для восприятия картин выставки: из вершины утеса словно вырастала величественная фигура птицы, за которой поднимались стена деревьев и мрачное ночное небо — мир, исключающий человека. Даже в искусстве Лильефорса это полотно занимало особое место — шведский критик Карл Волин писал о его герое «как демоническом воплощении северной природы» [37, с. 70].

Соотечественники совершенно не разделили дягилевское восхищение Лильефорсом. Русские наблюдатели, столкнувшиеся с образом, для которого у них не было необходимой «оптики», предпочли отшутиться. Уже юмористический репортаж с открытия выделял работы художника: «Несколько изящных представительниц нашего *beaumond*'а громко высказывают свои суждения. Северные художники приходятся им не по вкусу. — Слишком много филинов и сов! — восклицает одна из постоянных посетительниц выставок» [32, 3]. Недоумение «простодушных» посетительниц вернисажа разделялось целым рядом рецензентов: «В самом деле, ну что такое представляет собою сюжет г. Лильефорса: "Филин" или "Сова на утесе"? Кусок синего неба с лиловатыми бликами, сова и кусок скалы. Не понимаем!» [56, с. 2]; «Каждый из нас

34 Второе полотно в каталоге [19, № 67] значилось собственностью А. Н. Ратькова-Рожнова. В настоящее время хранится в ГМИИ им. А. С. Пушкина («Перелет», 1894). См.: [49, с. 233].

35 Рецензент имеет в виду акварель Э. Константин-Хансен «Гриф» [19, № 247, в каталоге: Грифон].

36 Шут. 1897. № 43. 25 Октября. С. 11. Рис. С. Эрбера.

37 Стрекоза. 1897. № 43. 26 октября. С. 4. *Les pilules du Diable* — «Пилюли дьявола», феерия в трех актах и двадцати картинах Фердинанда Лалу, премьера прошла в 1839 году. Речь идет о балете М. Петипа по мотивам этого водевиля (1886). Рецензент писал о его московской постановке: «...двигающиеся кошки, зевающие собаки и крокодилы, прыгающие лягушки — все это восхищает юных зрителей. <...> Кошки, собаки и всякие монстры, собранные в жилище колдуньи, кажутся уродливыми <...>» [50, с. 85].

38 Осколки. 1897. № 43. 25 октября. С. 7.

12. Бруно Лильефорс. *Рогатый филин в чаще.* 1895
Холст, масло. 166 × 191
Художественный музей, Гётеборг

13. Принц Евгений. *Облако*. 1895
Холст, масло. 112 × 103
Художественный музей, Гётеборг

видел сову и знает приблизительно ее размеры. Но представьте себе сову, сидящую на опушке леса, — и оказывается, что она больше дерева, или другую сову, сидящую на утесе, и утес чуть ли не меньше ее. Вы, конечно, поскорее отвернетесь от этих чудовищных сов, но от этого вам не станет легче, потому что вы увидите уже чисто сказочного грифона...» [38, с. 1123][35]. Благодатной темой филин стал для юмористов. Так, В. Билибин писал: «Портрет совы на утесе. Сова *en face*. Портреты сов принято писать *en face*: это им больше к лицу» [15, с. 2]. Ему вторили карикатуристы — рисунки во всех трех юмористических журналах, откликнувшихся на Скандинавскую выставку, вышучивали Лильефорса. Карикатура в «Шуте», очевидно, отчасти объясняет недоумение незадачливой посетительницы. Вероятно, первоначально два полотна, изображающие ночных птиц, висели вблизи друг друга: «Филин. Зачем это разлучили меня с подругой! Сначала было поместили нас всего через один №, а теперь повесили в разных концах выставки, да еще и назвали ее совой»[36]. В «Стрекозе» под пародийным изображением говорилось: «Филин, размышляющий о суете мирской. Бутафорская вещь из феерии *Les pilules du Diable*»[37]. «Осколки» полагали, что «Филин — это скандинавский соловей. Влюбленные ходят в рощу слушать филина»[38].

Среди других шведских художников внимание прессы закономерно привлекал принц Евгений. Как живописец он приобрел известность своими пейзажами, но не меньшее значение имела его деятельность в качестве мецената и организатора художественной жизни. Важную роль сыграл он и в устройстве дягилевской выставки. Помимо неофициального патронирования принц принял участие в ней четырьмя полотнами и прислал шесть произведений из своей коллекции[39]. Очевидно, именно благодарностью за поддержку вызваны превосходные степени абзаца, который завершает публикацию, по всей видимости, инспирированную Дягилевым: «...мы должны преклониться перед сильным его талантом и тонкими восприятиями его художественной натуры. Этот задумчивый поэт, мечтательный пейзажист своей холодной страны стоит в числе тех немногих людей, имена которых родная история с радостью запишет на своих страницах» [3, с. 2]. Подавляющее большинство рецензентов также высоко оценили дарование принца-художника, причем порой трудно сказать, что руководило ими в первую очередь — действительное восхищение лирическими безлюдными пейзажами или же достаточно естественное в самодержавной стране почтение перед титулом живописца. Лишь немногие рецензенты выбивались из этого ряда, позволяя себе пожурить принца за отдельные недостатки: «“Летняя ночь” работы этого же августейшего художника <...> не произвела на нас никакого впечатления, будучи выдержана в каком-то странном зеленоватом тоне» («Летняя ночь в Тюресё», 1895, Национальный музей, Стокгольм) [1, с. 3]; «Что же касается произведений принца Евгения, то они красноречиво указывают, что автор их безусловно художник, но преимущественно — художник-поэт, в произведениях которого больше лиризма, чувства, чем искусства техники и колорита» [56, с. 2]. Лишь один рецензент дерзнул написать, что Евгений «своими произведениями доказал, что можно быть принцем и писать слабые пейзажи» [18, с. 787].

***

Но безусловными фаворитами Дягилева были все-таки норвежцы, и первым среди них — Эрик Вереншёлль, который деятельно помогал Дягилеву с организацией выставки. Для Дягилева он был одним из идеалов современного художника, соединяющего человеческую скромность, простоту взгляда и ясность живописного мышления: «Он — тип симплификатора, но симплификатора по произвольному впечатлению, а не по рисунку и краскам. Он берет маленький кусочек бедной природы <...> — боязливо, потихоньку, с большой точностью, передает все тонкое, все типичное и все самое простое. Подчас, преимущественно в пейзаже, мне даже хочется его сравнить с Puvis de Chavanne'ом по упрощении отношения его к природе. <...> Он мало заботится о своей славе, он слишком мало блестящ, чтобы заставить говорить о себе» [16, с. 355].

Дягилев восхищался Вереншёллем как иллюстратором скандинавского эпоса, но ни одного из его рисунков к норвежским преданиям петербургская выставка не включала[40]. Художник был представлен восемью работами: неброскими пейзажами родной страны и портретами норвежской творческой интеллигенции. В число пейзажей входили принадлежавшее Дягилеву «Озеро в Телемаркене» (№ 213; 1895, Государственный Эрмитаж) и «Летний вечер в Квитезейде» из норвежского собрания Олафа Скау (№ 213; 1893, Национальный музей, Осло), остающиеся сейчас неидентифицированными «Катание с гор» (*Les montagnes de neige*, [19; № 215]) [41] и отсутствующее в каталоге полотно «На лыжах», о котором осведомленный автор комплементарной заметки писал: «... маленький перл <...>, кажется, впервые им выставляемый» [3, с. 2].

Отклики на произведения Вереншёлля были, по большей части, одобрительными, но не восторженными, и касались они прежде всего портретов писателя Генрика Ибсена (№ 212; 1895), художницы Кити Килланд (№ 210; 1891), пианистки Эрики Ниссен (№ 211; 1892, все — Национальный музей, Осло), живописца Фридерика Коллетта (№ 209; 1894, Национальный музей, Стокгольм), который один из рецензентов

---

39 «Облако» [19, № 12], 1895, Художественный музей, Гётеборг; «Элегия» [II] [19, № 13], 1894, Частное собрание, Осло; «Летняя ночь» [19, № 14], 1895, Национальный музей, Стокгольм; « Лес» [19, № 14] по каталогу «Просвет в лесу», 1892, Художественный музей, Гётеборг.

40 Это отсутствие было компенсировано первым — декларативным — номером дягилевского журнала, вышедшего в конце 1898 года. После манифеста редакции в нем располагался материал о Вереншёлле, состоявший из статьи датчанина Карда Мадсена, текста самого Дягилева и иллюстраций к сагам Снорре Стурлусона.

41 Язвительный отклик Билибина содержит описание, которое сможет помочь определению этой картины: «Должен оговориться, что о некоторых картинах на скандинавской выставке нельзя составить себе правильного понятия, потому что они, видимо, были отпущены еще совсем сырыми и в дороге смазаны. Сошлюсь, например, на картину г. Веренскиольда (по-шведски надо читать Вереншильд) «Катание с гор». На первом плане стоит мальчик, у которого лицо совершенно размазано, так что вместо лица образовалось пятно. Каково видеть это его родителям, которые стоят тут же рядом!» [15, с. 2].

14. Эрик Вереншёлль *Портрет Кити Килланд* 1891. Холст, масло. 100 × 67,5 Национальный музей, Осло

15. Эрик Вереншёлль. *Портрет Эрики Ниссен.* 1892 Холст, масло. 117 × 153 Национальный музей, Осло

счел его лучшей работой на выставке[42]. (Ил. 14–15.) Журналист, транслировавший оценки Дягилева, уверял, что они — «целая поэма» [3, с. 2]. Публика обращала внимание на висевший в начале экспозиции портрет Ибсена, одного из самых известных в России той поры современных зарубежных писателей. Это монохромное полотно было обозначено в каталоге как «рисунок», вероятно, поэтому один из рецензентов счел его неоконченным [1, с. 3]. Наибольший успех у критиков имел портрет Эрики Ниссен, в котором драматический колорит и свободная манера письма создавали впечатление романтической погруженности в музыку. По мнению Дягилева, в нем художник «стремился дать тип строгой исполнительницы бетховенской сонаты» [16, с. 356]. Для В. Чуйко именно он наилучшим образом характеризовал живописца: «Лучшим из норвежских портретистов приходится признать г. Веренскиольда. Его портрет пианистки Ниссен замечателен

42 «Другие портреты Веренскиольда значительно слабее». [18, с. 787]. Воспр.: [78, с. 137, № 907].

по чудесной технике и по удивительно гармоничным тонам» [54, с. 463; ср.: 1, с. 3]. Высоко оценил его и репортер «Петербургского листка», в статье которого, правда, был перепутан пол модели: «...привлекает общее внимание портрет пианиста Эрика Ниссена [*sic*]. Норвежский пианист изображен за роялем, много движения: выражение вдохновенно, полно экспрессии» [43, с. 2]. Н. Кравченко отнес именно это полотно к лучшим вещам выставки и противопоставил как удачный пример решения творческой задачи мунковскому «Автопортрету с сигаретой»: «В лице пианистки Эрики Ниссен этот художник передал самые легкие, едва заметные тона, чуть-чуть скользящий светик — и как верно, как интересно» [20, с. 3]. Впрочем, Н. Альвинов был более скептичен: «Неизвестно только, почему художнику вздумалось нарисовать г-жу Ниссен на каком-то зеленом фоне стены, на котором едва заметен чуть тронутый кистью рисунок гобеленов» [1, с. 3]. Портрет художницы Кити Килланд (1891, Национальный музей, Осло) сам Дягилев назвал «несколько злым» и предположил, что художник «хотел выразить беспокойность и пестроту нервного характера художницы» [16, с. 356]. Застылая поза резко выпрямившейся модели стала поводом для нехитрого каламбура карикатуриста «Стрекозы». Под пародийным рисунком значилось: «Портрет художницы Киеланд, проглотившей бильярдный кий и размышляющей о пищеварении»[43].

Гораздо больше безусловных похвал снискал у рецензентов Фриц Таулов, восемь пейзажей которого представляли, по большей части, норвежскую зиму. Из них одна работа принадлежала петербургскому собирателю А. Ратькову-Рожнову (вероятно, это пастель, известная теперь под названием «Река» из собрания Эрмитажа [49, с. 264], а три (две картины маслом и пастель) — самому куратору. «Старая фабрика в Норвегии» [19, № 197] была вариантом одноименной пастели (1892, Музей Орсе, Париж), принесшей художнику славу: в 1893 году французское государство приобрело ее для Люксембургского музея. Скорее всего, в портрете Дягилева с няней (1903, ГРМ) именно она была изображена Бакстом висящей на стене, в правом верхнем углу полотна[44]. Схематический рисунок другого полотна, принадлежавшего Дягилеву (№ 198; «Осенний день»), был опубликован в журнале «Театр

43 Стрекоза. 1897. № 43. 26 октября. С. 5.
44 Впервые отмечено А. Познанской [37, № 394].

и искусство» (1897. № 43. 26 октября. С. 769). Это позволяет предположить, что картина сходна с полотном «Мельничный ручей» (1895), которое художник варьировал неоднократно в различных техниках [ср.: 66, с. 46–47]. (Ил. 16.)

Если Вереншёлль служил Дягилеву примером художника-«домоседа», который черпает вдохновение в родной почве и не гонится за мировой славой, чьи картины прекрасны своей скромностью, то его земляк Таулов стал моделью другой стратегии воплощения национального искусства — через международный триумф: «Он приехал домой [из Парижа. — *И. Д.*] обновленный, тем же здоровым реалистом, тем же пленэристом, каким был всегда. <...> Главные его мотивы — маленькие незначительные уголки, бедные избы, ручейки и снега, как будто в них художник видел всеобъемлющий символ своей холодной родины. В снегах и, главное, в воде, в этой холодной, оттаивающей и замерзающей воде с едва заметным льдом на поверхности, Таулоу открыл такую неожиданную красоту, какой мы до него не видели» [16, с. 359]. Правда, на этом пути художника поджидали опасности: «Париж принял его крайне радушно. <...> его вещи раскупались нарасхват, он сделался членом жюри *Champs de Mars* [Салона Марсова поля. — *И. Д.*]. Все это не прошло бесследно и для его увлекающегося художественного темперамента. Он во многом офранцузился» [16, с. 359].

На ниве пейзажа Таулов стяжал лавры Паульсена: русская пресса в один голос хвалила его за непосредственность впечатления и правдивость изображения различных состояний природы, за создание «картин с настроением», которые словно замещают в глазах зрителя реальность: «Картины Таулоу <...> являются выдающимися произведениями в области пейзажа. Сюжеты картин Таулоу просты <...>. Но сколько в них жизни, художественной правды и поэзии. Вода его ручейков живая <...>» [18, с. 787]; «“Осенний день” Фрица Таулоу удачная вещица. Чувствуется, как вода течет» [43, с. 2]; «Его “Осенний день” дает почти физическое ощущение осени» [54, с. 463][45]. Можно сказать, успех Таулова демонстрировал, что у отечественного зрителя формировался запрос на пейзаж того рода, который в недалеком будущем станет характерным для Союза русских художников.

45 Ср.: [45, с. 425; 44, с. 2 и др]. См. также статью [33], которая представляет собой перевод без ссылки на первоисточник текста из английского журнала [74]. Иллюстрации также взяты оттуда.

16. Фриц Таулов. *Замерзшая река*. 1892
Холст, масло. 60,3 × 81,5
ГМИИ им. А. С. Пушкина
Данная работа является вариантом картины, представленной на Скандинавской выставке

Третьим наиболее выразительно представленным норвежцем был Герхард Мунте. В глазах рецензентов три его живописных и один акварельный (собственность Дягилева) пейзажи были полностью заслонены восемью акварелями из серии «Саги», в которых для изображения эпизодов некоего эпоса — самих по себе причудливых и пугающих — художник использовал визуальный арсенал народного искусства, нарочитый примитивизм которого требовал подготовленного восприятия. Так, побывавший в Швеции публицист, идеолог русского национализма В. Дедлов (псевдоним Владимира Людвиговича Кигна; 1856–1908) находил скандинавский изобразительный фольклор примитивным и полагал его творческие возможности исчерпанными: «Здесь народное искусство так и заглохло, оставшись простонародным

и несовершенным, а мы из того же семени, по всем вероятиям заимствованного, уже вырастили нечто общечеловеческое, что завоевывает себе мировую известность под именем русского стиля» [14, с. 424][46].

Дягилев, напротив, придавал особое значение «народному» началу в норвежском искусстве, и, очевидно, предполагал параллели с русским крестьянским наследием. Открывая свой очерк скандинавского искусства, он писал: «...живописи в Норвегии не существовало, хотя чувство художественное было развито в народе до удивительной степени. <...> Мы наслаждаемся красотой старинной норвежской крестьянской утвари, где ясно обозначается потребность народа в самых разнообразных тонких линиях и гармониях; на какой-нибудь доске для выколачивания белья можно видеть такие рисунки, какие не встретятся никогда у современного художника, если не будут заимствованы из того же источника» [16, с. 354]. Именно таким художником и стал для него Мунте: «...одной из задач Мунте было восстановление старых кустарных изделий, и он начал делать в древнем стиле картоны для ковров, занавесей и пр. <...> Он допускал еще более опрощенную грубость рисунка, чем Веренскиольд, преследуя цели, скорее, прикладного искусства. Наконец, он не удержал обычного реализма Веренскиольда, он — тип фантастика на народной подкладке, даже, скорее, символиста; он певец саг и один из самых ярких представителей сказочной стороны в искусстве» [16, 357].

Из этих слов очевидно, что Вереншёлль, который подходил к сагам, скорее, как иллюстратор сюжета, был ближе Дягилеву, нежели Мунте, стремившийся к визуальной реконструкции «духа» древнего мифа, в котором связанные роковыми отношениями люди, животные и сказочные существа обитают в одном пространстве. Нарочитый примитивизм форм, плоскостность и декоративность решения, казалось бы, должны были быть привлекательны для тех русских художественных кругов, которые также стремились к «конвергенции» народного искусства с «высоким», прежде всего в кружках Абрамцева и Талашкина. И действительно, княгиня Тенишева приобрела некоторые работы Мунте, которые при распродаже ее коллекции перешли к А. Боткиной [29, с. 59–60]. Вероятно, не только манера художника, но также устрашающая иррациональность и кровавость таинственных историй, стоявших

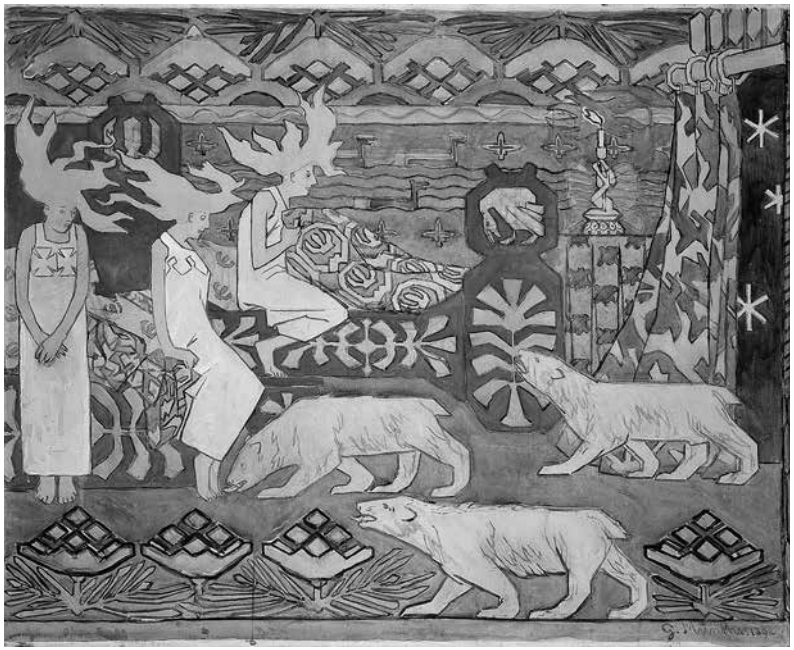
46 Впрочем, это не совсем прямая речь, а слова повествователя в разговоре со спутником, скорее всего, вымышленным, который представляет образцового «русака» за границей.

за его композициями, препятствовали тому, чтобы этот — один из самых радикальных по своему изобразительному языку мастеров выставки — был понят сколько-нибудь широким русским зрителем, для которого пределом «сказочности» оставался «Иван Царевич на сером волке» (ср., например, «Конь Хель» Мунте (№ 151; Жеребец)[47]; «В логове великанов» (№ 152; Притон великанов); «Дочери северного света» (№ 153; «Претенденты»)[48]; «Кровавые пятна» (№ 156), последняя — частное собрание, воспроизведено: [72, с. 45]). (Ил. 17–18.) Графические опыты Е. Поленовой или М. Якунчиковой, в определенной степени сопоставимые с работами норвежского мастера, еще не получили тогда достаточной известности, когда же они были показаны на более поздних выставках Дягилева, реакция значительного числа критиков была аналогична откликам на Мунте: «...все его произведения верх декадентского письма. Представьте себе бледную, болезненную женщину, сидящую на сундуке; на коленях у нее змея с раскрытою пастью; кругом кровь, кровь и кровь: земля в крови, сундук в крови, весь фон в кровавых пятнах. Картина эта называется «Кровавые пятна», и может быть, только норвежцам ведомо то сказание, которое <...> послужило темой художнику» [42, с. 2]. В том же духе оценил эти произведения В. Чуйко: «Решительно невозможно разобраться и приискать какой-либо человеческий смысл в таких картинах его, как, например, “Притон великанов” <...> Это не живопись, а какой-то бред болезненно настроенного воображения. <...> это курьез, который интересен как курьез, и больше ничего» [54, с. 463]. В этом же русле находились оценки И. Ясинского: «Вероятно, публику особенно будут смущать разные осенние мотивы и мистические картины, <...> “Притон великанов” — акварель Мунте. И это все характерно, но наперед можно сказать, что для русского глаза совершенно непонятно» [6, с. 2].

Исключением в ряду критиков, для большинства из которых Мунте оказался непреодолимым препятствием, стал обозреватель «Живописного обозрения», определивший художника как «стилиста и символиста» и также предположивший сложности в его понимании со стороны отечественного зрителя: «Вы видите совершенно другой сказочный мир,

47 Название обычно переводится как «Адский конь», но Хель — это не только название подземного мира мертвых, но и имя его хозяйки.

48 Ко времени петербургской экспозиции большая часть акварелей, впервые показанных на выставке 1893 года, принадлежала Национальному музею Норвегии. На выставках 1890-х годов Мунте выставлял авторские варианты-повторения.



17. Герхард Мунте. *Дочери северного света (Претенденты).* 1892
Бумага, акварель. 77 × 94
Национальный музей, Осло

как он представляется народной фантазии. <...> В этом отношении весьма характерна его картина “Боязнь сумерек”. Трое детей со страхом заглядывают за окно, за которым их воображение рисует им что-то страшное и таинственное. Изо всех углов выползают какие-то змеи, пауки и уроды с страшными необыкновенными щупальцами. И, действительно, эта картина производит впечатление чего-то страшного и таинственного» [18, с. 787][49].

Одиннадцать акварелей, составивших цикл «Саги», были показаны зимой 1893 года на выставке «Черное и белое» в Христиании и приобретены Национальным музеем. До петербургской выставки авторские повторения серии уже несколько раз демонтировались в Европе, в том числе, весной — летом 1893 года в отделе декоративных искусств Салона Марсова поля, где перед ними собирались толпы, критики сетовали,

18. Герхард Мунте. *Страх сумерек.* 1892
Бумага, акварель. 55,4 × 81,2
Национальный музей, Осло

что сюжеты не объяснены, говорили о «тщательно протоколированном декадентском кошмаре», а юный Альфред Жарри под впечатлением, в частности, от «Страха сумерек» сложил несколько стихотворений, вошедших в его первый сборник *Minutes de sable mémorial* [см.: 72, с. 53–55].

В этом отношении реакция отечественной критики на «Саги» не представляла собой ничего специфического, тем более, что у акварелей и не было сюжетов, знания которых так недоставало зрителям и критикам: они не иллюстрировали какую-либо сказку или легенду, а были плодами художнической фантазии, лишь отдаленно соотносящимися

49 Имеется в виду акварель «Страх сумерек» [19, № 155], отмеченная как собственность Дягилева. Вариант: Национальный музей, Осло.

с теми или иными народными песнями или сказаниями. Но представление о Мунте у петербургского зрителя все же складывалось своеобразное: Дягилев, для которого художник демонстрировал норвежскую способность переживать и художественно воплощать хтонический ужас, остановил свой выбор на самых мрачных и пугающих акварелях, исключив такие яркие и радостные листы, как, например, «Ребенок и ангел», «Три принцессы», «Премудрая птица» или «Задорная песня» (1892–1893), которые обычно соседствовали на выставках с пугающими сюжетами.

***

Среди датских художников-модернистов наиболее широким европейским признанием пользовался Педер Северин Крёйер. На стокгольмской выставке его представляли пятнадцать произведений, но в Петербурге были показаны лишь три картины и одна акварель. Внимание зрителей и рецензентов обращали на себя его эскиз к групповому портрету членов комитета французской художественной выставки в Копенгагене (1888, [19, № 250]), этюд для большого полотна «Копенгагенская биржа» (1895, Датская торговая палата, Копенгаген, [19, № 249]) и пейзаж «Летний день на берегу Скагена» (1884, [19, № 248]; все — собрание Хиршспрунг, Копенгаген). (Ил. 19.) На основе своего парижского опыта и пленэрных наблюдений Крёйер выработал узнаваемый эффектный живописный язык, сочетавший традиционную композиционную структуру, внимание к объемной форме с импрессионистическими приемами в передаче освещения и атмосферы. Его тематический диапазон также был весьма широк — от портретов деловой и художественной элиты до занятых тяжелым трудом рыбаков или плещущихся в море детей. Восторг русских обозревателей перед Цорном, Тауловым или Паульсеном мог бы распространиться и на Крёйера. Но, очевидно, из-за небольшого числа произведений художника отметили далеко не все критики, хотя их оценки и были по большей части комплиментарны: «Большая картина г. Крёйера “Летний день на берегу Скагена” принадлежит даже к числу лучших работ датских художников. Прибрежье моря, полуденное освещение, обилие и свежесть чистого, прозрачного воздуха — передан превосходно. Фигуры купающихся ребятишек написаны недурно, но лучше их — девочка, стоящая на берегу. Другие картины этого художника нам менее нравятся» [58, с. 2]; «Из этюдов очень хороши

19. Педер Северин Крёйер. *Летний день на южном берегу Скагена*. 1884
Холст, масло. 155 × 213
Собрание Хиршспрунг, Копенгаген

“Этюд комитета французской художественной выставки в Копенгагене”, интересный по игре лампового света на лицах многих художников, сидящих у стола за работой, и его же “Портрет-этюд для Копенгагенской биржи”, на котором изображен типичный биржевой заяц, погруженный в размышления о тайнах “онколя” и проч.» [1, с. 3]. Похоже, что в последнем случае снова сказалась склонность русского наблюдателя к «типизации» и неверное прочтение европейских социальных кодов. «Биржевым зайцем» в России называли неприсяжных, то есть нелегальных маклеров, свободных посредников, сводивших покупателей и продавцов, иными словами, сомнительную публику, кормящуюся случайным спекулятивным заработком [22][50]. Между тем полотно Крёйера, обозначенное в каталоге как «этюд», изображало конкретного

человека — предпринимателя С. Зейделина и одновременно являлось подготовительной работой к групповому портрету деятелей копенгагенской биржи — то есть собрания вполне респектабельных финансовых деятелей [см.: 65, с. 88, № 226].

Можно предположить, что причины явно недостаточного представительства Крёйера в России и, следовательно, слабого резонанса, который имели его произведения, носили личный характер. В своем очерке Дягилев оставил характеристику художника, которая явно была результатом незадавшегося общения с ним — можно предположить, что некоторая часть датского художественного сообщества с подозрением смотрела на проект залетного русского[51]. Ставя Крёйера во главе группы мастеров, исповедующих «настоящий здоровый реализм» и отдавая должное его всеевропейской славе, Дягилев в то же время оставил нелицеприятный психологический портрет, явно родившийся из личной обиды, и спроецировал увиденные им свойства характера художника на его творчество. Описанная критиком «траектория» мало чем отличается от пути Таулоу, но, сместив в данном случае акценты, Дягилев превратил европейский успех датского художника в его поражение: «...достаточно поговорить с ним полчаса, чтобы убедиться в избалованности и самоудовлетворенности этого человека. Он сразу вам расскажет, что выставки его не занимают, и что он с известным интересом выставляется только в Париже, да и то только, чтобы сравнить себя с другими художниками <...>. И эта самоуверенность сильно проглядывает в его живописи. Когда-то он написал несколько удачных вещей, которые и сделали ему имя <...>. Но затем он начал писать картины и портреты по одному рецепту, всегда в одних и тех же голубых и желтых тонах. <...> Он случайно выскочил за пределы своей страны, стал знаменитостью, и, будучи лишен способности критической самооценки, не оправдал возлагаемых надежд» [16, с. 371].

50 Ср.: «Вместо оказания однократных ссуд банк может с обоюдной выгодой для себя и для клиента открыть ему кредит в виде специального текущего или онкольного счета (*on call* — до востребования), обычно с обеспечением векселями или ценными бумагами: клиент может в размерах кредита и обеспечения брать суммы по частям с уплатой %% за время действительного пользования средствами <...>. Через онкольный кредит получает доступ к биржевой спекуляции и широкая публика, почему пользование таким источником требует осторожности и известного регулирования» [7, ст. 393].

51 Видимо, не случайно, что именно датчанин выступил в норвежской прессе против планов Дягилева (см. [85, с. 29–31]). Контакты Дягилева в Дании и резонанс его предприятия в этой стране мною пока не изучены.

Этот «портрет» поверхностного артиста-триумфатора — нарочитый контраст для самого любимого датского живописца Дягилева — Вильгельма Хаммерсхёя, с которого и начинается рассказ о современной живописи его родины: «...мне никогда не приходилось видеть ни одной его картины, которая была бы не хороша» [16, с. 369].

Картины Хаммерсхёя приводили современников в недоумение своей монохромностью, отсутствием сколько-нибудь выраженного действия и часто даже намека на сюжет. Как правило, это интерьеры, иногда с видом из окна, порой пустые или с одной, чаще всего женской, фигурой. Персонажи художника заняты чем-то незатейливым или погружены в свои думы. Напоминая по своим мотивам и настроениям голландский интерьер XVII столетия или скандинавскую живопись бидермейера, полотна Хаммерсхёя отличались современностью живописного языка, а их медитативное настроение в то же время было окрашено внутренним драматизмом.

Из представленных в Петербурге десяти произведений два происходили из собрания Хиршспрунга, пять принадлежали самому верному покровителю художника — Альфреду Брамсену, одно значилось собственностью организатора выставки. Сейчас можно с уверенностью идентифицировать значительную их часть: «Портрет молодой девушки. Сестра художника Анна Хаммерсхёй» (1885); «Старуха» (1886, обе — собрание Хиршспрунг, Копенгаген; [19, № 223–224];); «В булочной» (1888–1889, Художественный музей, Вайен [19, № 228]); «Интерьер с матерью художника» (1889, Национальный музей, Стокгольм [19, № 226; см.: 83, с. 58, № 8]); портрет виолончелиста Генриха Брамсена (1895, Художественный музей Фунен, Оденсе; [19, № 227]); «Замок Фредериксборг» (1893, частное собрание, была в коллекции Брамсена[52]; [19, № 229]). (Ил. 20–22.)

Дягилеву принадлежала «Молодая девушка за шитьем» ([19, № 230]; 1887). (Ил. 22.) М. Вереншёлль полагала, что именно она была воспроизведена впоследствии в подборке скандинавских произведений в «Мире искусства» (1902. № 3. С. 161) [86, с. 54]. Эта картина находится сейчас в копенгагенском музее Ордрупгор, и в ее выставочной истории значится петербургская экспозиция 1897 года [см., напр.: 73, с. 143]. Письмо

52 Воспр.: [81, с. 351]. Картина различима на фотографии выставки собрания Брамсена (Государственный художественный музей, Копенгаген, 1920-е гг.) [81, с. 420].

20. Вильгельм Хаммерсхёй. *Интерьер с матерью художника.* 1889
Холст, масло. 55 × 51
Национальный музей, Стокгольм

Дягилева к Брамсену позволяет предположить, что владелец, скорее всего, отказался от своего приобретения и возвратил полотно в Данию: «...правду сказать, мне не повезло с этим художником: ни маленький пейзаж, ни девушка за шитьем — не лучшие образцы его искусства. Простите мне мой дружеский и вольный тон, который я принял в разговоре с вами. Хоть вы и любите эту последнюю картину, я не могу от вас скрыть, что мне она кажется несколько грубой и много менее симпатичной, чем прочие картины этого живописца, которого я так люблю. Если вы находите это произведение таким прекрасным, быть может, вы пожелаете поменяться со мной, то есть, забрать его, а мне отдать маленькую старушку на канапе, которая у нас на выставке. У вас столько Хаммерсхоя, что, быть может, вы могли бы доставить мне *такое удовольствие*, ведь я так люблю эту картину» (не датировано [начало ноября 1897 ?]; оригинал по-французски) [81, с. 424, 426].

Из этого письма видно, что Дягилев, скорее всего, заочно приобрел два полотна, второе могло быть выставлено как «Грустный пейзаж» [19, № 232] и, возможно, из-за недовольства заказчика предназначалось для продажи[53]. Вероятно, оба полотна были возвращены, но Брамсен явно не пошел навстречу своему контрагенту, желавшему получить интерьер с фигурой матери художника [19, № 226].

21. Вильгельм Хаммерсхёй
В булочной. 1888
Холст, масло. 113,5 × 90
Художественный музей, Вейен

22. Вильгельм Хаммерсхёй. *Девушка за шитьем.* 1887
Холст, масло. 37 × 35
Музей Ордрупгор, Копенгаген

Представив Петербургу своего избранника в таком объеме, Дягилев намного опередил свое время: международное признание к Хаммерсхёю пришло лишь через столетие. В начале же своего пути художник без всякого успеха выставился в Париже (Всемирная выставка 1889 года), а затем вел достаточно уединенную жизнь в Копенгагене, пользуясь поддержкой нескольких поверивших в него меценатов, прежде всего Альфреда Брамсена. В 1890-е годы он выставлялся, как правило,

53 Его пока не удается определить. Карикатура С. Эрбера в «Осколках» содержит схематический набросок, который отдаленно напоминает такие произведения, как «Пейзаж. *Ryet* (Фарум)» (1896, Частное собрание). Выставлен на посмертной выставке Хаммерсхёя в Kunstforeningen в 1916 году. Воспроизведен: [69, с. 114, № 30].

в Скандинавии. Автор заметки, очевидно, инспирированной, если не написанной самим Дягилевым, говорит о Хаммерсхёе как «любимце великого Уистлера» [3, с. 2]. Это серьезное, но показательное преувеличение. Уистлер и Хаммерсхой никогда не встречались (поездка последнего в Лондон в конце 1897 — начале 1898 года пришлась на время отсутствия там американского художника). Два небольших портрета матери живописца (оба 1886, частные собрания), говорят о знакомстве Хаммерсхёя со знаменитым полотном «Аранжировка в сером и черном № 1 (Мать художника)» (1871, Музей Орсе, Париж), но состоялось оно, вероятнее всего, по репродукции[54], манера же датчанина сложилась до того, как у него появилась хотя бы гипотетическая возможность увидеть живопись Уистлера. Однако титул «любимца» говорит о знакомстве автора заметки с мнением, очевидно, распространившимся в кругу датских друзей художника. Сын коллекционера во время поездки в Лондон в 1896 году показал или передал Уистлеру несколько произведений Хаммерсхёя (либо репродукций с них). В своем письме Альфреду Брамсену известный художник отреагировал любезно, но достаточно формально: «Маленькие картины прелестны, и я уверен, что однажды я повстречаюсь с этим чрезвычайно одаренным и симпатичным художником лично» [81, с. 426][55]. Можно предположить, что именно здесь кроется источник широковещательной, почти «рекламной», но явно преувеличенной оценки петербургского журналиста.

Особенности живописи Хаммерсхёя делали его, пожалуй, наиболее трудным для понимания русской публикой художником скандинавской выставки. Поразительным образом, благожелательнее многих отнесся к нему Г. Эрастов, автор преимущественно негативных отзывов об искусстве северян, который оценил датских художников в целом гораздо более лояльно: «У датчан мы встречаем знакомое имя художника Хаммерсхёй, на работах которого отдыхает наш взор, утомленный предыдущими картинами» [58, с. 2][56]. В. Чуйко выделил, хотя и не без оговорок, портрет виолончелиста: «...портрет представляет выдающееся произведение, хотя несколько эксцентричное по краскам» [53, с. 430]. Другой положительный отклик вызывает сомнения в том, что его автор твердо помнил картины, о которых писал: «Вильгельм Хаммерсхей представил ряд недюжинных вещей, из которых реальны и жизненны: “Старуха”, являющаяся ярким типом норвежской [*sic*] старухи и портрет матери художника. Хороша и веселая сценка: “В булочной”» [43, с. 2]. Гораздо более желчный Н. Альвинов описал последнюю картину (с которой художник неудачно дебютировал в Париже) более точно: «В таком же роде [безобразны. — *И. Д.*] и произведения В. Хаммерсхей. Что, наприм[ер], хотел изобразить он на своей картине «В булочной», поставив спиной к зрителям, очевидно, немолодую женщину, стоящую перед какими-то полками — один Аллах ведает. По всей вероятности, художник не в силах еще рисовать фигуры, обращенные лицом к зрителю. Достаточно указать из многочисленных его картин на “Портрет моей матери” и “Молодую девушку”, которые, по своей расплывчатости, напоминают собою раскрашенные фотографии, сдвинутые с места во время копирования с негатива» [1, с. 3]. Аналогию с фотографией провел и анонимный репортер солидной газеты: «“Комната с клавесином” художника Хамерсхея — удачное подражание фотографии; она исполнена одной черной краской» [42, с. 2]. Другой обозреватель объяснил особенность манеры датского художника «болезнью века»: «...декадентские стремления замечаются у Хаммерсхея, у которого некоторые портреты написаны в непонятном грязно-сером тоне» [45, с. 425]. И. Ясинский, озабоченный тем, что отечественная публика не найдет общего языка со скандинавами, попытался «русифицировать» Хаммерсхёя, сочтя его полотна воплощением бессмысленной рутины быта — лейтмотива ряда русских литературных и живописных произведений конца столетия: «...портреты и картины Хамерхея [*sic*] — в сером колорите, пожалуй, и слабые, но своеобразные вещи, проникнутые какой-то хватающей за душу грустью бессилия и рабской покорностью скуке однообразного туманного дня...» [6, с. 2].

54 См.: Gazette des Beaux-Arts, 1883, II. P. 10. Об отсутствии реальных оснований для гипотез о влиянии Уистлера на Хаммерсхёя см.: [81, с. 60–61].

55 Сравнение художника с Уистлером восходит к ранним статьям выдающегося датского критика Карла Мадсена (1886). Вероятно, знакомство с его взглядами отразилось в формулировках Мутера: «Он все окутывает нежным серо-коричневым тоном и окружает свои фигуры таинственными, прозрачными сумерками. Он такой же неврастеник в колорите, как, например, Уистлер» [28, 3, с. 188]. В 1886 году Брамсен писал о Хаммерсхёе как о «датском первенце неврастенической живописи», имея в виду гиперчувствительность художника к цвету и стремление свести его присутствие в полотнах к минимуму. См.: [81, с. 72–74].

56 Трудно сказать, где Г. Эрастов, стесненный в средствах и не выезжавший тогда из России, мог познакомиться с творчеством художника. Таким источником могло стать, вероятно, немецкое издание книги Мутера.

* * *

Приведенные оценки не позволяют говорить о единодушии русского отклика на Скандинавскую выставку. Ее значение и образ искусства северных стран, который она формировала, оценивались по-разному, хотя в целом отечественная критика оставалась в пределах собственной системы ценностей и стереотипов восприятия, сложившихся к концу столетия под воздействием художественной практики минувших десятилетий.

С одной стороны, в первые дни работы выставки журналисты «авансом» поощряли ее, прежде всего за открытие ранее не известных отечественному зрителю явлений, хотя и по-разному расставляли акценты: «Выставка крайне интересна, и привлечет массу публики, которая не потеряет даром времени» [43, с. 2]; «Значение таких выставок — очевидно; и русские художники, в особенности, молодые, будут очень признательны г. Дягилеву за его деятельность» [44, с. 2]; «В общем, приходится сказать, что скандинавская выставка, не отличаясь большим богатством высоко художественных произведений, представляет, все-таки, несомненный интерес для русской публики» [42, с. 2].

В то же время в 1890-е годы критика порой скептически высказывалась о самой возможности найти общий язык с европейскими художниками. Применительно к дягилевской выставке эту мысль наиболее отчетливо выразил И. Ясинский: «Удел всех иностранных выставок — не производить того впечатления, которого ожидают от них устроители. <...> Дело идет не столько о технической стороне живописи, сколько о духе ее. Так вот этот самый французский, немецкий, английский и русский дух имеет свойство не понимать друг друга. Поэтому мне кажется, что и скандинавский дух, который теперь приютился в “Обществе поощрения художеств” на Большой Морской, едва ли будет оценен по достоинству в Петербурге. Но оценят его или нет, а во всяком случае взглянуть любопытно. Нечто своеобразное, чего у нас нет» [6, с. 2].

Различные мнения высказывались относительно национальных особенностей скандинавского искусства. Организатор выставки был склонен подчеркивать не сходство северных школ, а их специфику. Не случайно он начал свою обзорную статью с утверждения: «Объединять шведскую, норвежскую и датскую современную живопись одним названием скандинавской живописи значит впадать в крупную ошибку. <...> Живопись скандинавская <...> успела у каждой из трех наций совершенно самостоятельно и совершенно различно развиться на одинаково плодородной почве» [16, с. 354]. Ряд наблюдателей, напротив, отмечал однородность национальных традиций: «Датчане, норвежцы и шведы представляют из себя одну школу. Как те, так другие проводят в своих произведениях жизненную правду с строгим реализмом и изображают свою родную природу с любовью, наблюдательностью, знанием и талантом» [43, с. 2]; «...почти две трети всех произведений составляли работы норвежцев и датчан. Резкого различия по национальности в их работах не замечается» [45, с. 425]. В. Чуйко акцентировал различия школ, но для того, чтобы выявить их родство: «...очень ярко выступают различия в характере и настроении каждой из трех родственных между собой национальностей. В то время, как норвежец — мистик с какой-то необузданной фантазией, не знающей пределов, датчанин, в большинстве случаев, реалист и даже позитивист, а швед идеалист, не всегда, впрочем, уравновешенный. <...> Общее между ними, особый взгляд на искусство: скандинавский художник прежде всего ищет индивидуальных эмоций, он живет в гораздо большей степени своим собственным внутренним миром, чем внешним...» [53, с. 430–431]. Сходной была и характеристика Эрастова, гораздо менее терпимого к современным поискам, нежели Чуйко. Как и другим наблюдателям, контраст с шведской и норвежской живописью заставил акцентировать «реалистические» начала датчан: «...датские художники, несмотря на свою незначительную численность, дали больше хороших произведений, чем шведы и норвежцы вместе взятые. При этом вся живопись их носит один общий, весьма характерный отпечаток: тщательность и верность рисунка, мягкое, законченное исполнение и в общем приятный колорит — все то, отсутствие чего так резко бросается в глаза у шведских и норвежских художников» [58, с. 2]. Хотя о «реализме» датчан писал еще Мутер, общее впечатление «интровертности» и субъективности современного скандинавского искусства было, не в последнюю очередь, запрограммировано дягилевским выбором: куратор последовательно исключал произведения, в которых определяющим были повествование и описательность, отдавая предпочтение «лирическому» пониманию живописи.

Существенным для русской критики был вопрос о том, насколько скандинавские искусство было затронуто современными художественными движениями, родиной которых часто называлась Франция, и о характере этого влияния на национальную школу. В. Чуйко, отмечая важную роль парижского опыта для скандинавов, считал в то же время,

что «современные французские школы живописи отражаются на скандинавском искусстве и отражаются, по временам, очень невыгодно». Правда, продолжал он, «было бы ошибкой предположить, что скандинавцы подражают французам или рабски следуют за ними. Напротив того, они резко самостоятельны <...> они мало-помалу освободились от французского влияния и, по-видимому, нашли путь, свойственный скандинавской натуре» [53, с. 430–431].

Дягилевская выставка представляла торжество модернизма в современной скандинавской живописи, и именно это спровоцировало резко отрицательную оценку, прозвучавшую из уст редактора «Нивы», наиболее распространенного русского еженедельника, во многом формировавшего массовый вкус. Р. Сементковский считал, что «выставка, устроенная у нас скандинавскими художниками, успеха не имела» [38, с. 1123]. Причиной этого оказался основной порок северного искусства, каким оно представало на дягилевской выставке, — утрата национального лица и связанное с ним снижение художественных достоинств: «...при оценке художественного творчества недостаточно иметь в виду происхождение художника, надо, кроме того, иметь в виду сюжеты картин, темы, воодушевляющие художника, — словом, все то, что составляет душу его творчества. С этой точки зрения можно без всякого преувеличения утверждать, что скандинавская выставка как выражение национального творчества представляла лишь очень слабый интерес. Если на выставке и фигурировали картины на национальные сюжеты, то они не раскрывали нам новых сторон шведской, норвежской или датской жизни» [38, с. 1123]. Главной причиной «фиаско» (скорее, желаемого, чем действительного) для ряда критиков стали так называемые новые веяния. И если негативные оценки таких журналистов, как Г. Эрастов, моли быть в определенной степени объяснены усвоенными клише и личными комплексами, то два резко отрицательных журнальных отзыва Сементковского следует считать важным свидетельством «попадания» Дягилева в цель: их действительный смысл раскрывается прежде всего в актуальном контексте русских художественных споров.

Еще за полгода до открытия выставки был дан старт дискуссии, вовлекшей ведущих русских художников и критиков. Она была связана с тем, что во второй половине 1890-х годов число русских учеников в студиях Парижа и Мюнхена выросло на порядок, многие студенты отечественных учебных заведений если не перемещались в Европу надолго, то отправлялись туда хотя бы на несколько месяцев, чтобы

позаниматься у Кормона, Жюлиана или Ажбе. Какими бы мотивами ни руководствовались молодые художники, отправляясь за границу (включая относительную дешевизну мастерских и уроков), тенденция стала настолько заметной, что неизбежно должна была вызвать реакцию старшего поколения. Дискуссию спровоцировало личное письмо Стасова его давнему другу скульптору Антокольскому, который в мае 1897 года выступил на страницах «Новостей и биржевой газеты» — издания с серьезной репутацией и широкой аудиторией, где сам Стасов публиковался из года в год: «Вы мне пишете, что теперь наши молодые художники толпой бегут заграницу, одни потому, что, будто бы, у нас не у кого учиться, другие потому, что увлеклись новизной импрессионизма, мистицизма, всего этого неспелого и незрелого искусства. Вы говорите, что люди, любящие искусство, должны вооружиться против этого скитальческого духа, охватывающего теперешнюю нашу молодежь. Вы правы. И еще как правы!» [2, с. 2]. В следующих абзацах Антокольский снизил свой охранительный пафос, неожиданный для художника, который многие годы жил на Западе и успешнее многих соотечественников интегрировался в зарубежную художественную среду. Он все же признал европейский опыт необходимым этапом творческого становления, но утверждал при этом, что молодые художники «...не успев окрепнуть на родине, тают на чужбине под чужим влиянием. <...> а попасть под дурные влияния всегда легче, чем под хорошие». Правда, в конце концов знаменитый скульптор отказался признать полную правоту Стасова, который, будучи яростным критиком прихода передвижников в обновленную Академию художеств, объяснял «бегство» молодежи провалом педагогической реформы: «[причина]... лежит где-то дальше и глубже. Но где именно, — вот вопрос, который требует ответа» [2, с. 2].

Антокольскому и Стасову возразил другой их давний товарищ — Репин. Появление его статьи практически совпало с открытием Скандинавской выставки. В ней самый известный из русских живописцев, профессор Высшего художественного училища, которому «по должности» было положено стоять на страже академического образования, с энтузиазмом отнесся к желанию молодежи учиться в Европе и призвал к переоценке новых художественных движений: «Вам пришлось бы строить китайскую стену, <...> стать на возвышенные места по европейской границе и делать оттуда устрашающие жесты бегущей за границу молодежи, как делают это китайские воины по адресу своих врагов,

широко шагая на месте, на безопасно удаленных курганах. А дерзкие сорванцы, зараженные импрессионизмом, мистицизмом и всем этим неспелым и незрелым искусством, покажут вам нос из окон вагонов и пронесутся мимо. <...> Наша обязанность стараться понять новые веяния, изучать их, помогать их развитию, а не гнуть их на излюбленный нами жанр. Ведь и он, сделавшись обязательным, неминуемо вырабатается в рутину. Он жив, когда свободен» [36, с. 20, 23]. Именно с этой статьей Репина и полемизировал Сементковский, увидевший в творчестве северных модернистов пример катастрофического воздействия на молодежь западного декадентства: «По свидетельству гг. Репина и Антокольского, молодые русские художники ищут за границей “новых веяний” в искусстве. Скандинавские художники эти веяния уже нашли, и выставка вполне нас в этом убедила. <...> Вот <...> существенная и очень поучительная причина ее неуспеха, а вместе с тем и очень поучительная сторона выставки. Наши молодые художники, ищущие за границей “новых веяний”, могли воочию убедиться, как русская публика относится к этим «новым веяниям», уже наглядно осуществленным скандинавскими художниками» [38, с. 1123][57].

Таким образом, очевидно, что суждения отечественной прессы о Скандинавской выставке и полемика по ее поводу должны рассматриваться как эпизод длительной дискуссии об отношении к современному западному искусству, которую в течение всех 1890-х годов стимулировали многочисленные зарубежные выставки, проходившие в Петербурге и Москве. Именно проблема выбора и оценки новых художественных явлений, приходящих в Россию с Запада, стала ключевой для формирующегося русского модернизма, одним из лидеров которого стремительно становился Дягилев.

Скандинавская выставка ставит перед исследователем ряд проблем, все еще не находящих окончательного ответа.

Прежде всего, следует отметить то обстоятельство, что в годы, когда в России стремительно росла популярность скандинавской драматургии и прозы [см.: 55], когда они обсуждались в различных идеологических и литературных лагерях (см., напр.: [24; 26; 27]), журналисты и художественные критики практически не делали попыток выстроить

57 Более пространно критик полемизирует с Репиным в статье: [40, ст. 639–644; 654–658]. Сементковский, в свое время выступавший с резкими нападками на Антокольского, в данном случае солидаризировался с ним для борьбы с общим противником.

связь между словесностью и живописью северян. При практически полном отсутствии на выставке «драматургически» организованных жанровых картин с социально-психологической мотивировкой сюжета (например, «Альбертине» Крога; (1885–1887, Национальный музей, Осло), почвой для сопоставлений мог бы сделаться портрет с его подчеркнуто лирическим, эмоциональным подходом к характеристике модели, что позволило бы, в свою очередь, провести аналогии с психологизмом произведений Ибсена или Стриндберга. Между тем, отсылки к скандинавской литературе в печатных откликах на выставку единичны и лишены конкретности. Так, в извещении «Нового времени» об открытии выставки кратко говорилось: «Преобладающее направление — тот модный теперь и достаточно искусственный символизм, который и в литературе укреплен, кажется, ранее всех тоже норвежцем Ибсеном» [52, с. 3]. Р. Сементковский сослался на популярность северной литературы лишь для того, чтобы оттенить «фиаско» скандинавских живописцев: «Имена Бьёрнсена, Ибсена и др<угих> менее громких писателей — у всех на устах. <...> Русская публика проявляет такой живой интерес к скандинавским художникам пера, что нет никакого основания предполагать, что она отнеслась бы с меньшим интересом к скандинавским художникам кисти, если бы обстоятельства тому благоприятствовали. <...> Все, что представляла нам выставка в этом отношении, было давно нам знакомо по более красноречивым описаниям, по более сильным художественным произведениям» [38, с. 1123].

* * *

В отличие от выставок французского искусства, которые как минимум с 1891 года могут рассматриваться в качестве культурного сопровождения франко-русского военно-политического альянса, Скандинавская выставка, по крайней мере на первый взгляд, не относилась к какому-то внешнеполитическому проекту. Такому впечатлению не в последнюю очередь способствует демонстративная аполитичность «эстета» Дягилева. Поэтому особенно важно обратить внимание на те случаи, когда «политическое» дает о себе знать в контексте Скандинавской выставки.

Дягилев редко акцентировал социальные взгляды художников, которых он выставлял и популяризировал. Но при характеристике лидеров скандинавского модернизма были сделаны два важных исключения. Портрет Вереншёлля он начал именно с общественного «лица»

23. Кристиан Крог. *17 мая (Национальный праздник).* 1896–1899
Холст, масло. 132 × 131
Частное собрание

художника: «Умный, всем живо интересующийся человек, крайне радикальный по своим политическим убеждениям, страстно любящий свою страну с ее фантастическим преданиями, <...> — он пользуется исключительным влиянием и уважением в Норвегии» [16, с. 355]. Радикализм Вереншёлля конкретизируется несколько ниже, когда русский критик переходит к характеристике Кристиана Крога. Этот художник — «очень разносторонний человек, он политик и оратор крайней *левой* [курсив мой. — *И. Д.*], художественный критик, рисовальщик в журналах, портретист и бытовой живописец. <...> В своих речах и статьях он всегда борется за свою страну, часто трогает старинную вражду двух соседних наций, и с такой ненавистью относится ко всему, чем-нибудь

связывающему свободу страны, что готов всегда протестовать, мешать политику с искусством и пользоваться последним для выражения своих личных настроений» [16, с. 358]. Оба художника — почвенник Вереншёлль и представитель столичной богемы Крог — были убежденными сторонниками независимости Норвегии. Освободительное движение, охватывавшее широкие слои городского среднего класса и интеллигенции, находившее поддержку в крестьянской среде, в Норвегии имело отчетливый демократический характер, его центром был парламент Стортинг, к концу столетия становившийся все более оппозиционным по отношению к центральному правительству. Политическим представителем сторонников национальной независимости была влиятельная партия Венстре, в переводе с норвежского — «левая».

По крайней мере одно произведение, выбранное Дягилевым для выставки, имело отчетливый политический смысл, болезненный для Стокгольма. Как уже говорилось, куратор проигнорировал социально-критические произведения Крога, в которых, по его мнению, художественное начало отступало перед задачами общественной проповеди. Но среди четырех работ маслом этого художника на выставке фигурировало полотно «Национальный праздник», обозначенное в каталоге как «этюд» (№ 131; современное название: «17 мая», частное собрание; ил. 23). Недоуменный отклик Эрастова позволяет уверенно идентифицировать это произведение: «В жанровой живописи мы ничего отрадного не нашли. В памяти нашей, к сожалению, запечатлены лишь отрицательные явления: картина г. Крога «Национальный праздник», море голов, написанных неряшливо, лишенных самого элементарного понятия о рисунке, а на первом плане, занимая половину холста, красуется пестрое полосатое знамя, написанное кричаще грубыми красками» [57, с. 3].

Определение полотна как «этюда» позволяло обойти жанровую классификацию — изображение не относилось ни к пейзажу, ни к бытовому жанру. С точки зрения формального решения, это была, вероятно, одна из самых смелых картин выставки — сцена резко кадрирована и представлена с очень высокой точки зрения, словно художник парил над толпой, несущей знамя, которое возвышалось на переднем плане и острым углом «разрезало» человеческое море. Рецензент точно описал неприятно поразивший его холст, но неверно определил рисунок знамени, в котором красные, синие и белые участки действительно создавали резкий контраст пестрому морю голов и немедленно приковывали

внимание. Но то, что Эрастов принял за полосы, на самом деле было левой половиной красного знамени с синим крестом и его белой окантовкой — норвежского национального флага. Но и официальное знамя Норвегии, состоявшей в государственной унии со Швецией, и знамя самой Швеции, в это время включали еще один обязательный элемент: в их кантонах (квадратах вверху у древка) были объединены оба национальных флага. Эта пестрая геометрическая конструкция, ставшая для норвежцев символом национального подчинения, получила пренебрежительное прозвание «селедочный салат» за сходство с популярным блюдом. Но в своем этюде, изображающем национальный праздник — отмечаемый ежегодно день принятия первой норвежской конституции 17 мая 1814 года, Крог изобразил тот вариант национального флага, который в это время являлся символом движения за независимость. В 1893 и 1896 годах Стортинг голосовал за принятие именно его в качестве государственного, оба раза это решение блокировалось королевским вето, которое было преодолено в 1898-м, после чего на следующий год флаг стал использоваться официально.

По свидетельству Э. Вереншёлля, Крог начал работу над картиной в январе 1896 года, но выставлена она была у ведущего норвежского арт-дилера Бломквиста в Христиании только осенью 1899 года, то есть уже после принятия знамени в качестве официального государственного символа [80, с. 237]. Если эти сведения точны, можно утверждать, что Дягилев показал полотно, которое должно было в 1897 году восприниматься как радикальный политический и художественный жест, за два года до того, как оно было впервые представлено норвежской публике. Остается открытым вопрос: кто ответственен за выбор картины, которая благодаря своим немалым размерам (132 × 131) и колористической броскости могла стать раздражителем для официальных лиц, посещающих экспозицию (пример Эрастова показывает, что обычный русский зритель вряд мог понять политический смысл произведения)? Дягилев без энтузиазма относился к склонности Крога превращать искусство в способ выражения своих общественных взглядов, но тем не менее взял картину, которая — пусть вне исходного контекста — имела рискованные политические коннотации. До какой степени его выбор был осознанным, каковы были его мотивы, сейчас сказать сложно.

Этот случай, безусловно, демонстрирует необходимость более пристального внимания к политическим — в широком смысле этого слова — контекстам выставки, многие из которых, очевидно, довольно

быстро утратили актуальность или не успели по каким-то причинам превратиться в заметные явления.

С одной стороны, выставка 1897 года по традиции рассматривается как частная инициатива Дягилева, чему способствовало стремление официального организатора, Общества поощрения художеств, дистанцироваться от события, когда *post factum* в решение спорных финансовых вопросов было вовлечено русское посольство, что явно вело к репутационным потерям в придворных и бюрократических кругах. В этой ситуации было проще всего перенести ответственность на независимого куратора. Но приведенные в начале статьи сообщения прессы от сентября 1897 года тем не менее свидетельствовали о том, что выставка вполне могла получить официальный статус — покровительство принцессы Ольденбургской, а на вернисаж собиралась приехать делегация шведской академии художеств. И то, и другое было бы естественно, учитывая, что Дягилев отправился в Стокгольм, имея официальное поручение от ОПХ, обращение Общества к русской дипломатической миссии о поддержке, а также, надо полагать, письма от принцессы Ольденбургской, племянницы шведского короля, к принцу Евгению.

Представляется, что на одном личном обаянии молодому импресарио, без гласной и негласной поддержки такого рода было бы практически невозможно получить согласие на отправку в Петербург десятков произведений из художественных отделов, а также национальных и частных собраний трех стран. Сейчас трудно сказать, была ли единственной коллизия в Норвегии, где для выделения картин из Национального музея понадобилось личное вмешательство авторитетного члена кабинета министров. Но как бы то ни было, этот казус было бы труднее разрешить, если бы вовлеченные в него люди не руководствовались аргументами, лежащими за пределами художественных интересов.

Следует обратить внимание на отношения России со Скандинавией в конце XIX века. Если политические контакты с Данией во многом определялись династическим браком Александра III с дочерью датского короля, ситуация на собственно Скандинавском полуострове была более сложной[58]. К концу века его северная часть вошла в сферу стратегических интересов России.

---

58 См. комплексное исследование русско-норвежских отношений: [39].

В 1809 году в результате войны Швеция потеряла отошедшую к России Финляндию, и опасения дальнейшей русской экспансии сохранялись на протяжении всего столетия. В 1855 году на фоне Крымской войны был заключен Ноябрьский трактат, согласно которому Великобритания и Франция выступали гарантами статус-кво в отношениях с Россией и брали обязательства применить вооруженную силу в случае русского вторжения. В 1890-е годы русско-французский военный союз лишил этот договор практического смысла.

Стокгольмская выставка 1897 года изначально предназначалась для демонстрации достижений скандинавских народов и народов Балтийского моря. Но приглашенная на нее Германия от участия уклонилась. Россия, напротив, к участию в выставке последовательно стремилась и сформировала свой отдел, несмотря на исключительно сжатые сроки подготовки и дискриминационные условия, поставленные шведской стороной. Его организатором было министерство финансов, главой которого являлся С. Ю. Витте. Представляется, что непосредственной целью участия было создание почвы для нового торгового соглашения со Швецией, однако договор между двумя странами о наибольшем благоприятствовании был заключен лишь в 1906 году.

Между тем для Витте это событие, похоже, было лишь элементом его «северной стратегии». Во второй половине века вопрос об освоении ресурсов Севера не раз поднимался предпринимателями-энтузиастами, но внимание высшей администрации к нему пробудилось только к самому концу столетия. С 1880-х годов в военных и бюрократических кругах дискутировался вопрос о строительстве базы в незамерзающих гаванях Мурмана, что позволило бы русскому флоту круглый год противостоять британцам в условиях практической закрытости Черного и Балтийского морей. В 1893 году была создана комиссия по строительству Северной железной дороги до Архангельска с вероятным ответвлением на Кольский полуостров. Летом 1894 года по инициативе Витте большая делегация с ним во главе совершила поездку по Русскому Северу вплоть до Мурмана, где задолго до того сформировался своего рода «экономический симбиоз» местного норвежского и поморского населения. Оттуда министр проследовал на пароходе до норвежского Тронхейма, затем поездом в Стокгольм, откуда возвратился в Петербург.

Русская колонизация Мурмана, начавшаяся гораздо раньше, теперь должна была выйти на уровень государственной политики, и опасения относительно того, что Финмарк — норвежская территория с незамерзающими фьордами — будет однажды аннексирован Россией, существовали как в Стокгольме, так и в Христиании. При этом политические силы двух частей Шведского королевства рассматривали ситуацию по-разному. Для Швеции эти опасения были продолжением «травмы» 1809 года, и страхи перед русским вторжением оживились после заключения русско-французского союза. Но во внутренней политике тема русской экспансии на Севере служила для стокгольмского правительства средством сдерживания норвежского сепаратизма, который к концу столетия превратился для центрального правительства в реальную опасность.

В то же время сторонники независимости Норвегии, которые были способны проводить важные решения через Стортинг и стремились к созданию отдельного министерства иностранных дел, могли видеть в России противовес шведскому доминированию. Из среды националистов, группировавшихся вокруг партии Венстре, даже раздавались предложения о концессии, которая позволила бы России иметь базу в Финмарке без утраты норвежского суверенитета над территорией. Эта политическая сила и ее лидеры, например, знаменитый писатель, публицист и идейный вождь борьбы за независимость Бьёрнстьерне Бьёрнсон обвинялись в государственной измене и порой даже в подкупе со стороны России. Рассмотренные в суде, эти обвинения не нашли подтверждения, но Бьёрнсон и его соратники, очевидно, действительно рассматривали Россию как инструмент в противостоянии со Стокгольмом (ср. его статьи в «Санкт-Петербургских ведомостях», 1896–1898).

Весьма вероятно, что именно борьбу норвежских националистов за независимость, которая привела к расторжению унии в 1905 году, следует принимать во внимание, когда речь идет о норвежском участии в дягилевском проекте: Вереншёлль, который обеспечивал художественные контакты Дягилева и способствовал отбору произведений, был открытым сторонником отделения от Швеции. Можно предположить, что специфическое отношение к России могло стать аргументом в решении норвежского министра из партии Венстре выдать на выставку беспрецедентное число произведений из государственных собраний. В этом же контексте, очевидно, стоит рассматривать и демонстрацию в Петербурге полотна Крога «Национальный праздник» задолго до его публичного показа в Норвегии.

Внутри империи важнейшим контекстом выставки также является практическое и символическое освоение Севера, с которым постепенно начинает ассоциироваться представление об «исконной» России

(наиболее показательное свидетельство — открытие памятников русского эпоса, былин, в Олонецкой губернии во второй половине XIX века)[59]. Идейная его составляющая так и не приобрела отчетливых очертаний, вероятно, потому, что проект быстро утратил своего главного сторонника, который одновременно был покровителем русских художников-модернистов. Важным членом делегации 1894 года был С. И. Мамонтов, до ареста и суда в 1899–1901 годах «промышленный фаворит» Витте. Именно он сооружал Северную железную дорогу от Вологды до Архангельска. В 1894 году он направил К. Коровина и В. Серова в поездку по Северу — вплоть до Мурмана и примыкающей территории Норвегии [35]. Выполненные по итогам путешествия произведения Коровина стали основой декора новаторского павильона Крайнего Севера на Нижегородской выставке 1896 года, авторство которого принадлежит самому живописцу, опиравшемуся, вероятно, на проект профессионала. Как считает исследователь творчества архитектора Л. Кекушева, «именно он нашел исходный образ, навеянный лаконичной архитектурой *норвежских* факторий и композицией старинных *норвежских* деревянных церквей [курсив мой. — *И. Д.*]» [31, с. 125–126][60]. Уже через пять лет подобный павильон возводился бы, скорее всего, в формах, вызывающих ассоциации с русским деревянным храмом, скажем, Кижами.

Мамонтов сыграл важную роль в организации визита А. Цорна, в 1896 году написавшего портрет предпринимателя (ГМИИ): он был почетным гостем на обеде в честь живописца в Петербурге и принимал его в Москве. И именно Мамонтов стал на короткий период одним из двух главных спонсоров журнала «Мир искусства» в 1898–1899 годах. Очевидно, что разорение предпринимателя положило конец намечающемуся культурно-экономическому «северному» проекту.

Этот проект, очевидно, должен был на новом этапе восстановить романтическое представление о России как «северной стране». Еще в начале XIX века этот концепт, сформированный на основе климатической теории Монтескьё, оссиановского мифа и идей немецкого романтизма, приобрел популярность в различных кругах русского общества как идейная альтернатива французской политической и культурной экспансии. Тогда он нашел выражение прежде всего в литературе [62].

59 Общий очерк роли Севера в русской культуре см.: [67]. О «северной идентичности» как феномене см., в частности: [60; 79].

60 Благодарю И. Печенкина за указание на эту работу.

Очевидно, что политическая, экономическая и культурная ситуация 1890-х годов способствовала возрождению подобных представлений. К симптомам этого процесса следует причислить такие художественные явления, как постановка «Снегурочки» в Мамонтовской опере (1885), полотна К. Коровина «Северная идиллия» (1892, ГТГ), М. Нестерова «Пустынник» (1888–1889, ГТГ) и «Великий постриг» (1898, ГРМ) [68], ряд более поздних работ И. Билибина и Н. Рериха. И круг «Мира искусства», и литераторы-модернисты сыграли в этом важную роль, правда, какие-либо осязаемые художественные результаты относятся уже к периоду после Скандинавской выставки [76].

Скандинавская выставка не была единственным выражением «северного вектора» Дягилева. В течение нескольких лет в его проектах искусство Северной Европы продолжало играть существенную роль: первый номер «Мира искусства» продолжил знакомство русского зрителя с произведениями Вереншёлля, в начале 1898 года состоялась выставка русских и финляндских художников. Материалы, посвященные северным мастерам, появлялись на страницах журнала и впоследствии. Например, в третьем номере за 1902 год было помещено пятьдесят одно произведение художников-скандинавов, многие из которых уже были известны петербуржцам по экспозиции 1897 года (в подборку входила в том числе картина Р. Берга «Летний вечер на Севере», 1899–1900, Художественный музей, Гётеборг), ставшая позднее визитной карточкой скандинавского модернизма). Однако целый ряд политических и художественных обстоятельств привел к тому, что интерес к северному искусству постепенно снизился. «Февральский манифест» 1899 года резко ограничил автономию Финляндии и привел к тому, что национальная интеллигенция свела к минимуму совместные проекты с Россией. В 1899 году распался альянс министра финансов Витте и Мамонтова. Но наиболее существенно, что около 1900 года произошла окончательная переориентация русских модернистов на Париж, связанная с осмыслением целого ряда явлений новой французской живописи: движение к западу через северо-запад обретало свой логический итог.

Библиография

1. *Альвинов Н. [Н. А. Каспари]* Скандинавская художественная выставка // Родина. 1897. № 43. 26 октября. С. 2–3.

2. *Антокольский М.* Письмо к В. В. Стасову // Новости и биржевая газета. 1897. № 130. 13 мая. С. 2.

3. *Б.* Скандинавская выставка // Новости и биржевая газета. 1897. № 286. 17 октября. Первый выпуск. С. 2.

4. *Безрукова-Долматовская М. И.* Русская художественная критика о финском и скандинавском искусстве на рубеже XIX–XX веков // Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М., 2000/МК РФ, ГТГ. С. 531–546.

5. *Безрукова-Долматовская М. И.* Сергей Дягилев и Северная Европа: Взгляд из России (к 125-летию со дня рождения) // Северная Европа: Проблемы истории. Вып. 3. М., 1999. С. 5–23.

6. *Белинский М. [И. И. Ясинский]* Скандинавская выставка // Биржевые ведомости. 1897. № 279. 15 октября. С. 2.

7. *Бернацкий М.* Кредитные учреждения // Энциклопедический словарь т-ва «Бр. А. и И. Гранат и К°». Изд. 7-е <...>. Т. 25. М., 1914. Ст. 388–397.

8. *Г. К.* Выставка вкуса (Французская выставка в Петербурге) // Неделя. 1896. № 47. 24 ноября. Ст. 1534–1537.

9. *Горякин П. С.* Г. П. Эрастов — писатель-актер // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб., 2007. С. 36–56.

10. *Гр[абарь] И.* Берлинская юбилейная художественная выставка // Нива. 1896. № 33. 17 августа. С. 829, 832.

11. *Грабарь И.* Упадок или возрождение? Очерк современных течений в искусстве // Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1897 год. Февраль. Ст. 295–314.

12. *Грабарь. И.* Письма. 1891–1917. М., 1974.

13. *Грин И. [И. А. Гриневская]* 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].* О чем говорят. Скандинавские художники // Новости и биржевая газета. 1897. № 288. 19 октября. С. 2.

16. *Дягилев С.* Современная скандинавская живопись // Северный вестник. 1897. № 11. С. 354–373.

17. *И. М.* Наши художники — дома. I. У И. Е. Репина // Петербургский листок. 1897. № 290. 22 октября. С. 2.

18. *К. С.* Выставка картин скандинавских художников // Живописное обозрение. 1897. № 44. 2 ноября. С. 786–787.

19. Каталог Скандинавской выставки 1897 г. <...> СПб., 1897 (Иностранные художественные выставки в Императорском обществе поощрения художеств. I).

20. *Кравченко Н.* Скандинавская выставка. II // Новое время. 1897. № 7775. 19 октября. С. 3.

21. *Кугель А.* Листья с дерева. URL: https://biography.wikireading.ru/49578.

22. *Лизунов П. В.* Неприсяжный биржевой маклер, «известный многим, как биржевой заяц» // Урал индустриальный. Бакунинские чтения: Индустриальная модернизация Урала в XVIII–XXI вв. XII Всероссийская научная конференция, посвященная 90-летию Заслуженного деятеля науки России, доктора исторических наук, профессора А. В. Бакунина. Материалы. В 2 т. Екатеринбург: [УрФУ], 2014. Т. 1. С. 217–223.

23. *Мельник Н. Д.* С. П. Дягилев — редактор, публицист и критик. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Специальность 10.01.10 — журналистика. Санкт-Петербургский государственный университет, 2016.

24. *Мережковский Д. С.* Ибсен // *Мережковский Д. С.* Вечные спутники: портреты из всемирной литературы. СПб., 1897. С. 285–337.

25. *Минкина Т. Д.* «Мир искусства» и скандинавские художники // Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX вв. Материалы научной конференции [Материалы Первых Дягилевских чтений, 17–19 апреля 1987 г., Пермь]. Пермь, 1989/Пермская худ. галерея, Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. С. 54–64.

26. *Минский Н.* Генрих Ибсен и его пьесы из современной жизни // Северный вестник. 1892. № 9. С. 75–102.

27. *Михайловский Н.* Об Ибсене // Русское богатство. 1896. № 11. С. 20–47; № 12. С. 115–143.

28. *Мутер Р.* История живописи в XIX веке / Пер. З. Венгеровой. Т. 1–3. СПб., 1899–1901.

29. *Мухина Т. Д.* Русско-скандинавские художественные связи конца XIX — начала XX в. М.: Издательство Московского ун-та, 1984.

30. *Н.-ов.* Скандинавская выставка // Петербургская газета. 1897. № 281. 13 октября. С. 2.

31. *Нащокина М. В.* Московский архитектор Лев Кекушев. СПб., 2012.

32. *Новиков Ю.* Северный ветер. К истории «Скандинавской выставки» в Петербурге // Шведы на берегах Невы. Сб. ст. / Сост. А. Кобак, С. Конча Эммрих, М. Мильчик, Б. Янгфельдт. Стокгольм, 1998. С. 233–240.

33. Норвежский пейзажист (Фриц Таулоу) // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1897. Т. II. № 6. Декабрь. С. 310–314.

34. Петербургские заметки // Петербургский листок. 1897. № 281. 13 октября. С. 3.

35. *Познанская А.* Путешествие русских художников в Норвегию и на север России в конце XIX века. // Россия — Норвегия. Сквозь века и границы / Ред. Д. Бюхтен, Т. Джаксон, Й. П. Нильсен. М., 2004. С. 121–125.

36. Р*епин И. Е.* В защиту новой Академии художеств // Книжки Недели. 1897. Октябрь. С. 5–32.

37. Россия — Норвегия. Сквозь века и границы / Ред. Д. Бюхтен, Т. Джаксон, Й. П. Нильсен. М., 2004.

38. *С. [Р. И. Сементковский]* Скандинавская художественная выставка // Нива. 1897. № 47. 22 ноября. С. 1123–1124.

39. Сближение: Россия и Норвегия в 1814–1917 годах / Под ред. Й. П. Нильсена. М., 2017. Университет Тромсё — Арктический университет Норвегии/Институт всеобщей истории РАН.

40. *Сементковский Р.* Что нового в литературе? // Нива. Ежемесячные литературные приложения. 1897. № 11. Ст. 639–658.

41. Сергей Дягилев и русское искусство / Сост., авторы вступит. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. В 2-х т. М., 1982.

42. Скандинавская выставка // Новости и биржевая газета. 1897. № 282. 13 октября. С. 2.

43. Скандинавская выставка // Петербургский листок. 1897. № 281. 13 октября. С. 2.

44. Скандинавская художественная выставка // Сын Отечества. 1897. № 281. 16 октября. С. 2.

45. Скандинавское искусство // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1897. Т. II. № 6. Декабрь. С. 421–425.

46. *Стасов В. В.* Избранные сочинения. В 3-х т. М., 1952.

47. *Стасов В. В.* Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962.

48. *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX в. М., 1984.

49. «Страна живительной прохлады...» Искусство стран Северной Европы XVIII — начала XX века из собраний музеев России. Дания. Исландия. Норвегия. Финляндия. Швеция. Каталог. М., 2001.

50. *Суриц Е.* Балеты Мариуса Петипа в Москве. М., 2018.

51. *Хеллман Б.* Георгий Эрастов — писатель, который пропал // Лица. Биографический альманах. 2004. Вып. 10. С. 5–54.

52. Хроника // Новое время. 1897. № 7770. 14 октября. С. 3.

53. *Чуйко В.* Скандинавская выставка // Всемирная иллюстрация. 1897. Т. LVIII. № 19 (№ 1501). 1 ноября. С. 430–431.

54. *Чуйко В.* Скандинавская выставка (Окончание) // Всемирная иллюстрация. 1897. Т. LVIII. № 20 (№ 1502). 8 ноября. С. 463.

55. *Шарыпкин Д. М.* Скандинавская литература в России. Л., 1980.

56. *Эрастов Г. П. [Г. П. Эдельман]* Из области искусства (На скандинавской выставке). I // Народ. 1897. № 302. 20 октября. С. 2.

57. *Эрастов Г. П. [Г. П. Эдельман]* Из области искусства (На Скандинавской выставке). II // Народ. 1897. № 303. 21 октября. С. 3.

58. *Эрастов Г. П. [Г. П. Эдельман]* Из области искусства (На Скандинавской выставке). III // Народ. 1897. № 304. 22 октября. С. 2.

59. *V. [В. В. Жуков ?]* Художественные выставки. (У Н. П. Собко) // Петербургский листок. 1897. № 279. 11 октября. С. 2.

60. *Baak, J. van.* “Northern Cultures”. What could this mean? About the North as cultural concept // Tijdschrift voor Skandinavistiek, årgang 16, 2/1995. Pp. 11–30.

61. *Berman P. G.* Edward Munch’s Self-Portrait with Cigarette: Smoking and the Bohemian Persona // The Art Bulletin. 1993. Vol. 75, No. 4. December. Pp. 627–646.

62. *Boele O.* The North in Russian romantic literature. Amsterdam, 1996/Studies in Slavic literature and poetics, vol. 26.

63. *Cederlund J., Brummer H. H., Ganz J. A.* Anders Zorn: Sweden’s Master painter. New York, 2013.

64. *Celerlund J., ed.* Zorn Masterpieces. Malmö, 2010.

65. Den Hirschsprungske Samling af danske kunstneres arbejder: katalog over malerier og skulpturer / The Hirschsprung Collection of Works by Danish artists: Catalogue of Paintings and Sculptures. København, 2009.

66. Frits Thaulow. October 11 — November 16, 1985. Hirsch & Adler Galleries Inc. <...> New York, 1985.

67. *Gleason A.* Meaning of North in Russian Culture // The Art of the Russian North / Ed. by A. Odom, A. Gleason, W. C. Brumfield, A. Hilton. Washington, D. C., 2001. Pp. 9–20.

68. *Gleason A.* Russkii Inok: the Spiritual Landscape of Mikhail Nesterov // Ecumene. 2000. Vol. 7. No. 3. Pp. 299–312.

69. Hammershøi — Dreyer. The Magic of Images. Catalogue. Copenhagen: Ordrupgaard, 2006.

70. In the Realm of the Wild. The Art of Bruno Liljefors of Sweden. Catalogue (American Museum of Natural Hisotry, New York; James Ford Bell Museum of Natural History, Minneapolis; Göteborgs Konstmuseum)/ Ed. by Björn Fredlund. Göteborg, 1988.

71. Internationale Kunst-Ausstellung. Berlin 1896. Zur feier des 200 Jahrigen bestehens der Königlichen Akademie der Künste. Katalog. Zweite Auflage. Berlin, 1896.

72. *Kokkin J.* Gerhard Munthe: Norwegian Pioneer of Modernism. Stuttgart, 2018.

73. *Krämer F., Sato N., Fonsmark A.-B.* Hammershoi, London, New York, 2008.

74. *Mourey G.* Fritz Thaulow — the Man and the Artist // The Studio. 1897. Vol. 11. Pp. 3–16.

75. *Mukhina T. D.* The Apprisal of Anders Zorn by Russian Artists // Nationalmuseum Bulletin, Stockholm. 1982, Vol. 6. No. 1. Pp. 48–57.

76. *Nilsson N. Å.* Russia and the Myth of the North: The Modernist Response // Russian Literature. 1987. Vol. XXI. Pp. 125–140.

77. Oda Krohg. Malerin und Muse im Kreis um Edvard Munch. Hrsg. Von Verena Borgmann und Frank Laukötter. Köln, 2011.

78. Section des Beaux-Arts de l'Exposition Generale des Arts et de l'Industrie, Stockholm, 1897.

79. *Stadius P.* The North in European Mental Mapping // *Lähteenmäki M., Pihlaja P. M., eds.* The North Calotte. Perspectives on the Histories and Cultures of Northernmost Europe. Helsinki, 2005. Pp. 14–24.

80. *Thue O.* Christian Krohg. Redigert av Knut Berg. Oslo, 1997.

81. *Vad P.* Vilhelm Hammershoi and Danish Art at the Turn of the Century. New Haven and London, 1992.

82. *Varnedoe K.* Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art // Kirk Varnedoe, Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910. The Brooklyn Museum. New York, 1982. Pp. 13–34.

83. Vilhelm Hammershøi. Göteborgs konstmuseum, Göteborg; Nationalmuseum, Stockholm, 1999.

84. *Weisberg G. P., von Bonsdorff A.-M., Selkokari H.* Japanomania in the Nordic Countries, 1875–1918, New Haven and London, 2016.

85. *Werenskiold M.* Serge Diaghilev and Erik Werenskiold // Kosthistorisk tidskrift/Journal of Art History. 1991. Vol. 60. No. 1. Pp. 26–41.

86. *Werenskiold, M.* Sergej Diaghilev and Scandinavia, 1895–1904 // Scando-Slavica. 1992. Vol. 38. No. 1. Pp. 46–63.

87. *Zahle G.* Maleren Peter Hansen: Hans liv og arbejde. København, 1984.