

История

Илья Доронченков

Клод Моне, Василий Кандинский и государь император: Французская художественная выставка 1896-1897 годов в Петербурге и Москве¹

Статья посвящена Французской художественной выставке, состоявшейся в ноябре 1896 — январе 1897 года в Санкт-Петербурге и Москве. Задача статьи: реконструировать состав выставки, изучить ее политический и художественный контекст. Анализ периодики позволил восстановить рецепцию выставки и выявить общие места отношения русского зрителя к французской живописи. Специальное внимание уделено восприятию явлений модернизма — символизму и импрессионизму: именно на этой выставке впервые в России были представлены произведения Моне, Сислея, Ренуара и Дега.

Ключевые слова:

Французская художественная выставка, русско-французские художественные связи, символизм, импрессионизм, Моне, Кандинский.

1896 год, когда в Петербурге состоялась вторая с начала десятилетия выставка французского искусства, был отмечен рядом художественных событий.

Весной, по заведенному обычаю, открылась XXIV Передвижная выставка. Подавляющее большинство показанных там работ, подобно полотнам Шишкина, Максимова или Боголюбова, говорило о том, что их авторы следуют проторенной дорогой, однажды приведшей к успеху. В то же время целый ряд произведений художников младшего поколения свидетельствовал как о продолжении традиций «критического реализма», так и о поисках нового живописного языка, основанного на пленэрном видении: выставка включала ряд полотен, которые вошли затем в историю русского искусства: «Март», «Золотая осень» и «Свежий ветер. Волга» Исаака Левитана, а также «Углекопы. Смена» Николая Касаткина. Среди других экспонатов следует упомянуть этюды Василия Сурикова для «Покорения Сибири Ермаком», показанного на предыдущей Передвижной, несколько портретов Валентина Серова, «Устный счет» Николая Богданова-Бельского, «Обратного» Абрама Архипова и «Хозяйку» Константина Коровина.

Летом и осенью в Нижнем Новгороде проходила XVI Всероссийская промышленная и художественная выставка с обширными отделами, посвященными изобразительному искусству и художественной промышленности. Новаторством лаконичной формы на общем фоне выделялся спроектированный Константином Коровиным павильон Крайнего Севера. Но подлинным индикатором наметившихся в русском искусстве и общественном мнении перемен стал скандал вокруг монументальных произведений Михаила Врубеля, отвергнутых организаторами,

¹ Данная статья является частью проекта *Western Art Exhibitions in the 1890s Russia reconstructed*, осуществлявшегося в Center for Advanced Study in Visual Arts, Национальной галереи в Вашингтоне (2019). Хочу сердечно поблагодарить за помощь в работе В. А. Мильчину и И. А. Хмелевских.



1. Каталог Французской художественной выставки Петербург



2. Каталог Французской художественной выставки Москва

но показанных в специальном павильоне, выстроенном для этой цели Саввой Мамонтовым.

Наконец, после многолетних трудов по возведению и декорированию, 20 августа в присутствии императора был освящен Владимирский собор в Киеве. Росписи Виктора Васнецова, Михаила Нестерова и других художников были восприняты существенной частью творческого сообщества и публики как свидетельство национального художественного возрождения.

Незадолго до открытия французской экспозиции русские критики и журналисты оживленно обсуждали выступление Ильи Репина, который 7 ноября через газету «Новое время» прокомментировал поздравления с 25-летием художественной деятельности, заявив, что труд художника — наслаждение для него самого, а потому за него нельзя требовать награды [см.: 55, с. 3–4]. Он также поставил живопись, в том числе свою, гораздо ниже практических сфер деятельности. Письмо

вызвало оживленный обмен мнениями, отзвуки которого иногда слышались и в дискуссии о французской выставке. После ее закрытия в залах Общества поощрения художеств по репинской инициативе была организована выставка этюдов — «опытов художественного творчества», причем некоторые ее экспонаты говорили о довольно поверхностном усвоении впечатлений от французской живописи.

Одновременно с французской с 15 ноября по 16 декабря в Петербурге проходила голландская выставка, организованная амстердамским обществом *Arti et Amicitiae*. В залах Академии наук было показано 180 картин и акварелей. По данным газет, на ней побывало 7900 платных посетителей, было продано 33 картины [79, с. 4]. Голландское искусство представало на ней воплощением торжества традиции XVII столетия, аккуратного реализма XIX века и казалось полностью замкнутым на изображении пейзажей родной страны и, за малым исключением, ее уютного быта. «Ни одного декадента, ни одного импрессиониста», — с удовлетворением отмечал хроникер [61, с. 2]. Внимание большинства обозревателей привлекали не две картины Йозефа Израэльса — самого известного из голландских мастеров той поры, а большое полотно Джона Фредерика Халка «Борьба за жизнь», изображающее погоню охотничьих собак за лисицей. Кажется, никто из рецензентов не отметил, что на этой выставке была впервые в России показана картина Винсента Ван Гога².

Французская художественная выставка в Петербурге проходила в Обществе поощрения художеств с 12 ноября по 15 декабря 1896 года. Уже в процессе работы было принято решение о ее демонстрации в Москве, где она и была открыта с 26 декабря 1896 по 26 января 1897 года в нескольких залах первого этажа (левая половина) Исторического музея [см.: 71]³. (Ил. 1–2.)

2 См.: [17, с. 41]. Под № 25 значится полотно Ван Гога «Гвоздика». Его пока сложно достоверно идентифицировать. Насколько мне известно, впервые на факт присутствия Ван Гога на выставке 1896 года указал Б. И. Асвариц. См.: [7, с. 142].

3 В январе 1897 года параллельно с французской экспозицией в соседних залах московского Исторического музея была развернута XVI периодическая выставка московских художников (Поленов, Коровин, Пастернак, Васнецов, Досекин, Серов, Гославский, Штембер и др.).

Выставка была устроена «с высочайшего соизволения» и находилась под покровительством принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской, которая в данном случае выступала патроном Попечительного комитета о сестрах Красного креста, в пользу которого поступали отчисления, но одновременно являлась Председателем ОПХ. Московская выставка также имела филантропический характер — она проводилась в пользу находившегося под покровительством императрицы Марии Федоровны Можайского благотворительного общества, руководимого графиней П. С. Уваровой⁴. Такой статус выставок позволял радикально снизить транспортные расходы на территории империи и упростить таможенные формальности (газеты сообщали, что досмотр проводился прямо в ОПХ, куда со станции были доставлены запряженные лошадьми вагоны, прибывшие из Парижа) [78, с. 3].

Подготовка к выставке началась загодя: 20 января (1 февраля н. ст.) принцесса Ольденбургская обратилась к министру изящных искусств республики Эмилю Комбу с официальным письмом (параллельно просьба о содействии была направлена французскому послу графу де Монтебелло [3, л. 58]), в котором просила об организации логистики в Париже и о том «чтобы те полотна, которые французское правительство приобретет на ближайшем Салоне и на выставке Общества изящных искусств на Марсовом поле, также будут представлены у нас» [2, л. 62]. Со своей стороны, Попечительный комитет брал «на себя все затраты на упаковку, транспортировку и страхование, <...> все затраты на доставку картин туда и обратно и всю ответственность за произведения искусства, которые будут нам доверены...», но оставлял за собой «право не принимать картины, превосходящие определенные размеры, по причине их несоответствия помещению, отведенному для выставки, а также трудностей при упаковке и транспортировке» [3, л. 62]⁵. Также комитет выражал готовность послужить «посредником при продаже картин тех художников, которые об этом попросят» [3, л. 62].

4 4 февраля 1897 года в Собственную Его Императорского Величества Канцелярию по учреждениям Императрицы Марии было направлено письмо за подписями кассира при выставке и бухгалтера ОПХ: «По окончании расчетов с устроителем Французской художественной выставки, бывшей в помещении Общества с 13 ноября по 15 декабря 1896 г. Комитет имеет честь препроводить при сем тысячу семьсот пятьдесят девять руб. 85 к. (1759 р. 85 к.), составляющих сбор в пользу Ведомства Учреждений Императрицы Марии десятикопеечный с 4877 билетов по 2 р. и 1 р. и пятикопеечный с 25443 билетов по 50 коп. каждый, а всего с 30320 билетов.» [2, л. 51].

В действительности, у благотворительной выставки была серьезная коммерческая составляющая. Ее комиссаром («устроителем») был Адольф Мориес, французский коммерсант, постоянно живший в Петербурге. 20 января 1896 года Попечительский комитет о сестрах Красного креста заключил с ним договор, согласно которому:

- 1) *г-н Адольф Мориес берет на себя все затраты, необходимые для устройства и проведения вышесказанной выставки французских художников в Санкт-Петербурге, а именно дорожные расходы и содержание особ, направленных Комитетом в Париж для выбора и организации транспортировки произведений искусства, затраты на корреспонденцию (почта и телеграф), затраты на рекламу (объявления в газетах, афиши и каталоги), затраты на транспортировку картин (туда и обратно), упаковку, таможенный досмотр, хранение на складе и страхование, а также оплату всех убытков в случае пропажи и порчи представленных на выставке картин; словом, все затраты и риски, какие могут быть связаны с перемещением и вывешиванием в выставочном зале полученных картин, без всякого исключения, которое могло бы потребовать денежных затрат от Комитета помощи сестрам Красного креста;*
- 2) *Попечительный комитет о сестрах Красного креста обязуется выплатить г-ну Адольфу Мориесу в компенсацию его затрат половину всех доходов от выставки, в частности доходов от дня-гала, от ординарных и экстраординарных входных билетов и от продажи каталогов. Возможный доход от продажи картин Комитет обязуется предоставить целиком г-ну Мориесу [3, л. 58]⁶.*

Тот факт, что выставка была организована «при содействии французского министерства изящных искусств», наряду с «высочайшим

5 В архиве ОПХ сохранилась недатированная листовка с французским текстом, отпечатанная типографским способом, в которой излагались условия организации зарубежных выставок в здании Общества. В ней, в частности, говорилось: «Помещение для выставок длиной 80 метров, освещенных сверху, и 220 метров, освещенных с боку (вечером — электрическое освещение); число выставленных работ не должно превышать 200–250 картин, 100–150 акварелей, рисунков и гравюр, 100–150 маленьких скульптур, произведений прикладного искусства [objets d'art] и т. д. (все вместе не больше 450–500 экспонатов)» [3, л. 2].

6 Текст по-французски. Аналогичные условия были позднее закреплены в договоре между Обществом поощрения художеств и А. Мориесом.

соизволением» существенно повышал ее статус: она была важным элементом «культурного сопровождения» русско-французского политического и военного альянса, который приобрел новый импульс с восшествием на престол Николая II. Экспозиция открылась менее чем через месяц после возвращения императора из длительного европейского турне, кульминацией которого стала «русская неделя» 5–9 октября (по новому стилю): пребывание царской четы в Париже и ее присутствие на военных маневрах в Шалонском лагере. (Ил. 3.)

Состоявшееся днем 12 ноября торжественное открытие превратилось в манифестацию союза двух государств и народов: императорская семья открыла выставку в присутствии российских и французских официальных лиц (по желанию императора число приглашений на это событие было строго ограничено)⁷. (Ил. 4.) Оркестр и хор исполняли «русский народный гимн» и Марсельезу⁸. Французскую сторону представляли чиновник министерства (и художник) Жюль Дюпре и маршан Жозеф Бернгейм-младший, аттестованный в русской печати как «эксперт по художественным выставкам» [81, с. 2].

По окончании выставки Общество поощрения ходатайствовало о награждении французских организаторов: к различным орденам должны были быть представлены руководители салонов Елисейских Полей Эдуард Детайль и Марсова поля Пьер Пюви де Шаванн (орден Св. Станислава 2-й степени со звездой), а также чиновники министерства Жюль Дюпре (орден Св. Анны 2-й степени), Эдуард Бигар Фабр, Андре Саглио (орден Св. Анны 3-й степени). Также к наградам были представлены «поручик запаса 29-го французского артиллерийского полка» Жозеф Бернгейм-младший и «член Попечительского комитета о сестрах Красного креста» Адольф Мориес (орден Св. Станислава 3-й степени). (Ил. 6–7.) Несколько позже выяснилось, что Детайль уже был пожалован орденом Св. Станислава 1-й степени во время визита

7 Ср. черновик письма за подписью принцессы Ольденбургской (?): «Государь Император приедет в И<мператорское> Об<щество> П<оощрения>. Художеств на Французскую выставку во вторник, 12 ноября в 12 ч. дня. Его Величество приказал из иностранных посольств пригласить только одно Французское посольство. Вообще без [1 сл. нрзб.] разрешения приглашений, кроме уже назначенных, не делать. 8 ноября 1896 г. [2, л. 26–26 об.].

8 Николай записал в своем дневнике: «С вокзала поехали прямо в дом поощрения художеств, где была устроена интересная выставка французских картин. Купил две из них» [28, с. 309]. Император регулярно отмечал посещение художественных выставок, но крайне редко оставлял какие-то характеристики.



3. Эдуард Детайль. Николай II, императрица Александра Федоровна и президент Французской республики Феликс Фор на военном смотре в Шалоне 27 сентября 1896 года. Акварель, гуашь по наброску карандашом. 95 × 148. Государственный Эрмитаж

императора во Францию, и его имя из наградных документов исчезло [2, л. 49–50 об., 56–60]. Как явствует из письма графа Муравьева в адрес принцессы Ольденбургской, 9 апреля 1897 года император утвердил представление к награде, а «следующие новым кавалерам орденские знаки и грамоты будут отправлены по принадлежности по получении их из Капитула Российских Орденов» [2, л. 59].

Выставка сопровождалась беспрецедентной рекламной кампанией: общество обратилось к полицейским властям с просьбой установить от пятидесяти до шестидесяти шестов с хоругвями цветов французского знамени и надписью «Французская художественная выставка» на главных магистралях столицы и в местах скопления публики (например, у выставки собак и овощеводства в Михайловском манеже) [см.: 2;



4. Осмотр выставки Их Императорскими Величествами. Ил. из журнала: Всемирная иллюстрация. 1896. № 1453. 30 ноября

л. 6–8, 12–13]. Пресса отметила этот необычный для города рекламный ход и оставила ряд ироничных комментариев о реакции простолюдинов на знамена⁹. (Ил. 5.)

В столице выставка включала около 350 картин и рисунков (петербургский каталог содержит 316 номеров, из сообщений прессы известно, что некоторые вещи выставлялись вне каталога), в Москве произведений было немногим меньше — некоторые приобретенные в Петербурге вещи остались в руках владельцев. Кроме того, было показано два десятка гравюр и сорок пять скульптур (в том числе не замеченный прессой «Человек со сломанным носом» Родена, № 379; здесь и далее номера приводятся по петербургскому каталогу [72]) и четыре десятка произведений художественной промышленности. В состав выставки входил ретроспективный отдел — экспозиция искусства Франции середины столетия, так называемой Школы 1830 года, предоставленный галерей Бернгейм (32 работы Коро, Курбе, Декана, Дюпре, Фромантена, Энгра, Мейсонье, Милле, Тройона и др.). Несмотря на то что выдающихся вещей в нем не было, критики в один голос хвалили эту часть выставки, а некоторые полагали, что Эрмитажу следует пополнить за ее счет свою коллекцию [34, с. 2]. Бернгейм также представил двадцать одну скульптуру Бари, который до тех пор был практически неизвестен русскому зрителю, и теперь встретил единодушно высокую оценку критики, которая, впрочем, в основном варьировала написанный самим маршалом текст из каталога. Наконец, к выставке примыкал раздел французской сувенирной и изобразительной продукции, посвященный визиту

9 «Еще задолго до открытия выставки французских художников обыватели задумывались над тем, что обозначает установка на улицах длинных мачт, окрашенных в красный цвет. <...> Наконец, на мачтах укрепили огромных размеров флаги, и публика начала понемногу понимать, в чем дело. Простонародье, впрочем, и теперь обращается за разъяснением к ближайшим дворникам, городовым и даже к прохожим; при малейшем ветре надпись на флагах прочитать трудновато, поэтому приходится искать кого-нибудь для опроса.

Вот к дворнику одного из домов по Вознесенскому проспекту подходит какая-то старушонка в салопе, ватном капоре, с клюкой в руке.

— Скажи, родной, кого сегодня празднуют? Спрашивает она.

— Француз, француз, тетка, приехал! Отвечает дворник.

— Какой француз? Не понимает старуха.

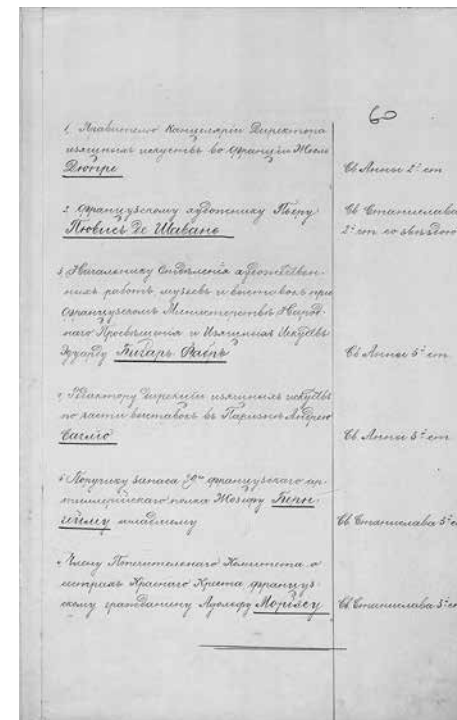
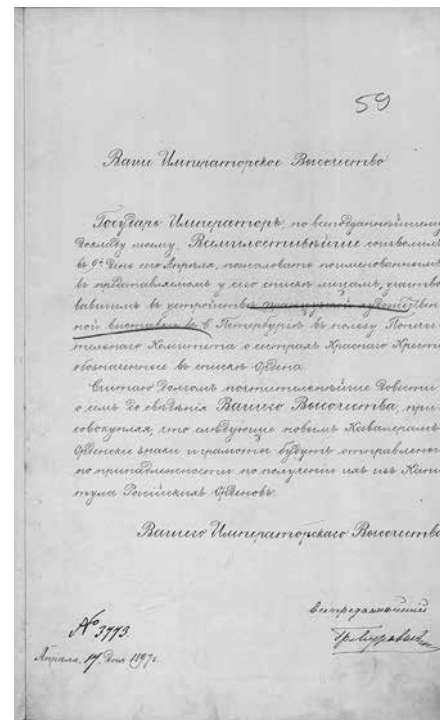
— Самый омнаковенный, заграничный, значит, парицкий» [21, с. 3–4].



5. Эскиз рекламной хоругви
ЦГАЛИ СПб. Ф. 448. Оп. 1.
Ед. хр. 1039. Л. 13

императора во Францию (аналогичная коллекция демонстрировалась в ноябре 1896 года в Москве).

Незадолго до открытия выставки пресса сообщала: «Для выбора картин в Париж командирован секретарь общества поощрения художеств г. Собко. Осмотрев оба салона, г. Собко выбрал 300 картин; остальные картины будут выбраны известным художником Детайль из произведений тех художников, которые не участвуют в выставках» [47, с. 2]. Сопоставление каталогов выставки и салонов Елисейских Полей и Марсова поля за 1896 год действительно позволяет установить некоторые произведения, представленные затем в России. Ряд работ был показан в более ранних салонах первой половины 1890-х годов. В то же



6-7. Представление к наградам французских организаторов выставки. ЦГАЛИ СПб. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 1039. Л. 59, 60

время значительное число экспонатов все еще не удается идентифицировать — фотографический материал, посвященный выставке, крайне ограничен, архивы ОПХ неполны.

Существенный вклад в формирование выставки внесли маршан: Буссо и Валадон, унаследовавшие фирму «Гупиль и Ко», Арнольд и Трипп, Лелуар. На русский рынок вышел и Поль Дюран-Рюэль, вероятно, не без расчета повторить свой недавний американский успех. Именно благодаря ему в России были впервые показаны импрессионисты: помимо присланных им работ Будена, Виктора Юге, Луазо, Моффа, Морэ выставка включала по два полотна Моне, Ренуара и Гийомена, три работы Сислея и одну пастель Дега.

За время работы выставки ее посетили рекордные 30320 человек в столице (число проданных билетов по отчету ОПХ) [50, с. 11–12] и около 18 тысяч в Москве [80, с. 2]. Она явно стала модным местом и центром притяжения различных слоев публики двух столиц: беллетристы и фельетонисты разыгрывали комические или сентиментальные эпизоды из жизни своих героев в залах выставки (прежде всего у полотен Рошгросса и Бугро) [8; 85]. Очевидно, что у Общества были все основания позднее квалифицировать выставку как «блестящий успех» [53, с. 1].

Каталог выставки не содержал указания на цены, однако значительное число произведений было предназначено для продажи. Пока трудно сказать, сколько именно вещей был куплено, и в подавляющем большинстве случаев неизвестно, где они находятся сейчас¹⁰.

Император приобрел на вернисаже два полотна: «Наполеон и Римский король в Сен-Клу в 1811 г.» Франсуа Фламенга (№ 108)¹¹ и «Мария Магдалина в гроте» Жюль Лефевра (№ 180; обе — Эрмитаж) за 10500 и 8400 рублей соответственно (25000 и 20000 франков [2, л. 76]). (Ил. 8, 9.) Императрица купила две акварели: «Весенние цветы» Жанны Конталя (№ 67) за 630 рублей и работу Луиджи Луара, которая в обращении ОПХ в Канцелярию ее величества названа «Начало парижских бульваров» (№ 198) за 335 руб. [2, л. 76 об.]¹².

- 10 Не всегда можно быть уверенным в точности указанного в современной литературе провенанса произведений, связываемых с выставкой 1896 года. Так, про картину Жозефа Бая (Байля) «Поваренок на кухне» (1893) из собрания Эрмитажа говорится: «Картина попала в Санкт-Петербург вскоре после исполнения и уже в 1896 году фигурировала здесь на Французской художественной выставке...» [38, с. 9]. На эрмитажном полотне изображен поваренок, которого разморило от выпитого вина во время чистки медной кастрюли. Поварят с кастрюлями этот художник создал немало количество, описание же рецензента заставляет усомниться в точности предложенной идентификации — здесь речь идет явно о другой картине: «В зубах дымит папироска, на коленях — пустой котелок. Поваренок блаженствует. И просто, и хорошо» [73, с. 2]. В документах выставки отмечено, что картина Байля «Поваренок» была приобретена за 2700 франков Mr. Victor Lampe, купившим также за 400 франков «Голову белокурого ребенка» Луи Поме (№ 250) и за 1200 франков мраморный бюст Жана-Барнаба Ами «Вызов» (№ 339) [1, л. 4]. Согласно справочнику «Весь Петербург» за 1896 год Виктор Егорович Лампе был биржевым маклером [15, с. 176].
- 11 Впоследствии император купил еще три картины из жизни Наполеона кисти Фламенга (все — в Эрмитаже).
- 12 В каталоге выставки под этим номером значится другая акварель «Вершина трона», под № 197 — акварель «Эстакада в сумерки». № 196 «Париж вечером», очевидно, был картиной маслом (техника не обозначена). В прессе сообщалось, что «Государыня Императрица [приобрела] акварель госпожи Жанны Конталя «Весенние цветы», писанную на слоновой кости, и картину «Итальянский бульвар в Париже»» [70, с. 2]. Второе произведение здесь указано ошибочно — под этим названием была выставлена картина Жана Франсуа Рафаэлли (№ 256).



8. Франсуа Фламенг. *Наполеон I и король Римский в Сен-Клу в 1811 г.* 1896. Дерево, масло. 105 × 138 Государственный Эрмитаж

Суммы, заплаченные Николаем, естественно, оставляли далеко позади все остальные покупки: в бумагах ОПХ имеется список, содержащий 25 произведений живописи и скульптуры, включая приобретенные царской семьей, с указанием цен во франках и фамилий покупателей, однако он не датирован и уже поэтому нет оснований полагать, что он дает исчерпывающую картину покупок в Петербурге. Общая сумма за картины и скульптуры без приобретений царской семьи в этом списке составляет 22345 франков. Даже наиболее дорогие произведения обошлись частным покупателям на порядок дешевле, чем императору: максимальные документированные цены — по 3300 франков за небольшую картину из военного быта Э. Берн-Белькура «Беседа» (№ 18) и полотно Переза «Сцена [из времени] Людовика XV» (вне каталога) [1, л. 4]¹³.



9. Жюль-Жозеф Лефевр
Мария Магдалина в гроте. 1876
Холст, масло. 71,5 × 113,5
Государственный Эрмитаж

Цены на выставке привлекали особое внимание обозревателей: вопрос стоимости произведений искусства оставался болезненным для русского художественного сообщества все десятилетие. Французские цены явно казались отечественному наблюдателю завышенными, во всяком случае, превышающими возможности русского покупателя и не отвечающими его привычкам. Так, журналист «Новостей и биржевой газеты» отмечал, что в первые дни работы выставки было продано всего восемь картин (против одиннадцати на синхронной голландской выставке) и считал, что причиной тому дороговизна: «Барка» Гастона Латуша (№ 172) стоила 3 тысячи франков, а «Падающие тени» Эмиля Фриана (№ 116) — две с половиной: «Не знаю, назначили ли иностранные художники у нас те же цены, за которые продают свои произведения на родине, или, из уважения к «богатой» России, они нарочито увеличили их, — только расчет оказался совершенно неправильным

и непрактичным... В прошлом году в Петербурге, например, на пяти художественных выставках было около 4000 картин, из которых, по словам одной газеты, продано меньше 150» [14, с. 2]. Несколько раз возвращался к вопросу цен обозреватель «Сына Отечества»: «Обе выставки (французская и голландская. — И. Д.) очень нравятся, обе выставки очень охотно посещаются, но ни на той, ни на другой ничего или почти ничего не покупается. Почему? Да все потому же: дорого, непомерно дорого» [62, с. 2]; «Каков успех этой выставки у нас? Так себе. Продано картин тысяч на сорок рублей. По-нашему, — это много. Но французы, по слухам, ожидали большего... Ни академики, ни передвижники так не торгуют» [63, с. 2]¹⁴. Сопоставимой была выручка в Москве: по окончании выставки пресса сообщала, что продано до сорока картин на сумму 80–84 тысячи франков [80, с. 2]¹⁵.

В столице выставка занимала практически все выставочные площади ОПХ — главный зал с галереей и примыкающие помещения. Фотография в «Петербургской жизни» (1896. № 212. 24 ноября. С. 1793) позволяет представить часть экспозиции центрального зала: полотна в нем висят в два ряда, что создавало относительно комфортные условия для зрителя. (Ил. 25.) Но, насколько можно судить по отзывам недовольных журналистов, на выставке преобладала сплошная, «шпалерная» развеска, а расположение картин никак не отвечало порядку каталога,

-
- 13 Первое полотно было приобретено Эженом Дюпоном. Согласно справочнику «Весь Петербург» за 1896 год, единственным человеком в русской столице с таким именем был генеральный консул Швейцарии [15, ст. 75]. Скорее всего, картина покинула страну вместе с владельцем и могла быть продана на аукционе в США 9 мая 2008 года (см.: http://www.icollector.com/Etienne-Prosper-Berne-Bellecour-Oil-on-panel_i8048768; дата обращения: 19.12.2020). Ей вполне соответствует описание, оставленное рецензентами: «...на маленькой картине, названной “Беседа”, перед нами два солдата, отставшие от войска, скрывающегося вдаль за пригорком. Один солдат присел на бугорок, другой стоит, и они о чем-то беседуют. Их усталые, но непринужденные позы и их жизненные, озабоченные лица характерны, так что беседа вполне чувствуется, и картина достигает известного впечатления» [5, с. 2]. Вторая картина стала собственностью Дмитрия Петрокино. Греческий подданный Дмитрий Иванович Петрокино (1842–?) — директор правления Петербургского учетного и ссудного банка, в течение некоторого времени один из директоров Общества Рыбинско-Бологовской железной дороги (см.: [6, с. 136]).
- 14 Журналист, очевидно, не включает сюда покупки царя и царицы. 8 декабря «Новое время» сообщало, что на выставке выручено 90 тысяч франков.
- 15 В это время рубль стоил примерно три с половиной франка.

построенного по алфавиту (идентифицировать произведения можно было по помещенным рядом с ними номерам) [37, с. 3].

Это неудобство отметил, например, Репин, писавший А. В. Жиркевичу 25 декабря 1896 года: «Французская выставка разочаровала даже самых ярких поклонников парижского искусства; она развешена ужасно варварски, и много плохих вещей. Конечно, есть и хорошие вещи, но мало» [56, с. 137]. Нестеров придал своему разочарованию «патриотическую» интонацию. Он писал В. К. Менку 21 января 1897 года: «О французской (выставке. — И. Д.) можно говорить много, но нужно ли — вот где вопрос. Искренно говоря — не нужно... Деяния Сурикова и Васнецова, быть может, надолго оставят нас равнодушными к потугам западного творчества» [44, с. 151].

Опубликованная корреспонденция художников относительно небогата комментариями о французской выставке. От журналистов не ускользнуло некоторое «безразличие» отечественной художественной среды к этому событию: «У одного из наших художников спросили на днях его мнение о французской художественной выставке. — Как вам сказать? — замылся художник. — ...Представьте себе, что в губернский город приехал гастролер, делающий полные сборы: станете ли вы спрашивать о нем мнение местных актеров?» [51, с. 3]. Московский обозреватель также утверждал, что французы составили успешную конкуренцию отечественным художникам: «Соседство в одном и том же здании Исторического музея с французскою выставкою картин оказало, как и следовало ожидать, невыгодное влияние на количество посетителей выставки московских художников» [48, с. 2].

Если русские художники весьма сдержанно и, по большей части, приватно реагировали на экспозицию, то отечественная печать посвятила ей десятки публикаций — от серьезных обзоров до фельетонов, комических виршей и карикатур. Правда, во время работы петербургской выставки в России не выходил ни один журнал по изобразительному искусству¹⁶, в ведущих газетах и ежемесячниках была регулярная театральная и музыкальная рубрика, но не существовало художественной. Критиков-профессионалов или литераторов, часто обращавшихся к изобразительному искусству, было сравнительно немного. Тем не менее на выставку откликнулись многие критики и историки искусства:

16 Журнал «Театр и искусство» издавался в Петербурге с января 1897 г.

Н. Александров, Н. Кравченко, В. Чуйко, Ф. Булгаков, Н. Селиванов, В. Сизов, С. Флеров; журналисты Г. Градовский, А. Кугель, К. Льдов (В.-К. Н. Розенблюм), В. Шуф¹⁷. По неизвестной пока причине событие проигнорировал В. Стасов.

Практически вся массовая пресса уделила внимание экспозиции. Иногда газеты помещали по пять-шесть материалов (не считая информационных заметок), так или иначе инспирированных событием. О выставке писали журналисты-многостаночники. Они могли как транслировать клише общественного сознания, так и взглянуть на явление свежим взглядом, к которому не были способны более связанные профессиональными стереотипами авторы.

Политическое значение выставки, подчеркнутое беспрецедентно торжественным открытием, было очевидно. Тем не менее обозреватели часто предпочитали сместить акценты, отмечая важность события не с точки зрения сегодняшней политической прагматики, а взаимного притяжения народов и культур, которое сохранялось, несмотря на ряд кровопролитных войн. Так, на страницах влиятельной петербургской газеты либеральный публицист В. Михневич писал: «Было бы очень близоруко думать <...> будто <...> русско-французская дружба не имеет никаких корней вне узкого национального эгоизма со стороны французов <...>...политические события и осложнения последней четверти столетия, вызвавшие необходимость оборонительного франко-русского союза в противовес союзу тройственному, не создали, а только облегчили культурно-национальный союз наш с французами, заключаемый не дипломатами, а самими, по взаимной симпатии тяготеющими друг к другу, народами» [43, с. 2]¹⁸. На страницах «Луча» ему вторил К. Льдов, в ту пору секретарь редакции модернистского журнала «Северный вестник»: «Вторжение оппортунизма, внушенного хотя бы и благими намерениями, может лишь замутить светлую область искусства. Французская выставка не потому хороша, что мы дружим с Францией, а потому, что она изобилует превосходными произведениями» [34, с. 2].

Впрочем, один комментарий на страницах популярной деловой газеты «Биржевые ведомости» шел вразрез с общим благостным настроением. На следующий день после официального открытия

17 Перечислены авторы, писавшие под своим именем или под раскрытым сегодня псевдонимом.

18 «Тройственный союз» Германии, Австро-Венгрии и Италии был создан в 1882 году.

известный либеральный журналист Г. Градовский, имевший в прошлом многочисленные конфликты с цензурой, так прокомментировал событие: «...нынешней выставке придана была какая-то особая официальность. <...> но вместо торжества и искренности вышла какая-то фальшь и чувствовалась натянутость. Ждали “торжественного открытия”, но произошло что-то неловкое и скучное. Всевозможные мундиры приезжали, бродили по довольно пустой зале и уезжали, не отдавая себе отчета, для чего живописцам демократической нации понадобился этот парад» [19, с. 3]. Можно допустить, что журналист описывал впечатления от вернисажа для привилегированной публики, который состоялся во второй половине дня. Однако слова о «всевозможных мундирах», противостоящих живописи «демократической нации», при желании могли быть с легкостью отнесены к пребыванию на выставке императора с очевидными цензурными последствиями для газеты¹⁹.

Редакция поспешила принять меры: очевидно, было изобретено некое «читательское письмо» с изложением официальной позиции относительно альянса держав. Риторический «ответ» на него позволил газете уже на следующий день продемонстрировать благонамеренность: «“Торжественное открытие французской выставки в Высочайшем присутствии и при участии официальных представителей Франции является своего рода продолжением <...> единения не только двух народов, но и двух государств <...>. В некоторых государствах с весьма понятными целями желали ослабить впечатление, произведенное означенными событиями. <...> Состоявшееся вчера открытие французской выставки в Петербурге при той торжественной обстановке, которая доказывает особое уважение к Франции, не лишено политического значения и, в свою очередь, может указать кому следует не только на существование, но и на прочность связей между двумя народами”. Все это совершенно верно и вполне согласно с теми взглядами, которые постоянно высказывались мною на страницах нашей газеты (последнее предложение — слова Градовского. — И. Д.)» [20, с. 3].

Общая оценка того образа французского искусства, который предстал на выставке — и был прежде всего отражением принципиального художественного плюрализма Третьей республики, — в немалой степени была продиктована уже сложившимися в России стереотипами.

Реалистический модус восприятия, воспитанный передвижниками, предполагал, что картина служит окном во французскую реальность, является средством познания природы страны, национальной жизни и общественных нравов. С другой стороны, как минимум с гегелевских времен искусство рассматривалось в качестве адекватного отражения «духа нации», и потому особенности французского художества, от салонной идеализации и гладкописи (*fini*) до «экстравагантностей» символизма и импрессионизма, рассматривались через призму национального характера: «По национальной живописи, как и по литературе, можно судить о душевном настроении самого общества <...>. И вот из обозрения настоящей французской выставки вы непременно вынесете чрезвычайно бодрое, свежее, жизненное впечатление. Перед вами, за немногими исключениями, живопись не сомнения и отрицания, не хандры и печали, а жизнерадостного чувства, здоровой красоты, трезвой поэзии, солнечного света, вольного, прозрачного, живительного воздуха, благодатной природы, плодотворного труда, семейных радостей, любви и мира. Такую живопись могла произвести только богатая, здоровая, счастливая и прекрасная страна с веселым, сильным и богато одаренным населением» [43, с. 2]. Н. Александров отмечал «вкус» и умение французов «держаться в известных границах, не впадая в резкости, в крайности и не переходя за пределы эстетических требований», а также полагал, что «красивое и изящное они передают с необыкновенной тонкостью; идею и сюжет они выражают без подчеркивания и без аффектации. <...> Это искусство, если можно так сказать, облагораживающее, вносящее в мировоззрение нечто созерцательное и успокаивающее...» [4, с. 2]. Автор этого пассажа, давно перешедший из числа сторонников передвижников в лагерь их критиков, естественно, описывал французскую школу как позитивную альтернативу русской, «погрязшей» в тенденциозности и привязанной к негативным сторонам жизни.

Перечисленные особенности французского искусства (и через него национального характера) для приверженцев консервативных вкусов служили залогом поддержания художественной «нормы», поставленной под угрозу современными поисками. Так, искусствовед Ф. И. Булгаков

19 Ср.: «Ровно в 12 часов дня из Царского Села прибыли их императорские величества Государь Император и Государыня Императрица Александра Федоровна. Государь Император был в мундире л[ейб]-гв[ардии] Преображенского полка, имея на мундире звезду ордена Почетного Легиона Франции» [70, с. 2].

писал на страницах «Нового времени»: «Увлечение различными системами, пытающимися <...> придать декадентскому бессилию престиж творчества, уравновешивается чувством меры и соблюдением испытанных навыков, которые всегда преобладали во французском искусстве и его произведениям обеспечивали широкую популярность. А пока остаются в полной силе солидные традиции французского искусства <...>, игра гг. художников в конституции и манифесты, “школы” и партии не представляет опасности, ибо этой агитации на поверхности не расшатать прочных устоев национального гения [курсив мой. — И. Д.]» [13, с. 2].

Представляется, что понятия демократического политического устройства, сконцентрированные автором суворинской газеты в одной фразе, отражают определенную фрустрацию представителей монархического лагеря, для которых республиканский режим нового союзника был воплощением общественной деградации, максимально противоположной принципам русского самодержавия. Это наглядно видно по тому, как крайний монархист князь В. Мещерский на страницах собственной газеты прямо противопоставил умеренное и аккуратное голландское искусство французскому, посчитав выставку в ОПХ проявлением политической конъюнктуры, из осторожности делая ответственными за нее филантропов, а не правительственные и придворные круги: «Голландская выставка картин представляет весьма интересную коллекцию хороших и очень хороших, и даже прекрасных картин, но о ней говорят мало и любят эти картины отдельные лица. Выставка французских картин переполнена бездарными и просто плохими картинами, но о ней шумят, и посещают ее не лица, а толпы лиц... Красный Крест очень удачно постиг и предусмотрел эту странность, и сыграл на струнке франко-русских симпатий очень выгодную для себя симфонию...» [42, с. 20]. Художественную деградацию публицист представил закономерным результатом современного развития: «Прогресс не только создал новую школу живописи, но даже дал им новое название: импрессионисты, которого такие неучи, как Рафаэль и Корреджо, не знали...» [42, с. 20–21].

Слово «прогресс», которое Мещерский в своем кратком отклике повторил несколько раз, довольно часто наполнялось политическими смыслами в подцензурной русской печати, где оно применялось журналистами либерального лагеря не только в отношении достижений науки и техники, но и для характеристики позитивного общественного развития, связанного с демократическими принципами и институтами.

С его же помощью правая пресса стигматизировала своих оппонентов, к примеру, иронически величая их «прогрессистами» (ср.: [52, с. 3]). Показательно, что в своей рецензии, вышедшей много позже фельетона Мещерского, автор влиятельной московской либеральной газеты в различных контекстах постоянно оперирует тем же понятием: «С этой нервной жизнью общества, ищущего постоянно новизны и прогресса, — совпадает и характер искусства, которое не может успокоиться на одних давно выработанных академических шаблонах: оно настойчиво ищет новых путей к прогрессу, часто весьма разнообразных по технике и направлению» [57, с. 3]. Очевидно, что идея художественного «прогресса», муссировавшаяся критикой этой поры, в русском контексте не могла полностью отделиться от идеи прогресса общественного, который связывался с республиканскими политическими формами.

В то же время критики отмечали, что искусство во Франции обращается к самому широкому потребителю и является существенной частью экономики: «...имеет серьезное жизненное значение, потому что оно не только стремится украшать роскошные салоны, но и проникает глубже во всю национальную жизнь, давая особенный художественный тон всей национальной промышленности» [57, с. 3].

Поиск новых форм и постоянную смену стилей, появление новых художественных движений обозреватели вне зависимости от своих художественных и политических пристрастий очень часто связывали не только с «прогрессом», но и со спецификой национального характера, требующего новых впечатлений. Одним из эпитетов, чаще всего относимых к французам русской печатью середины 1890-х годов, было слово «нервный», которое в эту пору наполнялось различными, в том числе и вполне позитивными, смыслами, предполагавшими повышенную восприимчивость современного городского человека: «...причина этой неустойчивости (художественного развития Франции. — И. Д.) лежит в самой природе этого вечно юного, энергичного, нервного народа» [77, с. 2]²⁰.

20 Ср.: «...душу французского народа, скульптурного, сладострастного, изнервленного и в то же время сохранившего все лучшие стороны кельтской души, мечтательной, женственной, грустной» [60, с. 2]. Вопрос о семантике слова «нервный» и его смыслах в русском гуманитарном словаре последних десятилетий XIX века нуждается в дополнительном исследовании. Очевидно, что медицинским контекстом в данном случае является исследование неврозов и неврастении, предпринятое бурно развивавшейся психиатрией этого времени. В то же время утонченная восприимчивость как таковая приписывалась рядом авторов современному человеку и художнику с различными коннотациями — позитивными и негативными. Ср. напр., понятие *Nervenkunst*, которое

Впрочем, монархическая публицистика не была одинока в своих претензиях к искусству Франции. Градовский, отстаивавший идеи общественного служения художника, которые восходили к разночинному движению 1860–1870-х годов, разоблачал лицемерие искусства Третьей республики: «На французской выставке мы видим много портретов, которые выполняются по заказу тех, кто может хорошо платить талантливым художникам. <...> Видна погоня за “новыми формами”, поражающими своим безвкусием и извращенностью глаза. <...> Но нет, не заметно ничего, что бы говорило о великой нации, о просвещенном и передовом народе, о высших идеалах, к которым стремится человечество. <...> Я боюсь упрека в национальной гордыне; но мне кажется, что наша “передвижная” не менее талантлива по выполнению, гораздо свежее, здоровее и идейнее французской “торжественной” выставки» [19, с. 3]. При кардинальном различии идейных позиций правые и левые сходились в оценке общего духа французской живописи.

Некоторые критики эпизодически отдавали пальму первенства русским: «<...> те картины на выставке, — жанровые, батальные, — главное значение которых основывается не столько на вкусе, сколько на глубине содержания, не отличаются достаточной выразительностью и силой. <...> у них нет той удали, той смелости, граничащей с грубостью, того драматизма, которые замечаются в лучших работах наших художников, в особенности, у Репина и Верещагина» [18, ст. 1536].

Но для целого ряда журналистов, представлявших поколение, рожденное в середине 1860-х годов, русское искусство, скорее, уступало французскому именно потому, что оставалось сосредоточенным на общественных язвах: «Эти люди (французы. — И. Д.) жизнерадостны, и искусство для них одна из форм оптимизма, составляющего сущность их национального характера! <...> Я нашел среди 300 свыше картин только одну, изображающую смерть, и не более двух-трех, изображающих “бедность и несовершенство жизни”. <...> следует сознаться, что в громадном большинстве случаев француз исходит из мысли, как обнаружить красоту внутреннего характера, а наш русский художник стремится обнаружить его безобразие» [26, с. 1]²¹; «Французская живопись, как и французская философия, в высшей степени позитивна... Наши художники

австрийский писатель и критик Герман Бар противопоставлял «позитивистскому» импрессионизму, или комплекс идей, развернутый Максом Нордау в его сенсационной книге «Вырождение» (1892). См.: [99, р. 205–206].

могли бы поучиться у французов их изяществу, веселью, радостному чувству жизни и яркости красок. Мы кислые меланхолики в сравнении с французами» [12, с. 3].

Выставка развернула перед русским зрителем широкую и достаточно адекватную панораму современного французского искусства, каким его мог видеть посетитель двух главных ежегодных салонов — салона Общества французских художников (Елисейских Полей) и Национального общества изящных искусств (Марсова поля). Были представлены произведения практически всех жанров и различных стилистических тенденций — от салонной живописи и натурализма до символизма и экспериментального импрессионизма Моне (при объяснимом отсутствии произведений Гогена или Сезанна). Довольно отчетливому жанровому подразделению произведений отвечало строение рецензий этой поры, в которых также часто выдерживался жанровый принцип: историческая и батальная живопись, собственно бытовой жанр, портрет, пейзаж рассматривались последовательно. Русские обозреватели 1896–1897 годов специально отмечали то обстоятельство, что батальный и исторический жанры у французов во многом сливаются. Это было особенно заметно в том модусе изображения военных эпизодов и армейской жизни, который связывался с именами Альфонса де Невилля и Эдуарда Детайля и был представлен на выставке произведениями Этьена Берн-Белькура («Отправление войска», № 17, 1882, Художественный музей Хекшер, Хантингтон, Нью-Йорк), Андре Маршана («Разведчики Франкетти в Фульезе (эпизод осады Парижа в 1870 г.)» № 207, Салон Елисейских Полей, 1896), Поля Гроллерона («Выбыл из строя», № 133, Салон Елисейских Полей, 1895; «В штыки», № 134, Салон Елисейских Полей, 1896; ил. 10), Люсьена Марше («Разгром, стр. 269. (по роману Эмиля Золя)»²², № 208, Салон Елисейских Полей, 1896, Музей войны 1870 г. и аннексии, Гравелот), Л. О. Ж. Лустоно («Присяга новобранцев перед

21 Далее А. Р. Кугель писал: «Разве в “Осеннем букете” есть что-нибудь, кроме кирпичной кофточкой и калмыцкого лица? Даже букет, и тот стремится обнаружить цветы, которые похуже...» [26, с. 1]. (И. Е. Репин. Осенний букет (Портрет В. И. Репина), 1892, ГТГ). Сам Репин стремился передать совершенно другое настроение: «Теперь начал писать с Веры: посреди сада с большим букетом грубых осенних цветов, с бутоньеркой тонких изящных; в берете, с выражением чувства жизни, юности и неги» [32, с. 64].



10. Поль Гроллерон
В штыки! Салон Елисейских
Полей, 1896. Ил. из кн.:
Schéfer G. Le Panorama
Salon. Paris, 1896



11. Луи-Огюст-Жорж Лустоно. *Присяга
новобранцев перед знаменем* (Полковник
*Ле Роштюлон приводит к присяге
новобранцев Шестого кирасирского полка*)
1887. Холст, масло. 143 × 178. Национальный
музей замков Версаль и Трианон

знаменем» («Полковник Ле Роштюлон приводит к присяге новобранцев Шестого кирасирского полка»). № 200; 1887, Версаль; ил. 11) и др.²³

Большое внимание обозреватели уделяли пейзажу, как правило, высоко оценивая его достижения, отмечали удачные портреты, прежде всего работы именитого Леона Бонна и Марселя Баше, в особенности, занимавший почетное место на выставке портрет председателя Палаты депутатов Бриссона работы последнего (№ 9; Салон Елисейских Полей, 1896, Национальный музей замков Версаль и Трианон). Но при этом один

22 Указание на страницу входит в авторское название картины. Она изображает расстрел группы французских солдат немцами — конкретный эпизод романа Э. Золя «Разгром» (1892).

23 Ср.: «...у французских баталистов нам есть чему поучиться, даже в пределах нынешней выставки. Прежде всего, они выгодно отличаются от наших умением выбрать момент и эпизод боя. В противоположность нашего, они не гонятся ни за общей тактической картиной битвы, ни за передачей движения больших боевых масс. Они почти всегда останавливаются на небольшом уголке боя, и их батальные картины обыкновенно — те же жанровые сцены, только драматизированные специальным боевым увлечением. Отсюда получается чрезвычайно приятная для глаза художественная пестрота групп, исчезает форменное однообразие мундиров, и достигается некоторая произвольность обстановки, обусловленная художественным выбором» [49, с. 2].



12. Эме Перре. *Собиратели винограда
в Бургундии*. Салон, 1882
Фототипия

из рецензентов подчеркивал: «Немного <...> портретов; все они, если хотите, останавливают на себе внимание, но особенно выделяющихся, характерных и оригинальных нет» [18, ст. 1536].

В жанровой живописи подчеркивалось обилие сцен идиллической семейной жизни, сельских мотивов — например, «Маленькая ванна» Эдмона-Альфонса Дефонта (№ 87), «Прошлое и будущее» Алисы-Марии Жако (№ 161; обе — Салон Елисейских Полей, 1896)²⁴. Семейная идиллия распространялась даже на животный мир: «Маленькие близнецы»

24 «Маленькую ванну» за 1100 франков приобрел некто Спиридонов [1, л. 4]. Вместе с ней он купил картины Луи Поме «Молодая мать» (№ 250; Салон Елисейских Полей, 1895) и «Маникюр» Рене Жерена (№ 121, в каталоге ошибочно «Операция руки», Салон Елисейских Полей, 1896) за 1000 франков каждую. Последнее полотно изображало возлежащую на кушетке даму полусвета, принимающую гостя в момент, когда ей делают маникюр. «Весь Петербург» указывает несколько десятков горожан по фамилии Спиридонов. Соблазнительно предположить, что покупателем был Сергей Владимирович Спиридонов, с 1890 года директор (от акционеров) Общества Рыбинско-Бологовской железной дороги, обитавший в доме № 1–7 по Михайловской улице [64, с. 53; 15, с. 296]. С очевидностью, он был близким знакомым другого покупателя — «рекордсмена» Д. И. Петрокино, см. примеч. 13).



13. Французская художественная выставка в Санкт-Петербурге. «Погоня за счастьем». Картина Рошгросса. Ил. из журнала: Петербургская жизнь. 1896. № 213. 1 декабря. С. 1802

Анри Бонфуа (№ 38; Салон Елисейских Полей, 1895) изображали овцу с ягнятами (которую один из рецензентов почему-то принял за бизона, ласкающего своих детенышей [73, с. 2]). Некоторые критики отметили единственный трагический сюжет: полотно Жан-Жака Руссо «Дедушка» (Салон Марсова поля, 1894), изображавшее старика у смертного одра внука. В. Михневич видел в этой особенности выставки свидетельство морального здоровья нации: «Самое уже значительное количество такого сорта картин в известной степени доказывает и чадолюбие французов, и крепость у них семейных уз» [43, с. 2].

Как адекватное отражение французской жизни Михневич воспринял и полотно Эме Перре «Собиратели винограда в Бургундии» (№ 243; Салон, 1882): «Есть затем целый ряд картин, изображающих идиллию сельской жизни и утечи сельскохозяйственного труда, столь неблагоприятного у нас в настоящее время. Лучшей вещью в этом жанре может считаться большая картина Эля [sic] Перрэ «Собиратели винограда». Особенно хороши в ней рыжие быки, везущие с видимым удовольствием огромный чан, наполненный виноградом, и две дебелые девушки, вероятно, хозяйские дочери, весело, с приплясыванием распеваящие приличную случаю шансонетку» [43, с. 2]. (Ил. 12.) Примечательно, что практически без внимания обозревателей осталось полотно, представляющее сходный сюжет в реалистическом духе — картина «Среди полей» Жюль Адольфа Бретона, прославившегося своими изображениями французских земледельцев, занятых тяжелым, но исполненным достоинства трудом (№ 54; также известна как «Окончание работы», 1887, Бруклинский музей, Нью-Йорк). Очевидно, что изображение тягот жизни вступало в противоречие с образом французского искусства, который сформировали некоторые отечественные обозреватели.

Гвоздем выставки, по общему мнению, стало огромное полотно Жоржа Рошгросса, выставленное в России под названием «Погоня за счастьем» (Салон Елисейских Полей, 1896, показано под названием *Angoisse humaine*, современное место нахождения неизвестно, вероятно, в одном из музейных собраний Алжира). В петербургской экспозиции оно располагалось в пролете двойной лестницы, ведущей из главного зала ОПХ на галерею. (Ил. 13.) Картина ошарашивала своими колоссальными размерами (660 × 400 см) и привлекала внимание тем, что аллегорический сюжет трактовался в натуралистическом модусе. Демонстративно современным был фон сцены — на горизонте поднимался частокол фабричных труб. Карабкающихся друг

на друга в стремлении прикоснуться к призрачной женской фигуре в небесах люди, представляли различные типы современного общества: «За призраком счастья гонятся все сословия, тут и грустный рабочий, и идеалист-поэт, и мать семьи, и кафешантанная певичка, и труженик, и яхт-клубист...» [11, с. 17].

На некоторое время картина стала модной: ее воспроизводили в журналах и на открытках, про нее сочиняли анекдоты и стихи. Полотно вспоминали, рассказывая о баловне судьбы — пожилым бакинском миллионере с сомнительной репутацией, юной женой-мусульманкой и доходом от нефтяного фонтана якобы в сорок тысяч рублей в сутки [36, с. 2]. Герои фельетонного газетного «сериала», высмеивающего петербургский «свет», попадали в нелепые ситуации на выставке «у картины Рошгросса» [8, с. 3].

В каждом развернутом отзыве на выставку примерно абзац был посвящен полотну: критики подробно описывали происходящее, характеризовали героев, но завершался экфрасис, как правило, не в пользу художника: признавая его высокое мастерство в решении технических задач, например в передаче экспрессии лиц, обозреватели говорили о надуманности и неестественности «современной аллегии»²⁵, искусственности группировки фигур, неумении передать реальное пространство и в конечном счете в том, что его полотно оставляет равнодушным: «...чрезвычайно интересная по идее и композиции картина, в сущности, мало трогает зрителя...» [37, с. 3]. Градовский подчеркнул комическое впечатление, которое производит толпа Рошгросса («С первого взгляда кажется, будто это люди, только что выбежавшие с буржуазной вечеринки, испуганные землетрясением или объятые каким-то страхом») и предъявил живописцу серьезные этические претензии: «Если художник имел в виду личное, частное счастье, то и его находят тысячи людей не в погоне за каким-то призраком, а в семейном кругу, в кабинете ученого, в лаборатории, во множестве проявлений трудовой жизни, вполне совместной с общим благом. В самой основе картины чувствуется какая-то ложная, жалкая, непродуманная идея, какое-то неведение того идеального и высокого, чем живут люди и народы, и картина, в конце концов, не производит ни малейшего впечатления» [19, с. 3].

25 Ср. слова П. П. Чистякова в передаче Н. Н. Харламова: «Не понимаю, что это за аллегория: штаны со штрипками, а облако ловит» [16, с. 516].

К мнению своего товарища по газете присоединился беллетрист И. Ясинский, который, кажется, единственный осмелился связать изображение толпы, где каждый самозабвенно давит другого, с самой громкой современной трагедией — катастрофой во время коронационных торжеств 18 мая 1896 года: «Это аллегорическая груда фигур, это какая-то “Ходынка”, а не картина» [84, с. 2]. Ту же ассоциацию полотна вызвало у М. Горького, который значительно позднее заставил Клима Самгина провести параллель между людьми на картине Рошгросса и ходынской катастрофой, свидетелем которой писатель сделал своего героя.

Другая особенность французского искусства, мимо которой не могло пройти большинство обозревателей, — картины с обнаженными женщинами. Из 316 произведений в живописном отделе петербургского варианта выставки их было, как можно предположить, вряд ли больше двух-трех десятков (не все они сейчас идентифицируются)²⁶. Однако некоторым посетителям естественным образом казалось, что их очень много и что они в существенной степени формируют «лицо» выставки: «Ни на одной нашей художественной выставке вы не встретите зараз столько, как здесь, этюдов женского обнаженного молодого тела» [43, с. 2]. С другой стороны, именно этого от французов и ждали. За пять лет до этого, на выставке 1891 года, обилие «ню» повергло русских наблюдателей в шок и остро поставило вопрос о том, как реагировать на публичную демонстрацию женской наготы — тогда русская публика оказалась к этому совершенно не готовой: жанр «ню» в России был «монополизирован» мастерами салонного направления и воспринимался как нечто максимально далекое от общественной миссии русского искусства. Даже сама регулярная работа с обнаженной женской моделью была внедрена в программы русских художественных школ лишь в 1890-е годы²⁷.

Полагавшая себя респектабельной журналистикой, кажется, нашла «защитный механизм» для блокирования сексуальности изображений. Так, один из рецензентов отмечал: «На выставке экспонировано сравнительно мало *nudités*, нет картин, преследующих инстинкты низшего

26 Ср.: «Одних больших картин с таким содержанием на выставке более десяти» [43, с. 2]. См.: [83, с. 434–447]. О реакции русской критики на «ню» французской выставки 1891 года см.: [29, с. 319–322].

разбора» [77, с. 2]. Иными словами, представленные в выставочном пространстве обнаженные рассматривались со строго «художественной» точки зрения — взгляд критика был ограничен колоритом, фактурой, экспрессией и пр.: «Картины Бугро, Жерома, Лефевра и др. могут дать только одно эстетическое удовольствие» [77, с. 2]²⁸ (курсив мой. — И. Д.).

Наиболее наглядно это проявляется в отношении критики к самым заметным «ню» выставки — на престижных местах в центральном зале экспонировались «Мария Магдалина в гроте» Жюль-Жозефа Лефевра (1876, Эрмитаж; ил. 9)²⁹ и «Жемчужина» Вильяма Бугро (1894, до 2008 — частное собрание, Афины; Christie's, New York, Oct. 2008, lot. 134; ил. 14)³⁰. Второе полотно Бугро «Волна» (1896; ил. 15)³¹ помещалось в боковом отсеке главного выставочного пространства. «Магдалина» представляла собой изображение лежащей в пейзаже обнаженной рыжеволосой женщины, закрывающей лицо руками. Каких-либо атрибутов, позволяющих опознать в ней святую, не наблюдалось³². Полотно было приоб-

28 Жером был представлен двумя полотнами: «Женщины в бане» (№ 122) и «Хамам в Бурсе» (№ 123). Второе предположительно идентифицируется с «Большим бассейном в Бурсе» (салон 1883 года). В 1885 году эта картина была приобретена русским императором за 34 500 франков. В 1930 году продана из Эрмитажа за рубеж, находится в частном собрании. См.: [89, р. 314, No. 334]. Принадлежность картины императору в каталоге не отмечена.

29 Полотно было приобретено после Салона 1876 года Александром Дюма-сыном как парное к «Лежащей женщине» того же художника. Включено в состав петербургской выставки после смерти владельца в 1895 году. См.: [94, р. 308].

30 *Catalogue raisonné* предполагает, что картина (1894/01) была куплена неизвестным европейским собирателем вскоре после Салона 1894 года. В ее выставочной истории Россия не значится. Каталог фиксирует авторское повторение (1894/01A) и вариант (1894/02), принадлежавшие самому художнику [93, pp. 287–288]. Вариант отличается тем, что руки на груди модели не сложены, а перекрещены. На карикатуре С. Эрбера «Французская художественная выставка» (Шут. 1896. 30 ноября. С. № 48. С. 7) кисти рук расположены, как в основной версии. (Ил. 27.)

31 Картина, которая сейчас находится в собрании John H. Schaeffer (Сидней), была выставлена в Салоне 1896 года и после него куплена Tooth & Sons (Лондон). Затем она принадлежала галерее Бернхейм-Жён. *Catalogue raisonné* не указывает дату этого приобретения, равно как и не отмечает выставку 1896–1897 годов [93, р. 308]. Варианты или авторские повторения не зафиксированы, однако каталог петербургской выставки указывает в качестве владельца «Волны» С. Н. Митусова [72, с. 15]. Степан Николаевич Митусов (1844–1926) — чиновник Министерства иностранных дел и Министерства народного просвещения, член ОПХ, свойственник семьи Н. К. Рериха, коллекционер. См. о нем: [41, с. 47–48; 65, с. 325–335]. Мне пока ничего более не известно о принадлежности Митусову полотна Бугро.

32 П. Л. Ваксель, писавший для франкоязычного петербургского издания, нейтрально отмечал: «Религиозная живопись на французской выставке не присутствует вовсе; “Магдалина” г-на Лефевра, о которой мы уже говорили, — превосходное академическое полотно, но без какого бы то ни было следа религиозного чувства» [106, р. 1].



14. Вильям Бугро
Жемчужина. 1894
Холст, масло.
141 × 75,6. Частное
собрание



15. Вильям Бугро. Волна. 1896
Холст, масло. 121 × 160,5
Частное собрание, Сидней

ретоено Николаем II во время открытия выставки, что лишало критиков даже гипотетической возможности рассуждать о его эротизме. Напротив, они стремились поместить картину в строго художественный, «музейный» контекст: «Его [Лефевра] голые женщины не шокируют даже самого скромного зрителя, так целомудренна их нагота. По блеску колорита Лефевр прямой потомок знаменитых венецианцев, умный и талантливый последователь великого Тициана...» [67, с. 1]; «“Магдалина в гроте” Лефевра приобретена Государем Императором и по живописи представляет собой кисть талантливого старого мастера» [5, с. 2]; «“Магдалина в гроте” Лефевра по силе и верности рисунка смело поспорит с работами известного Жерома...» [46, с. 3] и т. д.

Две картины Бугро, одного из самых именитых французских художников той поры, принадлежали к наиболее заметным произведениям выставки, и редкий рецензент не уделял им внимание. Однако практически все они демонстрировали солидарность с утверждением своего коллеги, полагавшего, что обнаженное женское тело «для французского художника давно уже стало предметом серьезного художественного изучения и не только по отношению к его формам, но и по отношению

к колоритности его эпидермы» [58, с. 4]. Соответственно, большинство сосредоточивалось на деталях исполнения и решении специфических задач: «Та и другая красивы, изящны, симпатичны по экспрессии; написаны изумительно тонко и колоритно, <...> но у “Жемчужины” световая половина тела далеко не соответствует теневой; и насколько вторая сильна, настолько первая, особенно ракурс колена и икра согнутой ноги, слабы и не выдержаны. Правда, на этом ракурсе многие сильные художники ломали свои кисти, и Бугро кое-чего достиг, но достиг наполовину, а ракурсная согнутая нога все-таки какая-то пузырястая» [5, с. 2]; «“Волна” написана очень колоритно, но в рисунке чувствуется какая-то слащавость; тогда как “Жемчужина” не чужда реалистической смелости: ракурс подогнутой ноги бросается в глаза своею необычностью...» [34, с. 2]. Впрочем, раздавались и критические оценки «ню» титулованного художника: «Картина написана совсем не важно, рисунок неверный, и очень жаль, что наша публика узнает Бугро только по этой картине...» [67, с. 1].

Хотя обе картины Бугро представляли собой штудии обнаженного тела, лишённые явно читаемого сюжета, «Жемчужина» сохраняла «память» об античном мифе, которая в XIX веке легитимизировала присутствие наготы в пространстве выставки — обдаваемая потоком воды женщина помещалась в подобии огромной перламутровой раковины. Искусственность этого решения только подчеркивала анахронизм произведения Бугро. Критики, которые ощутили ее, тем не менее одобряли то отступление от реальности, которое вряд ли было бы принято в произведениях других жанров: «...жемчужина и волна, собственно, не при чем — они аксессуар, в них только аллегория; вся суть тут в прелестном, полном жизни, стройном теле двух молодых, в непринужденных, грациозных позах, красавиц, написанных, однако, вполне целомудренно, с замечательным чувством меры» [43, с. 2]. Репортер массового столичного издания попытался «защитить» Бугро, противопоставив ему преобладающий на русских выставках реалистический модус: «Обстановка, несомненно, искусственная, сочиненная. Обнаженная женщина не будет ни с того, ни с сего сидеть на пустынном морском берегу перед поднявшейся изумрудной волной <...> Разве оба этюда выиграли, если бы на фоне первого волна была бы заменена дощатой переборкой купальни, а в другом вместо раковины, художник поставил бы медный таз? <...>...вглядитесь, как этот самый слащавый, условный Бугро выписал эти два женские тела, сколько истинного реализма вложил он

в свою бесподобную технику! Оба эти тела — до обмана живые...» [49, с. 2]. Очевидно, что к восприятию гипотетического русского «Завтрака на траве» петербургский журналист середины 1890-х годов был готов столь же, сколь парижский посетитель салонов начала 1860-х.

Другой подход к «ню» был более характерен для массовой и юмористической прессы, которая, пользуясь своим правом вышучивать «нравы», могла позволить себе недвусмысленно указать на сексуальность французских полотен, но для ее проявления был необходим зритель: «На берегу моря в шаловливой позе лежит молодая женщина с распущенными золотистыми волосами. <...> Вещица эффектная, могущая занять почетное место в кабинете старого холостяка» [73, с. 2]. Карикатура «Шута» разыгрывала диалог между мужем и женой перед картинами Бугро. Супруга сокрушалась, что они поехали не на голландскую выставку, и требовала уйти от «неинтересной» картины, которую ее спутник пристально рассматривал «в кулак»³³. (Ил. 27.)

В комическом романе-фельетоне В.В. Барятинского, живописующем похождения членов столичного света и полусвета, герои встречаются на выставке. Молодой хлыщ князь Лоло Красносельский с приятелем оказываются около «Волны»: «Князь Лоло, большой любитель того, что француз так деликатно окрестили “le nu”, впился глазами в картину. <...> — Невредная женщина, не правда ли? — заметил Подагрин, пожимая правой рукой руку князя Лоло, а левой указывая на картину. — Здорово сложена!» Встреченная ими знакомая кокетка разыгрывает шумную сцену ревности, требуя от мужчин, чтобы они смотрели только на нее (тем самым походя воспроизводя одно из клише юмористической прессы: зрительницы, в отличие от зрителей, часто склонны относиться к изображению как к реальности). Свидетельницей этого становится пассия князя Лоло, которая, застав его рассматривающим «Волну» в компании другой женщины, решает отдать свою благосклонность сопернику. На фоне разгоревшегося скандала «старый князь Уржумский один только остался тверд и непоколебим и по-прежнему продолжал упиваться “Волной”» [8, с. 3].

Наконец, в аналогичном по жанру романе московского автора русский художник увлекает героя на Периодическую выставку, упрекая

33 Французская художественная выставка. Текст и рисунки С.И. Эрбера // Шут. 1896. № 48. 30 ноября. С. 7.

его в том, что на французской тот уже был: «...поморщился Иван Иванович. — Нет, как хотите, а на французской выставке интереснее.

— “Nu” больше!.. а?.. — фыркнул презрительно художник.

— А хотя бы и так! — окрысился на него, наконец, Иван Иванович...» [86, с. 2–3].

Большинство критиков не стремились делать далеко идущие выводы по поводу французских «ню». Но были и характерные исключения, напомнившие о ситуации вокруг парижского Салона 1863 года, прославившегося как «салон Венер». Тогда наиболее резкие оценки в изобилии представленной «мифологической» наготы прозвучали с противоположных политических флангов — социалистического и католического [см.: 104]. Французские критики обоих лагерей той поры открыто связали обилие наготы с общественной и нравственной деградацией Второй империи. В России наиболее резкие оценки французских полотен с голыми женщинами также принадлежали представителям полярных идеологических сил. Хранитель разночинных заветов Градовский отмечал обилие «на этой выставке женского тела, которым французские художники красиво или безобразно угождают чувственности развращенной буржуазии...» [19, с. 3].

С. Флеров, присяжный критик монархических «Московских ведомостей», в своем пространном рассуждении о художественной неполноценности парижских «ню» не прибегал к политической аргументации, но представляется совсем неслучайным, что эта филиппика прозвучала именно со страниц газеты, объявившей своей миссией защиту самодержавия и традиционных ценностей. Его рассуждение начиналось с констатации очевидного — практического отсутствия наготы в русском искусстве: «Вопрос нужно ставить так: можно ли утверждать, чтобы французские живописцы имели принципиальное преимущество перед нашими потому, что у них, помимо практикуемых и у нас видов живописи, есть еще один лишний: *le nu*? <...> В том-то и беда, что художественного содержания у них нет. Нет внутреннего импульса, фантазии мысли, творчества, которые вызывали бы необходимость нагих женских моделей, художественно оправдывали бы изображение их. Мы понимаем нагую женщину Семирадского, когда она изображает танец среди мечей. <...> Но мы перестаем понимать нагое бесцельное. А таковы все *nudités* французской выставки. <...> Без приложения к художественным целям изображение обнаженного женского тела не имеет художественного оправдания» [88, с. 3]³⁴.



16. Фердинан Фроман, по картине Жана Жоффруа. *Франко-арабская школа (Тлемсен)*. Салон Елисейских Полей, 1896. Литография



17. Поль Легран. *Лихорадка*. Салон Елисейских Полей, 1896. Ил. из кн.: Schéfer G. Le Panorama Salon. Paris, 1896

Рассмотрим ситуации, в которых русская критика, достаточно разнообразная в своих оценках, проявила показательное единодушие. Можно сказать, что на выставке были два полюса симпатий и антипатий, которые объединяли обозревателей вне зависимости от их взглядов. Больше всего положительных откликов заслужила жанровая картина Жана Жоффруа, известного главным образом сентиментальными реалистическими полотнами из быта французской школы и учеников, как правило, младших классов. Русский зритель, привычный к Богданову-Бельскому, мог вполне оценить его искусство, в котором, правда, бедность и социальные язвы, как правило, компенсировались трогательным юмором и миловидностью персонажей. Но из двух картин, показанных в России, критика выбрала не сентиментально-реалистическую «Просьбу о помощи в больнице»³⁵, а восточный жанр: «Франко-арабскую школу (Тлемсен)» (Салон Елисейских Полей, 1896)³⁶. (Ил. 16.) Высокий учитель

34 Упомянута картина Г.И. Семирадского «Танец среди мечей» (1881), принадлежавшая К. Т. Солдатенкову (сейчас — ГТГ).

35 Современные публикации о Жеффруа не содержат указания на такую картину. См.: [90; 101]. Возможно, имеется в виду вариант известного полотна «Посещение больницы» (1889, Музей Орсе, Париж).

36 Продана на аукционе De Quay–Lombrail 7 декабря 1995 года. См.: [90, p. 141].

в тюрбане, стоящий посреди комнаты с характерными «мавританскими» арками, указывает пальцем на страницу в книге, которую держит мальчик, очевидно, вызванный отвечать урок. Вокруг них на полу сидит полторы дюжины малышей, один из которых, словно на мгновение, повернулся к зрителю. В. Михневич неожиданно прочитал картину в контексте французской экспансии в Африке («...несколько посвящающая нас во французскую колониальную политику в Алжире»), но в целом оценил ее прежде всего как занимательную и живую жанровую сценку: «Посреди стоит учитель-араб, а кругом него в сидящих позах на полу куча прелестных арабчонков. Все эти маленькие фигурки удивительно живы и типичны, а один из арабчонков повернул лицо к зрителю и так обжигает его своими черными, огневыми, наивными глазами из-под белого тюрбана, что вы невольно останавливаетесь» [43, с. 2]. В том же духе выдержаны и другие отклики: «...особенно удались художнику глаза арабчонка, обернувшего лицо к публике: эти быстрые, огненные глаза так и жгут зрителя, будто живые» [46, с. 3]; «Сидящие на полу школьники... преинтересны в своих белых плащах с надетыми на головы башлыками. Один из них, <...> видимо шалун, обернулся лицом к зрителю, и его глазенки чуть-чуть не бегают, смотря на вас в упор...» [5, с. 2]; «Десятки подростков на корточках следят за суровым бедуином, который сурово следит за чтением вытянувшегося в струнку арабчонка. Исполнение картины тщательное, чуждое всякого декадентства» [74, с. 2] и т. д. Очевидно, что причиной единодушного теплого приема послужило соответствие привычкам русского взгляда: жанровая трактовка повседневного и психологически легко прочитываемого сюжета, наделенного в то же время определенной долей экзотизма.

Осуждения столь же единодушного, сколь похвала Жоффруа, удостоилась картина «Лихорадка» Поля Леграна, ученика Жерома, выставленная в Салоне Елисейских Полей 1896 г. (№ 182). (Ил. 17.) Она изображала солдата, брошенного удаляющейся военной колонной посреди мадагаскарского тракта³⁷. Он умирал от лихорадки, которая была представлена в виде существа, напоминающего престарелую русалку с четырьмя

37 Судя по белому тропическому шлему с якорем на месте кокарды, это — боец частей колониальной морской пехоты. О Мадагаскаре говорится в комментарии к воспроизведению картины: [106, n/p]. В результате Второй франко-малагасийской войны 1894–1896 годов остров стал частью французской колониальной империи. При минимальных боевых потерях, экспедиционный корпус лишился около шести тысяч человек, умерших от малярии и других болезней.

когтитыми конечностями, впивающимися в упавшее навзничь тело. Очевидно, что в данном случае причиной единодушно негативной реакции послужило реалистическое изображение фантастического существа в современной обстановке: нарочитый «натурализм» в изображении монстра не компенсировался индивидуальным стилем в духе Бёклина, который помог бы создать ощущение реалистически достоверного нездешнего мира, отнесенного от зрителя на необходимую дистанцию: «Не будь этого чудовища, способного напугать ребенка, картина была бы прекрасною и понятною зрителю жизненною драмой» [46, с. 3].

Естественно, это полотно сопоставлялось с аналогичным сюжетом Верещагина — его туркестанским полотном «Забытый» (1872), уничтоженным художником, но достаточно широко известным в репродукциях: «Как много, как правдиво говорит картина нашего художника, и какой фальшью и вымученностью отдает полотно французского живописца, которому понадобилось для той же цели создать безобразный призрак “лихорадки” с риском воспроизвести представление о ней какой-нибудь суеверной, невежественной бабы» [19, с. 3]³⁸.

Судя по существующему изображению, стилистически «Лихорадка» трудно было отнести к неоромантическим течениям, но многими рецензентами она предсказуемо квалифицировалась как «символистская», «декадентская» и даже «импрессионистическая»³⁹. Эти дефиниции в русской критике середины 1890-х годов были крайне неотчетливы, и потому прекрасно подходили для того, чтобы заклеить очевидные в картине Леграна отступления от господствовавшего в России понимания реализма. Правда, для рецензента монархических «Московских ведомостей» нарушением правдоподобия стало не появление монстра,

38 Олег Проскурин (университет Эмори, Атланта) высказал предположение о влиянии картины Верещагина на Леграна. Она действительно репродуцировалась в связи с европейскими выставками русского художника, например, на обложках каталогов персональных выставок в Брюсселе и Берлине в 1882 году. Благодарю Е. В. Нестерова (Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина) за указание на этот факт. Ср.: «Старая, с зловещим выражением глаз, старуха с змеиным хвостом, — около умершего защитника отечества. Костлявыми руками она вцепилась ему в сердце. Что это такое?... Это, как видите, — “новая школа”, это — образец “символизма”. Боже, избави русское искусство от таких эффектов» [74, с. 2]; «“Лихорадка” Леграна — прямо дикая декадентская галиматья. “Лихорадка” даже поэта Фофанова напоминает. Это скорее *delirium tremens* французского искусства» [12, с. 3]; «Сильно приходится недоумевать и над такими курьезными произведениями декадентского импрессионизма, как, напр., “Стог сена” и “Этрета” Клода Моне, “Адам и Ева, изгнанные из рая” Мэнара, “Барка” Латуша, “Лихорадка” Поля Леграна, “Прощенный день” Симона, “Розовые танцовщицы” [Дера] и проч.» [43, с. 2].

39 «Старая, с зловещим выражением глаз, старуха с змеиным хвостом, — около умершего защитника отечества. Костлявыми руками она вцепилась ему в сердце. Что это такое?... Это, как видите, — “новая школа”, это — образец “символизма”. Боже, избави русское искусство от таких эффектов» [74, с. 2]; «“Лихорадка” Леграна — прямо дикая декадентская галиматья. “Лихорадка” даже поэта Фофанова напоминает. Это скорее *delirium tremens* французского искусства» [12, с. 3]; «Сильно приходится недоумевать и над такими курьезными произведениями декадентского импрессионизма, как, напр., “Стог сена” и “Этрета” Клода Моне, “Адам и Ева, изгнанные из рая” Мэнара, “Барка” Латуша, “Лихорадка” Поля Леграна, “Прощенный день” Симона, “Розовые танцовщицы” [Дера] и проч.» [43, с. 2].



18. Эдуар-Жером Попийон. *Отдых Пресвятой Девы (Сон Богородицы)*
Салон Елисейских Полей, 1896
Холст, масло. 126,8 × 175
Государственный музей-заповедник
«Павловск»

а поправление военной этики: «Это олицетворение болотной лихорадки. Против самой идеи ничего нельзя было бы возразить, если бы только жертвой чудовища не был изображен солдат. Зритель никак не может примириться с мыслью, чтобы военный отряд мог бросить на дороге одного из своих товарищей» [88, с. 3]. Критик либеральных «Русских ведомостей» высокого оценил профессиональное исполнение, но отнес полотно к области символизма, подчеркнув принципиальную неизобразимость ситуации: «Мы не сторонники этой фантазии в данном частном случае, потому что ее появление на полотне производит слишком неприятное впечатление и тем более резкое, что самая лихорадка не принадлежит к области нравственных явлений» [59, с. 4].

С доминирующим в России реалистическим модусом, который требовал подчинения изобразительных средств иллюзии правдоподобия и психологически достоверному рассказу, связан целый ряд характерных «сбоев» понимания отечественными критиками некоторых характерных образцов различных направлений французской живописи, показанных на выставке 1896–1897 годов.

Картин на религиозные сюжеты на выставке было немного, и среди них выделялась картина Эдуара-Жерома Попийона «Отдых Пресвятой Девы» (№ 239, Салон Елисейских Полей, 1896; сейчас — ГМЗ «Павловск»), представлявшая молодую женщину в белом одеянии, задремавшую в тени галереи. (Ил. 18.) На залитом солнцем дальнем плане несколько ангелов обихаживают сад, очевидно, помогая уснувшей Богородице. Полотно было высоко оценено рядом критиков. Один из них даже осмыслил его как пример «здорового» символизма и в этом качестве — как урок для русской художественной молодежи (негативным примером при этом являлось полотно Булатова «Символы смерти» на недавней Ученической выставке в Петербурге): «У французского художника <...> все ясно, закончено, и то настроение, то психическое состояние, которое пережил сам художник, смело и сильно выражены и в частях, и в целом картины: в спокойном и строгом лице спящей <...>, в легких фигурах белых ангелов, рассыпавшихся по розоватому луку, в белом мистическом голубке, который спустился к ногам Девы и смотрит на нее загадочным человеческим взором. Все это, конечно, символизм, но символизм поставленный, благодаря вкусу, именно в те рамки, которые, устраняя возможность утрировки, дают самое полное выражение не мертвого символа, а живого настроения» [18, ст. 1536].

Примечательно, что С. Флеров, критик консервативной газеты, отказался видеть в этом полотне изображение Богородицы и придал ему нарочито жанровый характер (вероятно, не зная о том, работа Попийона была приобретена московским генерал-губернатором великим князем Сергеем Александровичем)⁴⁰: «Вдали, на луку... Нет возможности разоб-
раться, что делается вдали. Мы два раза возвращались на выставку, осматривали ее при дневном и при вечернем (электрическом) освещении и все-таки остались при своем недоумении. Какие-то фигуры в белых

40 Сообщение об этом приобретении в прессе мною не обнаружено. После убийства великого князя в 1905 году картина перешла к его вдове, великой княгине Елизавете Федоровне, затем находилась в покоях императрицы Александры Федоровны в Александровском дворце Царского Села. См. подробнее: [25, с. 141–144]. Автор публикации приводит фрагмент из письма великого князя брату Павлу: «Картину "La Vierge" получил с французской выставки — она прелестна» [25, с. 142], однако, делает из него ошибочные выводы: «...работа Попийона была заочно куплена великим князем сразу после Салона (выставки), и в январе 1897 г. доставлена в Москву. <...> данное произведение он не видел раньше в оригинале, а значит, либо заказал его по каталогу, либо приобрел по совету других лиц...» [25, с. 142]. Письмо написано 27 января 1897 года — на следующий день после закрытия выставки в Историческом музее. Великий князь увидел картину во время торжественного вернисажа 26 января 1896 года.



19. Эмиль Фриан
Падающие тени
Салон Марсова
поля, 1891. Холст,
масло. 117 × 68
Музей Орсэ, Париж



20. Люсьен Симон. Прощенный день
в Троноан-Ланворане. Салон Марсова
поля, 1895. Холст, масло. 156 × 193
Жокей-клуб, Буэнос-Айрес

одеждах как будто что-то делают. Что — нельзя разобрать и уразуметь. <...> Художник, в сущности, изобразил перед нами заснувшую монашенку. Идеализированную, да. Но все-таки — *une soeur*. И ничего больше. Где же восточная обстановка? Кто может сказать, где мы находимся? При чем тут Пресвятая Дева?» [88, с. 3].

Другим полотном, которое бросало вызов русским стереотипам, прежде всего в отношении жанровой живописи, стали «Падающие тени» Эмиля Фриана — одного из заметных представителей натурализма (№ 116; Салон Марсова поля, 1891, Музей Орсэ). (Ил. 19.) Полотно изображает молодую пару, застигнутую, скорее всего, в момент интимного объяснения: сидящий мужчина сжимает в руках кисть руки женщины и с ожиданием глядит ей в лицо, она же отводит глаза. Сильный источник света находится явно значительно ниже персонажей, поэтому их фигуры отбрасывают причудливые длинные тени на беленой стене, которые, очевидно, также являются участниками действия: силуэт мужчины находится рядом с головой женщины, он будто тянется к ней, чтобы поцеловать. Тень ее фигуры словно стремится отстраниться, хотя

героиня картины и кажется неподвижно стоящей. Перед зрителем кульминация истории, начала и конца которой он не знает, и ничто в картине не позволит ему ее реконструировать. Полотно бросалось в глаза визуальным острым решением, которое резко усиливало то ощущение психологической напряженности и вместе с тем неопределенности, которое должно было родиться у зрителя.

Целый ряд рецензентов отметил высокие достоинства картины. Но остановленное Фрианом мгновение требовало от зрителя «достройки» рассказа: «...“Падающие тени” — вещь более, чем странная. Молодой человек с каким-то особенным выражением глаз судорожно сжимает руки стоящей перед ним молодой женщины с мечтательно-темными глазами. Тени молодых людей безобразными пятнами отбрасываются на стене. Откуда свет — это известно одному художнику» [74, с. 2]; «...от обеих фигур падают вследствие яркого освещения густые черные тени, но здесь тени другого рода составляют интерес картины: между этой четкой любивших друг друга людей происходит весьма тяжелое объяснение; глубокое внутреннее страдание выражено особенно сильно в лице женщины; <...> простые костюмы черного цвета сосредоточивают внимание зрителя на экспрессии изображенных лиц, отлично передающей внутреннее настроение беседующих и смысл самой их беседы. Картина эта отличается большим художественным интересом» [58, с. 4].

Наконец, «Прощенный день в Троноан-Ланворане» Люсьена Симона (№ 289; Салон Марсова поля, 1895, Жокей-клуб, Буэнос-Айрес)⁴¹ также представлял проблему для немногих обративших на него внимание критиков. (Ил. 20.) Тема картины — католический праздник *Pardon*, покаянная церемония, регулярно совершаемая жителями того или иного околота Бретани в честь святого покровителя. На исходе XIX века он

41 Картина была приобретена с выставки Николаем Дмитриевичем Кузнецовым (1850–1929), передвижником, недолго возглавлявшим батальную мастерскую Академии художеств и коллекционировавшим русскую и западноевропейскую живопись. Кузнецов переехал в Одессу, где его собрание было выставлено для публики, а в 1920 году эмигрировал в Королевство сербов, хорватов и словенцев (с 1929 года — Югославия). Очевидно, именно тогда полотно попало за границу и в конечном счете было приобретено для Жокей-клуба Буэнос-Айреса (см.: [105, pp. 34–36; 97, p. 38]; в обеих публикациях владелец картины ошибочно назван Павлом Кузнецовым, профессором «Академии художеств» в Москве, выставка неверно датирована только 1897 годом). Высказывалось также предположение, что картина могла быть продана на аукционе в Париже 16–19 декабря 1919 года. См.: [103, p. 34].

стал исключительно популярным сюжетом у живописцев различных направлений, эксплуатировавших бретонский *couleur local* — он позволял изобразить красочные костюмы и одновременно подчеркнуть суровость и простоту тружеников, которые они черпают в вере и почве. Симон и его соратники по так называемой черной банде — группе живописцев-постимпрессионистов, в ту пору сосредоточились на сюжетах из жизни крестьян и рыбаков Бретани. Они сузили колористический спектр своих картин и писали плотными пастозными мазками, что неизбежно акцентировало фактуру полотна и заставляло воспринимать его не только как «снимок» с действительности, но и собственно живописный феномен. В «Прощенном дне» фигуры переднего плана, словно вырезанный кадр длинной процессии, своим торжественным ритмом и церемонной застылостью рифмовались с «примитивной» каменной скульптурой средневековой «голгофы», создавая эффект, неожиданный и не очень понятный для отечественного наблюдателя.

Так, журналист В. Шуф писал, противопоставляя Симону изобиловавшие на выставке «рыжие головки» симпатичных женщин: «Все эти картины пестры, яркие, жизнерадостны. Как только француз коснется сюжетов более глубоких, у него тотчас выходит умышленная или неумышленная карикатура. Вот “Прощенный день в Троноане-Ланворане” Симона, — это превеселая пародия на ханжество и пиетизм» [12, с. 3]. Для имперского националиста С. Н. Сыромятникова голландское искусство, которое демонстрировалось в Петербурге одновременно с французским, олицетворяло устойчивые духовные ценности, утраченные Третьей республикой. Сравнивая полотно Симона с картиной Терезы Шварце «Лютеранская конфирмация» (1894, на выставке под названием «Лютеранские причастницы в Амстердаме», № 100, Музей Стеделийк, Амстердам), он писал: «В первой — красные, загорелые лица бретонок, идущих к статуе Марии, — редкий эффект красного солнца на загорелых лицах. На другой — девушки готовятся к причастию в церкви. Картины не первой величины, но, тогда как автор первой интересовался только медно-красным отблеском на лицах бретонок, которые вышли у него бездушны, как куклы, автор второй хотел изобразить душевное состояние девушек, готовящихся к причастию, и старался в прекрасной гамме красок выразить их настроения. Если даже медно-красный “Pardon” и был бы шедевром искусства красок и редчайших эффектов света, он не будет художественным выражением настроения нации художника, потому что за медно-красными лицами он не усмотрел

религиозного чувства, которое сомкнуло этих баб в тесные ряды вокруг статуи Мадонны» [60, с. 2].

С современной точки зрения особый интерес вызывает реакция отечественных обозревателей на показанные в Петербурге и Москве произведения символистов и импрессионистов. Оба этих понятия в 1896 году для подавляющего большинства русских лишены конкретности, порой они рассматриваются как частные случаи «декадентства», которое в свою очередь служит крайне общим понятием для современных движений в литературе и живописи. Индикатором таких клише обычно выступает юмористическая пресса. Например, журнал «Шут» писал в феврале 1896 года в заметке «Декадентство и импрессионизм»: «...эти два незаконные детища, выросшие на площадях, нагло издевающиеся над всем, что некогда было так дорого человечеству <...> — эти отщепенцы, кажется, единственный прогресс искусства нашего времени» [27, с. 3].

Присутствие двух этих течений на выставке было специально отмечено как терпимыми к новым поискам критиками, так и консерваторами. Например, В. Чуйко писал: «Самой интересной частью выставки <...> следует считать тот отдел, в котором фигурируют импрессионисты и даже (их очень мало, но они есть) символисты» [82, с. 550]. Анонимный обозреватель «Севера», редактором которого был опытный художественный критик Н. Александров, тоже подчеркнул малочисленность и слабость представителей новых течений, а также чуждость их для русской традиции: «Символизм и импрессионизм <...> не играют на выставке выдающейся роли. Эти новые направления во французском искусстве, свидетельствующие о тщетном искании в живописи новых форм для выражения идей, не всегда ясных самим художникам, имеют во Франции, судя по выставкам, не особенно многочисленных последователей. Так, из 183 художников, <...> едва ли наберется 20 импрессионистов и символистов. Все остальные художники — последователи реалистической школы, к числу которых принадлежат и лучшие представители русского пластического искусства за последние двадцать-тридцать лет» [76, ст. 1575].

Но, несмотря на относительно небольшое число произведений, которые можно отнести к французскому символистскому движению, оно оказалось представленным в Петербурге достаточно выразительно.

Прежде всего были показаны два произведения Пьера Пюви де Шаванна, который в первый раз выставлялся в России в 1888 году⁴². На этот раз отечественный зритель увидел «Музу и умирающего поэта» (№ 255; 1896, Национальный музей, Осло; также: «Орфей», «Юный поэт», «Поэт» или «Смерть поэта». См.: [96, pp. 394–395. No. 429]; ил. 21) и «Зиму» — эскиз к росписи Парижской ратуши (№ 254; возможно: около 1891–1892, Музей Пти-Пале, Париж; вероятнее: 1896, Национальный музей Виктории, Мельбурн; см.: [96, pp. 342–343, No. 355; pp. 395–396, No. 430]). Мастер уже вызывал серьезный интерес русской художественной молодежи (см.: [101, pp. 227–237]), но для большинства русской публики его стиль все еще был труден для восприятия и нуждался в объяснении и оправдании.

Следует сказать, что реакция русской критики на произведения Пюви была на удивление толерантна. Можно предположить, что немалую роль в этом сыграла официальная репутация мастера: художник был главой Национального общества изящных искусств — влиятельной институции, организующей ежегодный Салон Марсова поля, он выполнил престижные заказы росписей Пантеона, Сорбонны, Парижской ратуши и других общественных зданий во Франции и за ее пределами. Юмористический журнал «Стрекоза», откликаясь на франко-русское сближение, в 1897 году начал публиковать серию из нескольких десятков шаржей «Наши друзья», представлявших французский культурный и политический истеблишмент в диапазоне от Эмиля Золя до Эдуарда Дрюмона. Выбор художников для этого ряда явно отражал существующую табель о рангах: в нее вошли В. Бугро, Ф. Жером, Ф. Кормон, П. Рошгросс, а также Надар и А. Робидо. Самым «современным» по манере живописцем в списке оказался Ж. Раффаэлли. Но показательно, что открывал серию именно Пюви де Шаванн, охарактеризованный как «Глава французских неоклассиков в живописи. Символист. Даровитейший мастер плафонной живописи. Специалист по части синтетических аллегорий и роскошной орнаментации»⁴³.

42 На выставке 1888 года в Петербурге художник был представлен одной работой — «Св. Мария Магдалина» (№ 118). У этого полотна два варианта, датируемых 1869–1870 годами — в Штеделевском институте (Франкфурт) и в музее Крёллер-Мюллер (Оттерло). Пока непонятно, какой из них был в Петербурге. В выставке 1891 года художник участия не принимал.

43 Наши друзья // Стрекоза. 1897. № 10. 9 марта. С. 5. На этой же странице опубликованы шаржи на министра иностранных дел Ж. Ганото и литераторов Ж. Леметра и Ж. Верна.



21. Пьер Пюви де Шаванн. Поэт (Муза и умирающий поэт). 1896. Холст, масло. 47 × 67. Национальный музей, Осло



22. Жорж Девальер. Лучники. Салон Елисейских Полей, 1895. Пастель. 137,5 × 227,5. Музей Орсе, Париж

Несмотря на преобладание доброжелательных и порой прямо восторженных откликов, наблюдателям было очевидно, что два полотна Пюви дают весьма слабое представление о его творчестве: «...невольно задаешь себе вопрос: зачем это произведение безусловно талантливого художника на выставке? <...> ...“Зима” и “Умирающий поэт” — не картины, это просто эскизы, наброски, место которым в мастерской художника, а не на выставке законченных произведений искусства» [73, с. 2]; «Пюви-де-Шаванн — один из оригинальнейших современных нам художников, не чуждый, однако, недостатков. <...> С этими недостатками только и знакомят зрителя выставленные картины. <...> Пюви-де-Шаванн — один из лучших последователей великих художников эпохи Возрождения, и ознакомить с ним нашу публику было бы чрезвычайно интересно» [66, с. 1].

Такая акцентировка традиционализма Пюви была одним из способов легитимации его манеры в глазах отечественного зрителя: «...он идеалист-романтик, пропитанный искренней любовью к той эпохе итальянского искусства, которая обыкновенно обозначается эпохой “кватрочентистов”. Однако эта любовь не делает его простым подражателем <...> поэтическую простоту и эту искренность чувства представляют

его картины, в которых кроме того чувствуется всегда замечательно тонкий художественный вкус современного художника. Картины его вообще производят гармоничное, музыкальное впечатление» [58, с. 4].

Среди других символистских работ выставки следует отметить произведения так называемых живописцев души: три работы Л. Леви-Дюрмэ — две пастели и полотно «Порыв ветра» (в каталоге «Вьюга», № 191)⁴⁴ и две работы Эдгара Максанса («Золотистое небо», № 216; «Нарцисс», № 217). Но если первый был отмечен, похоже, лишь карикатуристами, то Максанс не только удостоился полярных оценок в печати, вплоть до признания «Золотистого неба» лучшей вещью на выставке по колориту⁴⁵, — обе его картины были проданы⁴⁶. В этом ряду можно назвать также два «Этюда» Андре Мартена (№ 209–210, не идентифицированы), в работах которого символистские мотивы сочетались с техникой пуантилизма.

Самым заметным среди символистов оказался Жорж Девальер — его произведения вызвали наиболее издевательские оценки критики, оказавшейся в данном случае вполне единодушной. Между тем этот художник был представлен в Петербурге весьма значительными вещами, к числу которых относились его самые характерные произведения данного периода творчества. Воздействие Гюстава Моро было очевидно

44 Очевидно, это был вариант, в котором развевающиеся волосы персонажа срезаны верхним краем полотна. В карикатуре С. И. Эрбера прядь волос пригнута гвоздем к раме, что можно истолковать как ироническое указание именно на эту особенность картины. См.: Французская художественная выставка. Текст и рисунки С. И. Эрбера // Шут. 1896. № 48. 30 ноября. С. 7.

45 «По колоритности письма лучшая вещь на выставке — головка г. Максанса, называемая “Золотистое небо”. На золотом фоне, по которому красиво расположены листья и ветки, прекрасно написана головка женщины с чудными серыми глазами и несколько удлинёнными чертами лица. Сочетание золотисто-рыжеватых волос, цветов и тона нежной кожи так гармонично и красиво, что трудно назвать какую-либо другую вещь, более колоритную и артистичную. Здесь в каждом мазке, в каждом тоне чувствуется изящный художник» [37, с. 3]; «“Золотистое небо” Эдгара Максанса — вещь более, чем странная. Это верх декадентства. Представьте себе небольшой портрет рыжеволосой девы на фоне, испещренном золотыми пятнами, и вы поймете до каких невероятностей может дойти художник в погоне за псевдо-истиной» [74, с. 2].

46 «Золотистое небо» было приобретено за 600 франков, «Нарцисс» за 500. См.: [1, л. 4]. Покупателем значился Mr. Tomaga, купивший также за 250 франков картину Альфонса Осбера «Осенний покой» (№ 238). Справочник «Весь Петербург» за 1896 год отмечает двух человек с такой фамилией [15, с. 313]. Лев Павлович Томара (1834 — после 1917) в этот момент был Киевским губернатором. Логично предположить, что покупателем стал его сын Михаил Львович (1868 — после 1936), в тот момент чиновник по особым поручениям в Департаменте торговли и мануфактур Министерства финансов, а затем крупный предприниматель. После революции занимался исследованиями народов Закавказья и преподавал. Репрессирован. Был женат на актрисе Ольге Федоровне Мамонтовой (1870–1952), сестре М. Ф. Якунчиковой и племяннице С. И. Мамонтова.

в масштабном полотне «Нарцисс» (№ 94; 1893, собрание Люсиль Одуи, Париж). Энергичной декоративной компоновкой выделялась огромная пастель «Лучники» (№ 96; Салон Елисейских Полей, 1895, Музей Орсэ; ил. 22). Также было показано «символистское ню» «Вечер» (в каталоге «Вечерняя нега», № 95; 1895, с 2013 года место нахождения неизвестно) и жанровый «Урок письма» (№ 97; 1896, Музей современного искусства, Сент-Этьенн) (см.: [89, pp. 87–88, 98–99, 109–111 (№ 378, 415, 488, 484)]).

«Нарцисс», содержание которого, вероятно, соотносится со стихотворением П. Валери «Нарцисс говорит» (1891), был особенно труден для понимания не только русской, но и французской публикой, хотя парижская критика отнеслась к нему в целом благосклонно. Он изображал обнаженного мужчину, тяжеломерно восседающего над болотистым водоемом на высоком троне с каменными ступенями. Рядом с ним на лестнице в тоскливой истоме вытянулась вверх обнаженная женщина — Эхо. Сцена была выдержана в зелено-фиолетовом «сумеречном» колорите. Само по себе полотно, предполагало не столько знание мифа (указание на него различимо в латинской надписи на ступенях), сколько способности принять условный язык символизма. К этому русский обозреватель был явно не готов. Положение усугублялось тем, что, судя по газетным отзывам и одной из карикатур (ил. 27), на выставке были перепутаны этикетки — полотно было помечено № 95, то есть воспринималось зрителем как «Вечерняя нега», что усиливало когнитивный диссонанс⁴⁷. В. Шуф, отметивший недоразумение с маркировкой, тем не менее сам оказался жертвой ошибки: «“Вечерняя нега” Девальера (№ 95 — многие номера каталога перепутаны) — вещь необычайно мистическая и глубокомысленная. Из нее <...> вышла нечаянно карикатура» [12, с. 3]. Другой рецензент отделался от «Лучников» и «Нарцисса» издевкой: «Первая картина изображает диких из Австралии, практикующихся в стрельбе из лука, вторая... Представьте себе каменную лестницу, на площадке которой сидит на каменном троне какое-то чудовище — сатир, или Вакх, разобрать невозможно, а налево от него пожилая матрона, прислонившаяся в костюме прародительницы к мраморной колонне. Почему эта картина называется “Вечерняя нега” — Аллаху известно» [73, с. 2; художник ошибочно назван Жоржем Оливье].

47 Ср. рисунок С. Эрбера, где схематическое изображение полотна помечено № 95. См.: Шут. 1896. № 48. 30 ноября. С. 7.

В целом русские обозреватели выставки 1896–1897 годов остались на уровне довольно поверхностной оценки символизма как «болезни века» и не делали серьезных попыток осознать его эстетику применительно к изобразительным искусствам. На первый взгляд представляется странным, что никто из них не попытался провести параллели, к примеру, с творчеством Врубеля или, тем более, обратить внимание на дискуссии о символизме в русской словесности, которые разворачивались на страницах отечественной периодики именно в эту пору. Очевидно, что в кругах интеллигенции еще не успело сформироваться представление о символизме как о наиболее серьезной в русских условиях модернистской альтернативе эстетике реализма, которая в недалеком будущем станет знаменем поколения.

Среди произведений собственно импрессионистов сейчас можно с уверенностью определить «Сток на солнце» (№ 221; Кунстхаус, Цюрих) и «Скалы в Этрета» (№ 222; ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва; приобретена П. И. Щукиным в 1898 г. у Дюран-Рюэля) Моне [см.: 109, р. 502, № 1288; р. 396, № 1046] (ил. 24), «Источник» (Фонд Барнса, Филадельфия) Ренуара (ил. 23) и, с определенными оговорками, «Танцовщиц в фиолетовом» Дега (музейная датировка: около 1900. Музей Фицуильям, Кембридж)⁴⁸. Указанные в каталоге «Девушки у пианино» — возможно, вариант из коллекции Роберта Лемана (Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Работы Сислея пока не идентифицируются.

Слово «импрессионизм» в прессе середины десятилетия использовалось часто, но набор имен, который с ним связывается, был подвижен, применительно же к живописи оно соотносится, скорее, с пленэрной практикой, когда этюдные приемы, в частности, подвижный пастозный мазок, начинают активно влиять на живописный язык и служить своего рода маркером передовитости художественной молодежи.

Рецензенты выставки 1896–1897 годов включали в число импрессионистов не только Моне, Ренуара и Дега (Сислей, кажется, не был отмечен в печати), но и Раффаэлли («один из немногих импрессионистов, картины которых смотришь с удовольствием» [67, с. 1])⁴⁹, К. Коро,

48 Благодарю хранителя Национальной галереи (Вашингтон) Кимберли Джонс за указание на это произведение.

А. Менара, Г. Латуша, Л. Симона, А. Ришмона, Л.-О. Жирардо, Ж.-Ж. Руссо, некоторых символистов (Девальера и Пюви де Шаванна) и даже автора скандальной «Лихорадки» Леграна. А. Ролль также был логично причислен к импрессионистам, причем противопоставлен Ренуару как позитивный пример использования нового живописного языка [5, с. 2]⁵⁰. Уже это обстоятельство говорит о весьма приблизительном понимании явления русской критикой, что, впрочем, в это время было свойственно и другим странам.

К середине 1890-х годов импрессионизм во Франции фактически превратился в *lingua franca* современной живописи, его поэтика была модифицирована пуантилистами и успешно адаптирована новым поколением художников, а приемы создания эффектов освещения сделались общим местом. В России, куда новый живописный язык проникал постепенно и воспринимался из вторых рук, импрессионизм все еще не был осознан как специфическое явление. Было известно, что он занял определенное место в современной французской живописи, но лояльными русскими наблюдателями он рассматривался как эксперимент по исследованию нюансов света и передачи их на поверхности холста⁵¹, который со временем должен завершиться новым синтезом («новым идеалом»), а сам импрессионизм, таким образом, прекратится, удобрив почву будущего искусства. С этой точки зрения оценивал

49 Ср.: [18, ст. 1536]. Критики, причислявшие Раффаэлли к этому движению, формально были правы, поскольку художник принимал участие в Пятой (1880) и Шестой (1881) выставках импрессионистов.

50 Анонимный обозреватель «Нивы» проявил гораздо меньшую терпимость: «Как образчик скверного, ничего не выражающего письма, под которым все-таки немалое число зрителей желает видеть образчик произведений нового направления, и, главным образом, здесь ни в чем не повинного импрессионизма, — можно указать на “Источник” Пьера Ренуара. <...> Роль также принадлежит к этой семье, но посмотрите его “Этюд дамы”, освещенный солнышком, и вы увидите совсем иное. <...> он хотел изобразить женскую голову, освещенную солнцем и покрытую рефлексамми. К сожалению, он не вполне достиг желаемого, но впечатление окутанной светом и воздухом головки ему удалось передать» [40, с. 1247–1248]. Единственная вещь Ролля на выставке — «В саду» (№ 274 в петербургском каталоге) — это «Мать и сын (Мари Ролль с сыном Марселем)» (1891, Музей замка Роганов, Саверн).

51 Некоторые критики подчеркивали церебральный характер живописи импрессионистов, однако этот мотив станет постоянным в русской критике несколько позже, в 1900–1910-х годах. Ср.: «...придя к своим открытиям скорее путем мозговой работы, чем непосредственного наблюдения самой природы, они отступили от того следования этой самой природе, которое служит единственным залогом верного успеха в искусстве. <...> Нашим русским художникам, за самыми редкими исключениями, еще чужды эти болезненные искания эффектов колорита. Следуя основным принципам здорового реализма, они избрали себе в руководительницы природу» [48, с. 2].



23. Пьер Огюст Ренуар. *Источник*. 1875
Холст, масло. 131 × 77,5
Фонд Барнса, Филадельфия

явление, например, В. Чуйко: «...реализм обнаружил все свое содержание, оказался бессильным создать новый художественный идеал, искажение которого обнаружилось в попытках импрессионизма, который старался на почве еще более тонкого наблюдения, идеализировать самый наблюдаемый предмет. Эти попытки в конце концов привели к своеобразному мистицизму, названному, на мой взгляд, совершенно неверно символизмом <...>» [82, с. 550]. В этом же русле находились оценки Н. Александрова: «...считаю обязательным сказать несколько слов об импрессионистах, относительно которых повсюду встречаешься с одной улыбкой, и все на них смотрят не больше, как на курьез в живописи. Положим, в их новаторстве есть много необычного, неопределенного, резкого, утрированного, но нельзя же отрицать, что есть еще и нечто жизненное, правдивое и не измышленное, а взятое непосредственно с натуры. <...> И вообще у импрессионистов мы видим краски более живые, палитру менее традиционную, и в их манере есть начало той истины, из которой талантливыми мастерами выработается со временем что-либо новое и вполне осмысленное» [5, с. 2]⁵². Правда, в качестве характерного примера импрессионизма критик противопоставил Фламенгу с его «старыми» способами передачи солнечного света, не «Стог» Моне, а холст Гастона Ле Мэна «Воспоминания» (№ 185, Салон Елисейских Полей, 1896), представляющий двух дам в антикизированных платьях, предающихся размышлениям у бассейна с фламинго⁵³.

Такого рода попытки обосновать логику импрессионизма и предсказать его будущность, то есть понять его как полноценного участника современного художественного процесса, в общем хоре критики были, скорее, исключением.

52 «Большая часть картин импрессионистов <...> могут вызвать в зрителе только недоумение и загадочным содержанием, недоступным для понимания без предварительных объяснений замысла художника, и манерой исполнения, в которой соединяются небрежная эскизность, недоконченность, с подбором то ярких, кричащих, дисгармонирующих, то однотонно бледных, как бы выцветших или темных красок без всяких переходов, без той причудливой игры светотени, которую мы видим в природе. Произведения символистов, наоборот, безукоризненны по виртуозной технике и совершенно ясны по идее, хотя и не чужды известной условности, расхолаживающей зрителя» [76, ст. 1575]. Впрочем, к импрессионистам критик отнес здесь не только Моне, но также Деваляера и Пюви де Шаванна.

53 Другой критик писал об этой картине: «...тут розовое освещение: хорошенькая девушка в розовой одежде, розовая атмосфера, розовые фламинго, — все очень красиво, грациозно, мечтательно и является выражением не объективной действительности, а опять-таки субъективного настроения художника» [18, ст. 1535].

Некоторая часть обозревателей предсказуемо повторяла издательские сравнения, ставшие общими местами еще в 1870-е годы: «... такими импрессионистскими произведениями легко могли бы быть палитры, по которым прошла пята» [84, с. 2]; «Это нечто невероятное. Эта палитра, приложенная к полотну и растертая лопаточкой» [75, с. 2]; «Вы стоите перед полотном, где вдохновение импрессиониста изобразило несколько кучек красок, <...> чтобы узнать, что изображают: кусок репы или кучка шпината, или яичница — вы должны справляться с каталогом...» [42, с. 20]. Автор рецензии во франкоязычной петербургской газете полностью разделял подобные оценки: «<...> г-н Моне является перед потрясенным зрителем со стогом сена, похожим на омлет, г-н Ренуар — с желто-зеленой неодетой девицей, имеющей весьма глупое выражение лица. Последний предел падения, это “Розовые танцовщицы” (скорее лиловые), пастель г-на Дега. Ни о рисунке, ни о перспективе, ни о светотени говорить не приходится; розовое и лиловое, без каких-либо оттенков, затопляют лица, руки, ноги и все остальное. На простонародных ярмарках продавали некогда рисунки полководцев на конях, причем и полководцы, и кони были окрашены в один и тот же красный или синий цвет. Но за этих полководцев просили два или три су, тогда как теперь за подобную продукцию, выставленную на парижских Салонах, требуют десять или двенадцать тысяч франков!» [108, р. 1].

Еще один стереотип — объяснение импрессионизма сумасшествием его создателей — нашел выражение в интервью плодovitого иллюстратора, живописца и беллетриста Н. Каразина: «...я не знаю, что под этим словом подразумевают. Впрочем, я полагаю, что и никто определить импрессионизм не может. Я называю теперешнее “модное” направление в искусстве не импрессионизмом, а психической болезнью; недавно еще мне пришлось говорить по этому поводу с одним психиатром, он совершенно того же мнения» [33, с. 3].

Московские публицисты монархического лагеря, в 1891 году провозгласившие импрессионизм наиболее серьезной опасностью для русского искусства, идущей с Запада (см.: [31; 24; 23], о полемике вокруг импрессионизма в России в первой половине 1890-х годов см.: [29]), теперь отреагировали на его появление в Москве сдержанно. С. Флеров из «Московских ведомостей» предпочел фактически проигнорировать импрессионистов: «Нет надобности останавливаться на курьезах Французской выставки <...> Картины эти сами говорят про себя и, в сущности, так невинны в своем колористическом задоре, что было бы ошибкой

серьезно обсуждать их...» [88, с. 3]. Но намеченную в 1891 году правой публицистикой тенденцию продолжил одиозный петербургский журналист князь В. П. Мещерский, который поставил в связь деградацию живописи с идеями «прогресса» и высказал уверенность в том, что сторонники альянса с республикой особенно подвержены дурному влиянию импрессионизма: «...я имел возможность увидеть во всем блеске живопись будущего, выставку картин импрессионистов... <...> А между тем, в этих импрессионистах я приветствую прогресс собственно потому, что это действительно шаг вперед: но чей шаг? По-моему, это первый шаг заключенного из сумасшедшего дома в реальный и здоровый свет... <...> Я спрашиваю: неужели покупают такие картины?..

— Разумеется, покупают, — отвечали мне, — и даже охотнее, чем другие...

<...> Я вижу отсюда моего милого соотечественника, страшного приверженца франко-русских симпатий, который, чтобы показать, какой он ценитель искусства и современный человек, покупает эту картину импрессиониста с восторгом и гордостью... И затем вот что я предвижу. Наши художники, без того мало расположенные чтить предания, почерпнут, несомненно, с французской выставки импрессионистов свое вдохновение им подражать... и даже, пожалуй, их перещеголяют...» [42, с. 20–21].

Наиболее заметным произведением импрессионистов на выставке был «Стог на солнце» К. Моне⁵⁴. (Ил. 24.) Это самый большой по размеру в серии из тридцати холстов, половина которой была выставлена в мае 1891 года у Дюран-Рюэля. Практически все полотна этого цикла уже в течение года обрели своих владельцев в Европе и США: «В истории современного искусства трудно найти другие столь же революционные картины, которые были бы приняты с такой легкостью критиками и коллекционерами...» [95, р. 6]. Понятно, что никакой почвы для аналогичного успеха в России еще не было.

54 Французское название — *Meule au soleil*. В течение долгого времени полотно называли «Стог сена на солнце». В 1979 году Роберт Херберт обратил внимание на то, что стог сложен не из сена, а из сжатых и ожидающий обмолота снопов пшеницы или ячменя. См.: [98; р.: 107].



24. Клод Моне. *Сток на солнце*
1890–1891. Холст, масло. 60 × 100
Кунстхаус, Цюрих

«Сток» часто называют первым импрессионистическим холстом, показанным в России, что фактически неточно, так как на выставке было десять работ «классических» импрессионистов (считая Гийомена), но, безусловно, он был наиболее заметным из них и вызвал наибольшее число откликов (правда, довольно долгое время существовала неопределенность относительно даты его демонстрации — ряд исследователей называли 1891 год; очевидно, причиной тому ряд неточностей мемуаристов, относивших событие к 1891 году [10, т. 2, с. 657, комментарии Л. В. Андреевой и Г. Г. Поспелова; 69, с. 187; 92, р. 58; 30, с. 81]). Однако сам факт присутствия столь радикального произведения на выставке еще не гарантировал того, что оно будет замечено достаточно широким кругом посетителей — «сплошная» развеска больших экспозиций конца XIX века вполне позволяла «спрятать» выбивающееся из ряда произведение, поместив его в неудобное для обозрения место. Из такой возможности исходил, например, Г. Стернин, допуская, что картины импрессионистов «по-видимому, совершенно терялись среди полотен

третьестепенных мастеров, заполнявших собой выставочные залы» [68, с. 104]. Обнаруженная мною на страницах журнала «Петербургская жизнь» (1896. № 212. 24 ноября. С. 1793) фотография центрального зала Общества поощрения художеств (ил. 25) показывает, что по меньшей мере два полотна импрессионистов занимали в экспозиции исключительно выгодное положение: «Сток» Моне и «Источник» Ренуара (а также «Парижанка. Итальянский бульвар» Раффаэлли⁵⁵) располагались на длинной (правой от входа) стене, и «Сток» был одной из первых картин, которую замечал посетитель, выходявший с лестничной площадки. Он находился ровно между двумя произведениями, приобретенными на выставке императором — «Наполеон» Фламенга был через две картины справа от него, «Магдалина» Лефевра — через две слева (левее «Магдалины» располагался «Источник», сразу за ним — «Парижанка»). Сейчас неизвестно, кто отвечал за развеску петербургской экспозиции, но можно предположить, что столь выгодное расположение картин, явно непривычных по своему языку хозяевам выставки, могло стать результатом вмешательства Бернгейма-мл.⁵⁶

«Источник» и «Этрета» удостоились немногих кратких — как похвальных, так и отрицательных — отзывов. «Балерины» Дега также были упомянуты всего лишь несколько раз, правда, с редким единодушием: «...до какого абсурда могут дойти декаденты живописи в погоне за эффектами...» [73, с. 2]; «...нечто непонятное и весьма сомнительное...» [18, ст. 1536]; «...прямо дикая декадентская галиматья» [12, с. 3]; «Розовые девы, / Выпачкались где вы? / У импрессиониста / В студии нечисто!» [87, с. 5].

55 Под названием *Élégante sur le Boulevard des Italiens, Paris* с датировкой «около 1899» картина продана на Sotheby's, New York, 27 января 2010 года. В провенансе указаны Художественный музей Карнеги, Питтсбург, и коллекция Раймонда и Мириам Клайн, Филадельфия. Второе полотно Раффаэлли «Площадь Сен-Мишель» воспроизведено в: [102, ill. 10]. Это позволяет утверждать сопоставление репродукции с карикатурой: Французская художественная выставка // Стрекоза. 1896. 1 декабря. С. 4. (Ил. 26.)

56 Картины, идентифицируемые на фотографии (ил. 25). Длинная стена, нижний ряд: первая слева — Ф. Л. Кутюрье. «Суббота на корабле», Салон Елисейских Полей, 1892; третья — Раффаэлли. «Парижанка. Итальянский бульвар»; четвертая — Ренуар. «Источник»; пятая — Лефевр. «Магдалина в гроте»; восьмая — Моне. «Сток на солнце»; девятая — М. Башэ. «Портрет г-на Бриссона, Президента Палаты депутатов», Салон Елисейских Полей, 1896, Национальный музей замков Версаль и Трианон; десятая — Фламенг. «Наполеон и Римский король в Сен-Клу в 1811 году». Торцовая стена: Поль Леконт. «Плотина у мельницы», Салон Елисейских Полей, 1896. На фотографии в номере от 1 декабря (№ 213. С. 1802) левее полотна Рошграсса «Погоня за счастьем» различима картина А. Маркса «Молитва», Салон Елисейских Полей, 1896; в нижнем ряду вторая слева, возможно, «Андромеда» Ж. Ж. Эннера. (Ил. 13.)

«Стог» же, напротив, вызвал достаточно подробные отклики, которые наглядно показывают, что полотно Моне оказалось крепким орешком для подавляющего большинства русских зрителей прежде всего потому, что обостряло проблемы, стоящие перед русским искусством. Холст, размером далеко превышающий этюд (60 × 100 см) был написан в манере, которую следовало бы назвать «этюдной», если бы это определение помогало понять полотно Моне. Он изображал стог в пейзаже, трудно различимом из-за того, что живописная поверхность, состоящая из дробных «открытых» мазков, «вибрировала», передавая эффект окрашенного воздуха. Будучи по формальным признакам пейзажем, «Стог» тем не менее не передавал того конкретного и характерного образа местности, который обычно представал перед зрителем в русских изображениях природы, тем более в нем отсутствовали намеки на сюжет или повествование, которые русский пейзаж все еще часто предполагал. Все внимание живописца было сосредоточено не на результате — законченном образе, а на процессе его формирования. То есть зритель не получал готовое «впечатление», а должен был становиться «соучастником» его созидания. В этом смысле «Стог» действительно оказывался авангардным произведением, нарушающим базовые конвенции искусства той поры, что должно было особенно болезненно переживаться отечественными зрителями — профессионалами и любителями.

Среди известных мне развернутых синхронных откликов на «Стог» следует выделить четыре. Один из способов доброжелательного объяснения импрессионизма русскому читателю и зрителю состоял в том, чтобы описать его в привычных категориях и подчеркнуть узко живописный характер задач, на которых сконцентрирован художник. Этот путь избрал В. Сизов — археолог, ученый секретарь и хранитель Исторического музея: «Здесь картина в известном смысле делается этюдом. Разложение или преломление в воздухе световых лучей, их вибрация на первом плане картины — все служит в данном случае предметом серьезной художественной задачи. Иллюстрацией одной из таких задач служит картина Моне <...>, которая на настоящей выставке приводит многих посетителей в смущение. Под лучами южного жгучего солнца⁵⁷

⁵⁷ Моне создавал свою серию осенью — зимой 1890–1891 годов в нормандской деревне Живерни к северу от Парижа.



25. А. Черник. Французская художественная выставка в С.-Петербурге. Ил. из журнала: Петербургская жизнь. 1896. №212. 24 ноября. С. 1793

стог сена на первом плане является окутанным какой-то мглой радужных цветов, передающих до тонкости нежные рефлексy световых лучей на тени, падающей от стога. Серьезное увлечение своей задачей удаляет произведение Моне от привычных нашему глазу “картин”, но работа художника тем не менее имеет серьезный художественный интерес, потому что представляет шаг вперед в деле изучения световых эффектов, получаемых при известных условиях. <...> Такая частная разработка дробных явлений природы не может служить помехой для художественного синтеза в будущем» [59, с. 4]. Подобное толкование предлагало достаточно комфортный уход от проблемы, для которой

русское художественное сознание пока не имело решения — как объяснить явление, демонстративно порывающее с условностями.

Однако в русской реакции на Моне все же было несколько примеров, когда критики, как враждебные, так и непредвзятые, скорее ощутили, чем осознали тот потенциал мины замедленного действия, которой полотно оказалось для будущих реформаторов художественного языка.

Крайне отрицательный отклик известного либерального журналиста В. Михневича, следующего эстетическим ценностям 1860–70-х годов, несмотря на свой лексикон и интонацию, свидетельствует именно о том, что картина Моне затронула стрележеские проблемы современной русской живописи: «Картинка есть, в сущности, отрицание картины как принято ее понимать. Тут не только нет никакой идеи, никакой мысли, но совершенно отсутствует и композиция, и даже самое содержание (курсив везде мой. — И. Д.). <...> На незначительном по размеру полотне написан, точнее сказано, намазан якобы стог сена (sic, читать: сена. — И. Д.) ... Полотна для изображения всего стога не хватило, и поэтому вершина его срезана и исчезла за рамой. Сзади стога стелется серовато-сизая тень; остальное пространство запачкано желтовато-грязной краской. Нет ни неба, ни воздуха, ни самого солнца... Зато дерзость безграничная! Иначе нельзя объяснить, как подобная мазня могла найти себе место на какой бы то ни было выставке» [43, с. 2].

К этим же проблемам — идейности и повествовательности как необходимым условиям состоявшегося живописного произведения — с противоположной стороны подошел журналист В. Шуф. Через день после Михневича он опубликовал свою статью, в которой фактически вступил в полемику с ним и одновременно с народническим, шире — с утилитаристским пониманием общественной роли искусства. Именно отсутствие принципиальных для сторонника идейного реализма свойств для молодого литератора, чье поэтическое творчество будет затем развиваться в символистском русле, относилось к достоинствам картины. Ирония сочетается в словах Шуфа с безотчетным восторгом перед живописью Моне: «Совершенно непонятное для нас освещение. Сено, благодаря солнечным лучам, превратилось в какую-то радугу цветов, — в лазурь, пурпур и золото. Стог сена стоит, словно в оперном апофеозе. Картина эта нам кажется почти курьезной. Она просто

58 Николай Николаевич Златовратский (1845–1911) — прозаик народнического направления.



27. С. И. Эрбер (текст и рисунки). Французская художественная выставка. Ил. из журнала: Шут. 1896. № 48. 30 ноября. С. 7

невероятна! (курсив мой. — И. Д.) Если бы наш русский художник рисовал стог сена, то прежде всего нам было бы ясно, какое тут сено: клевер или простая трава? В стоге сена мы подпустили бы тенденции: сейчас было бы видно, почему у нас скот тощает. Худой корм и многопольная система хозяйства не введена. При стоге сена стоял бы дядя Митяй с граблями, и от дяди Митяя пахло бы Львом Толстым или Златовратским⁵⁸. Наш стог сена — с идеей, и такими идеями с сеном набиты головы наших художников и писателей народников» [12, с. 3].

Наконец, на страницах нового журнала «Театр и искусство» на картину Моне откликнулся критик А. Ростиславов, занимавший максимально терпимую к новым художественным движениям позицию. Подобно ряду современников, он акцентировал внимание на специфически живописных задачах импрессионизма. Однако ему удалось доходчиво описать своеобразие проблем восприятия и передачи световоздушной среды, а также способы их решения в полотне Моне. Его статью нужно признать наиболее адекватным анализом своеобразия импрессионистического пейзажа, появившимся в России в связи со «Стогом»: «Во-первых, что за сюжет даже для пейзажа, а во-вторых, мы привыкли видеть в пейзажах если уже небо, так голубое, если уж траву, так зеленую, если уж тень, так темную, а здесь небо не разберешь какое, трава чуть ли не желтая, тень светлая. <...> Надо только умеючи смотреть его картину и оценивать ее с правильной точки зрения, разумеется, отнюдь не со стороны сюжета, который в таких вещах пока играет второстепенную роль. Изображен жаркий полдень, когда все краски в природе бледнеют и изменяют свои основные тона, стог сена освещен солнцем сзади, вперед падает тень, и вот в тонах этой тени, в разных ее цветных оттенках, в ее прозрачности, в тонах самого стога сена, как бы окутанного горячим и непрозрачным воздухом, в тонах служащего ему фоном неба, много тонкой правды и глубоких впечатлений. Публика, посмеявшись издали, подходит посмотреть вблизи и посмеяться над грубыми и толстыми разноцветными шлепками и мазками, думая, вероятно, что и в технике сказалось какое-то оригинальное чуть ли не шутовство художника, а между тем подобная техника может иметь логическое основание в желании передать силу, прозрачность и общность тона верно рассчитанным сопоставлением цветных тонов и выпуклостью густых мазков» [54, с. 83].

Наконец, Ростиславов наглядно демонстрирует принципиальную разницу между искусством, основанном на общепринятых условностях, и импрессионизмом, их нарушающим для освобождения видения. В качестве альтернативы Моне он выбирает одну из наиболее высоко оцененных критикой картин выставки — «Волну» Бугро: «...тело при воздушном освещении с падающими отовсюду рефлексамии имеет массу разнообразных и тонких оттенков, и отнюдь не может казаться сплошь розовым, к фону оно не приклеено, а находится с ним в очень строгих отношениях, выдержать которые чрезвычайно трудно. Таким образом, картина Бугеро, кажущаяся публике такой живой, обманывает глаз очень хорошим рисунком и яркостью красок, и, в сущности, совершенно

бессмысленна в смысле натуры и бонбоньерочна. Грубо намалеванный с точки зрения публики «Стог сена» Моне вещь неизмеримо более тонкая, художественная и законченная, чем прилизанная и пересахаренная олеографическая «Волна»» [54, с. 84].

Таким образом, отечественная критика приняла «вызов» Моне и постаралась дать толкование его полотну, которое в русском контексте звучало гораздо более провокационно, чем даже во французском.

Иное дело профессиональное сообщество. В данный момент мне известны лишь несколько откликов художников-современников на показанных в Петербурге и Москве импрессионистов, некоторые — в более позднем изложении. Так, директор Холуйской школы иконописания и автор многочисленных картонов для храма Воскресения Христова в Петербурге («Спас на Крови») Н. Н. Харламов сообщал вице-президенту Академии художеств графу И. И. Толстому: «В Москве остановился на 1 день — посмотреть Французскую [художественную] выставку. Видел и «Стог сена», и «Зиму» и понял — какое сокровище имеет русское искусство в православной иконографии и в русском стиле, какая огромная задача русского искусства — стать, наконец, на свою родную почву и сколько на ней неисчерпанного материала, а французская школа исписалась окончательно и если не родится от воды и духа, то дело ее скучно и ничтожно. <...> Действительно, ничего не понимаю. Нет ли какой книги, в которой бы можно было вычитать, как понимать «Зиму» и «Стог сена» и что тут есть хорошего» [16, с. 516]⁵⁹.

А. Трояновская гораздо позднее рассказывала о реакции И. Левитана, который был на выставке с ее отцом: «Отцу она (картина Моне. — И. Д.) совершенно не понравилась, и он стал ее всячески порицать. Однако Левитан с ним не соглашался. «Не говорите, не говорите, — возражал он, — здесь что-то есть...» [39, с. 188]⁶⁰. Единичный характер такого рода откликов создает впечатление, что художественное сообщество как таковое предпочло «не заметить» картину Моне.

Основное свойство «Стога» — принципиально новый язык, отрицающий и живописную «законченность», и повествование с отчетливо артикулированной «идеей», — пролагало почти непреодолимую

59 Письмо не датировано (январь 1897 ?). «Зима» — это, вероятно, полотно А. Сислея «Первый снег» (№ 290). В комментариях к цитируемой публикации картины ошибочно идентифицированы с произведениями Моне и Сислея из ГМИИ им. А. С. Пушкина [16, с. 553]. Благодарю М. А. Чукчееву за указание на письмо Харламова.

60 Комментарий ошибочно указывает на французскую выставку 1891 года.

границу между большинством русских зрителей и полотном Моне. Но именно оно оказалось ключевым для тех, кто в момент встречи с картиной не принадлежал еще к художественному миру и был открыт для непосредственной реакции. Лишь начинавший свою художественную карьеру в те годы А. Бенуа на склоне лет вспоминал: «...когда мы увидели на выставке французского искусства в Петербурге первого Клода Моне (то была картина из серии “стогов”), то мы все совершенно опешили — до того это было ново» [10, кн. 2, с. 646]⁶¹. «Стог» остался в памяти Андрея Белого, в ту пору еще гимназиста, и П. Кончаловского — студента-естественника [9, с. 308–309; 45, с. 15–17]⁶². В. Кандинский, тогда выпускник юридического факультета, ярче всего определил те свойства полотна Моне, которые дали импульс к его собственному движению в направлении абстракции. Спустя почти двадцать лет он писал: «Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — стог сена. <...> С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. <...> Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины» [35, с. 19]⁶³. Даже если Кандинский задним числом «выпрямил» связь между впечатлением от «Стога» и своим поворотом к абстракции, его слова наглядно показывают, какой революционный заряд имели произведения импрессионистов во все еще консервативной художественной среде России⁶⁴.

61 В той же книге Бенуа отмечает, что он прибыл в Париж 20 октября 1896 года [10, т. 2, с. 114] и в конце декабря вернулся в Петербург почти на месяц [10, т. 2, с. 159, 161]. Если мемуарист точен, то «Стог» он видеть не мог, так как в столице выставка работала с 12 ноября по 15 декабря 1896 года. О поездке Бенуа в Москву в январе 1897 года мне ничего не известно.

62 И комментаторы воспоминаний Белого, и Никольский ошибочно относят демонстрацию «Стога» к 1891 году.

63 Первоначально: [100]. Зарубежное искусствознание начнет рассматривать «Стога» Моне в контексте абстрактного искусства лишь после Второй мировой войны. См.: [98, р. 106].

64 Справедливо отмечая «телеологический» характер воспоминаний художника о «Стоге», П. Такер допускает, что «Кандинский мог даже и не видеть его» [104, р. 88]. Мне представляется, что Кандинский видел полотно, вероятнее всего, именно в Москве, а не в Петербурге. В таком случае корректировки требует распространенное в научной литературе мнение о том, что художник приехал в Мюнхен в конце 1896 года. Выставка в Москве открылась только 26 декабря (Грабарь фиксирует его первое появление в школе Ашбе 26 февраля 1897 года. См.: [22, с. 87]).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Переписка об организации выставок в помещениях Общества // ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 905.
2. О Французской художественной выставке 1896 г. // ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 1039.
3. Об организации различных выставок и об издательской деятельности Общества // ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 1149.
4. Александров Н. Французская выставка в залах Общества поощрения художеств // Биржевые ведомости. 1896. № 329. 28 ноября. С. 2.
5. Александров Н. Французская выставка в залах Общества поощрения художеств. III // Биржевые ведомости. 1896. № 336. 5 декабря. С. 2.
6. Ананьич Б. В. Банкирские дома в России 1860–1914 гг. Очерки истории частного предпринимательства. Л., 1991.
7. Асвариц Б. И. Бельгийская и голландская живопись XIX–XX веков. Каталог коллекции. СПб., 2011.
8. Барон Ondit [В. В. Барятинский]. Они на выставке // Новое время. 1896. № 7463. 5 декабря. С. 3.
9. Белый А. На рубеже двух столетий. М., Л., 1930.
10. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1990.
11. Библиофил П. В погоне за счастьем (К рисунку на стр. 17) // Живописное обозрение. 1897. № 1. 5 января. С. 21.
12. Борей [В. А. Шуф]. Французская живопись // Петербургский листок. 1896. № 320. 19 ноября. С. 3.
13. Булгаков Ф. Литературные заметки // Новое время. 1896. № 7463. 5 декабря. С. 2.
14. Б-ъ Б. [Н. Н. Брешко-Брешковский ?]. Художественное перепроизводство // Новости и биржевая газета. 1896. № 324. 23 ноября. С. 2.
15. Весь Петербург на 1896 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга [СПб., 1896] // Российская национальная библиотека. URL: http://nlr.ru/cont/v_p/1896.php (дата обращения: 26.11.2020).
16. Во главе Императорской Академии художеств: граф И. И. Толстой и его корреспонденты, 1889–1898 [Отв. ред. Р. Ш. Ганелин коммент., вступ. ст. С. В. Куликов]. М., 2009.
17. Выставка картин, акварелей, еaux-fortes, и пр. и пр. современных голландских художников, организованная обществом художников «Arti et Amicitiae» в Амстердаме <...>. Каталог. Ноябрь — декабрь 1896 [СПб., 1896].

18. Г. К. Выставка вкуса (Французская выставка в Петербурге) // Неделя. 1896. № 47. 24 ноября. Ст. 1535–1536.
19. Гамма [Г. К. Градовский]. Дневник // Биржевые ведомости. 1896. № 315. 13 ноября. С. 3.
20. Гамма [Г. К. Градовский]. Дневник // Биржевые ведомости. 1896. № 316. 14 ноября. С. 3.
21. Г-н И. Друзья приехали (Сценки) // Петербургский листок. 1896. № 319. 18 ноября. С. 3-4.
22. Грабарь И. Письма. 1891–1917. М., 1974.
23. Грингмут В. Враги живописи. I. Импрессионизм. II. Фотография. М., [1893].
24. Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство // Художественно-литературный сборник «На память». Издание Т. И. Гагена под редакцией Ф. А. Духовецкого. Кн. 1. М.: типография Т. И. Гагена, 1893.
25. Гришин Д. Б. Французская живопись в собрании Великого Князя Сергея Александровича // Россия — Франция. Alliance культур. Сб. науч. ст. XXII Царскосельской конференции. Ч. I. СПб., 2016.
26. Дебютант [А. Р. Кугель]. Задачи искусства // Петербургская газета. 1896. № 320. 19 ноября. С. 1.
27. Декадентство и импрессионизм // Шут. 1896. № 7. 17 февраля. С. 3.
28. Дневники императора Николая II (1894–1918) / Отв. ред. С. В. Мironenko. Т. 1: 1894–1904. М., 2011. С. 309.
29. Доронченков И. «Гроза, надвигающаяся на русское искусство»: из истории полемики об импрессионизме в русской критике начала 1890-х годов // Память как объект и инструмент искусствознания. М., 2016.
30. Доронченков И. Окно в Европу: ранние выставки «Мира искусства» и художественный контекст 1890-х годов // И/и. Сборник трудов факультета истории искусства Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб., 2007.
31. Духовецкий Ф. Художественный отдел (зала 1-я). Journal de l'exposition Française a Moscou en 1891. Journal hebdomadaire. Seul organe de la Commission Supérieure de l'Exposition / Журнал Французской выставки в Москве 1891 года. Еженедельный журнал. Редактор-издатель Т. И. Гаген / Théophile Hagen. 1891. № 8. 16 июня.
32. И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. I. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей. Письма подготовлены к печати, примечания к ним составлены В. А. Ждановым и Э. Е. Зайденшнур. М., Л., 1949.

33. Импрессионизм и французская выставка (У Н. Н. Каразина) — Петербургская газета. 1896. № 318. 17 ноября. С. 3.
34. К. Л. [К. Льдов]. Дневник петербуржца // Луч. 1896. № 16. 16 ноября. С. 2.
35. Кандинский [В. В.]. Ступени. М.: Издание Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению, 1918.
36. К-нь. На вершине счастья // Петербургский листок. 1896. № 341. 10 декабря. С. 2.
37. К-о Н. [Кравченко]. Французская художественная выставка. I // Новое время. 1896. № 7447. 19 ноября. С. 3.
38. Костеневич А. Искусство Франции. 1860–1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. Т. II. СПб., 2008.
39. Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956.
40. М. Н. Выставки французских и голландских художников // Нива. 1896. № 50. С. 1247–1248.
41. Мельников В. Л. Степан Николаевич Митусов: наброски к биографии // X Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Тезисы конференции. Результаты и перспективы международного выставочного проекта «Рериховский век». СПб., 2010. С. 47–48.
42. [Мещерский В. П.]. Дневники // Гражданин. 1896. № 89. 28 ноября. С. 20-21.
43. Михневич В. Визит французского искусства в Петербург // Новости и биржевая газета. 1896. № 318. 17 ноября. С. 2.
44. Нестеров М. В. Письма. Избранное. Л., 1988.
45. Никольский В. А. Пётр Петрович Кончаловский. М., 1936.
46. Нильский В. Французская художественная выставка // Русский листок. 1897. 12 января. № 10. С. 3.
47. Новости искусства // Живописное обозрение. 1896. № 42. 13 октября. С. 2 (2-я пагинация).
48. -овъ. XVI периодическая выставка картин // Новости дня. 1897. № 4891. 17 января. С. 2.
49. Оптимист. Петербургские фантазии // Санкт-Петербургские ведомости. 1896. № 335. 4 декабря. С. 2.
50. Отчет императорского общества поощрения художеств, состоящего под непосредственным высочайшим покровительством их императорских величества государя императора и государыни императрицы за 1896 год. СПб., 1897.

51. *Петербуржец*. Маленькая хроника // Новое время. 1896. № 7447. 19 ноября. С. 3.
52. Полезная и вредная «терпимость» // Московские ведомости. 1896. № 352. 22 декабря. С. 3.
53. Предстоящие иностранные выставки в Петербурге и Москве — Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». 1899. 10 октября. Ст. 1–8.
54. Р-в А. [Ростиславов]. Суждения и парадоксы. (Из прогулок по выставкам) // Театр и искусство. 1897. № 5. 2 февраля.
55. Репин И. Письмо в редакцию газеты «Новое время» // Новое время. 1896. 7 ноября. С. 3–4.
56. Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880–1929 / Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены О. И. Гапоновой, В. А. Ждановым, И. Ф. Федоровым и А. Н. Щекотовой под редакцией А. И. Леонова. М., 1950.
57. С-в В. [В. И. Сизов]. Французская художественная выставка в залах Исторического музея. I // Русские ведомости. 1897. № 4. 4 января. С. 3.
58. С-в В. [В. И. Сизов]. Французская художественная выставка в залах Исторического музея. II // Русские ведомости. 1897. № 7. 7 января. С. 4.
59. Си-в В. [В. И. Сизов]. Французская художественная выставка в залах Исторического музея (Окончание) // Русские ведомости. 1897. № 10. 10 января. С. 4.
60. Сигма [С. Н. Сыромятников]. О картинах и книгах // Новое время. 1896. № 7452. 24 ноября. С. 2.
61. Скалозуб [А. А. Плещеев]. Столичная жизнь // Сын отечества. 1896. № 312. 17 ноября. С. 2.
62. Скалозуб [А. А. Плещеев]. Столичная жизнь // Сын Отечества. 1896. № 319. 24 ноября. С. 2.
63. Скалозуб [А. А. Плещеев]. Столичная жизнь // Сын Отечества. 1896. № 334. 9 декабря. С. 2.
64. Список личного состава центральных управлений частных железных дорог. Издание Канцелярии Министра Путей Сообщения. 1894 г. СПб., 1894.
65. Станюкович Е. К. История иконографической атрибуции портрета коллекционера С. Н. Митусова (о владельце одной картины К. Л. Христинека из собрания ГРМ) // «Мощно, велико ты было, столетье!» СПб., 2014. С. 325–335.

66. Старовер. [Н. Ф. Селиванов]. Французская художественная выставка // Санкт-Петербургские ведомости. 1896. № 316. 16 ноября. С. 1.
67. Старовер. [Н. В. Селиванов]. Французская художественная выставка // Санкт-Петербургские ведомости. № 317. 17 ноября. С. 1.
68. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970.
69. Толстой А. В. Валентин Серов и французские художники // Россия — Европа. Из истории русско-европейских художественных связей XVIII — начала XX в. Сб. ст. / Ред.-сост. А. В. Толстой. М., 1995.
70. Торжественное открытие французской художественной выставки // Петербургская газета. 1896. № 314. 13 ноября. С. 2.
71. Указатель Французской художественной выставки, устроенной с Высочайшего соизволения при содействии Французского Министерства изящных искусств в пользу состоящего под Высочайшим покровительством Е. И. В. принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской Попечительного комитета о сестрах Красного креста. СПб., 1896.
72. Указатель Французской художественной выставки, устроенной с Высочайшего соизволения при содействии Французского Министерства изящных искусств в пользу состоящего под Августейшим покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Марии Феодоровны Можайского благотворительного общества в Москве. СПб., 1896.
73. Французская выставка. II // Петербургский листок. 1896. № 315. 14 ноября. С. 2.
74. Французская выставка. III // Петербургский листок. 1896. № 316. 15 ноября. С. 2.
75. Французская выставка. IV // Петербургский листок. 1896. № 319. 18 ноября. С. 2.
76. Французская художественная выставка // Север. 1896. № 47. 24 ноября. Ст. 1575.
77. Х. Ал. Французская художественная выставка. Петербургская газета. 1896. № 314. 13 ноября. С. 2.
78. Хроника // Новое время. 1896. № 7427. 30 октября. С. 3.
79. Хроника // Новое время. 1896. № 7475. 17 декабря. С. 4.
80. [Хроника] // Русские ведомости. 1897. № 25. 27 января. С. 2.
81. Хроника // Сын Отечества. 1896. № 304. 9 ноября. С. 2.
82. Чуйко В. Французская художественная выставка в Петербурге // Всемирная иллюстрация. 1896. № 1452. 23 ноября. С. 550.

83. Шаму М. Служа искусству... Художник и модель в русской художественной культуре XIX века // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 434–447.
84. Я. [И. И. Ясинский]. На Французской выставке // Биржевые ведомости. 1896. № 320. 19 ноября. С. 2.
85. *Do-La*. Вечный праздник (Роман из московской жизни) // Новости дня. 1896. № 4873. 31 декабря. С. 2–3.
86. *Do-La*. Вечный праздник. XXXIII // Новости дня. 1897. № 4883. 9 января. С. 2–3.
87. *Do-re-mi-sol*. Французская выставка. Заметки вольного критикана // Стрекоза. 1896. № 47. 23 ноября. С. 5.
88. *** [С. Флеров]. Французская художественная выставка. Заметки и впечатления // Московские ведомости. 1897. № 18. 18 января. С. 3.
89. Ackerman G. A. Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour. Courbevoie, 2000.
90. Aleksandrowski M., Mathieu A., Lobstein D. Henri Jules Jean Geoffroy dit Géo, 1853–1924, Trouville-sur-Mer, 2012.
91. Ambroselli de Bayser C., Hornus P. et Lequeu T. Georges Desvallières. Catalogue raisonné de l'œuvre complet. Paris, 2015.
92. Avtonomova N. Vasilii Kandinsky and Claude Monet // Experiment. 2003. Vol. 9. Pp. 57–68.
93. Bartoli D., Ross F. William Bouguereau. Catalogue raisonné of his Painted Works. New York, 2010.
94. Berezina V. N. French Painting: Early and mid-Nineteenth Century. Moscow, Florence, 1983.
95. Brettell R. R. Monet's Haystacks Reconsidered // Art Institute of Chicago Museum Studies. 1984. Vol. 11. No. 1. Autumn.
96. Brown Price A. Pierre Puvis de Chavannes. Vol. II. A Catalogue Raisonné of the Painted Works. New Haven and London, 2010.
97. Cariu A. Lucien Simon. Promeline, 2002.
98. Herbert R. Method and Meaning in Monet // Art in America. 1979. Vol. 67. No. 5. September. Pp. 96–108.
99. Jensen R. Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton, 1994.
100. Kandinsky W. Rückblicke // Kandinsky, 1901–1913. Berlin, 1913.
101. Klimov P. Puvis de Chavannes and Russia // Lemoine S., ed. From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso: Toward Modern Art, New York, 1992. 227–237.
102. Lecomte G. Raffaëlli. Paris, 1927.

103. Lobstein D. Jean Geoffroy dit Géo, 1853–1924: “Une œuvre de généreuse humanité”. Musées de la ville de Saintes, 2015.
104. McCauley A. Sex and the Salon: Defining Art and Immorality in 1863 // Tucker P. H., ed. Manet's Le Déjeuner sur l'herbe. Cambridge, 1998. Pp. 38–74.
105. Müller R. D. El arte del pintor en el Salón Dorado del Jockey Club // Revista de Jockey Club. 2011. No. 21. Pp. 32–38.
106. Schéfer G. Le panorama Salon. Paris, 1896.
107. Tucker P. H. Monet's Meules // Monet, beyond impressionism, Charlottenlund, 2016. Pp. 85–100.
108. W [П. Л. Ваксель]. Exposition artistique française. III // Journal de St. Petersburg. 1896. 23 Novembre (5 Décembre). P. 1.
109. Wildenstein D. Monet: Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis. Vol. III. Köln, 1999.