

Илья Доронченков

Повесть о том, как поссорился Илья Ефимович с Сергеем Павловичем. «Международная художественная выставка картин журнала “Мир искусства”» (1899) и ее русские зрители

Статья посвящена «Международной художественной выставке» журнала «Мир искусства», организованной Сергеем Дягилевым в Санкт-Петербурге в 1899 году. Это был первый и единственный в России опыт организации экспозиции по наиболее передовой выставочной модели того времени — Сецессиона. В статье реконструируется общественная реакция на выставку и рассматриваются конфликты, порожденные ею в художественной среде.

Ключевые слова:

«Мир искусства», Дягилев, Тенишева, Репин, Стасов, Бенар, Больдини, Бёклин, Дега, русско-европейские художественные контакты.

У русских юмористических журналов конца XIX века сложилась своя рутина — на исходе зимы они упражнялись в шутках про масленичное обжорство, летом — про дачников и дачниц, в течение всего года подтрунивали над женским полом, который в фельетонах, анекдотах и карикатурах неизменно демонстрировал граничащее с глупостью простодушие и одновременно направленное на мужчин корыстолюбие. Но с началом художественного сезона в октябре и по март-апрель, когда в столице проходили главные выставки, юмористы не оставляли своим вниманием артистическую братию и публику, с удовольствием вышучивали различные экспонаты выставок и казусы художественной жизни. В этой области не имел себе равных карикатурист Павел Щербов, работавший под псевдонимом *Old Judge*¹. Выпускник Академии художеств, изощренный рисовальщик, мастер безошибочно узнаваемого шаржа, он как рыба в воде чувствовал себя в петербургском артистическом мире: его искусные рисунки часто представляют собой снайперские комментарии и к острым эпизодам художественной жизни, и к той яростной полемике, которую эти события порождали.

20 февраля 1899 года петербургский еженедельник «Шут», сотрудником которого был Щербов, поместил на развороте цветной рисунок «Корреспонденция из Зальцбурга... *Also sprach Zaratustra...*». (Ил. 1.) Его правую часть занимал грозный седобородый старик с газетой и ломаным трембоном в руках, облаченный в красную русскую рубаху с подковыркой для обувания на поясе, шаровары и лапти. Это и был непререкаемый Заратустра, пришедший со страниц еще не переведенного на русский язык философского бестселлера Фридриха Ницше (1883–1885). Указующий перст его повергал наземь компанию из трех человек, беспомощно барахтающихся на полу, а из-за угла комнаты

1 «Старый судья» (англ.) — сорт трубчатого табака, логотип которого воспроизводит подпись художника. См.: [28, с. 5] Также: [10].

в испуге выглядывал взъерошенный мужчина в пенсне, явно стремящийся укрыться от гнева старца. В разные стороны разлетались глиняные горшки странной формы и луковицы. Наконец, на стенах были развешаны картины в рамках — дело явно происходило на художественной выставке.

В главном персонаже без труда узнавался маститый критик, пламенный защитник «Могучей кучки» и передвижников Владимир Стасов, заслуживший прозвище «Тромбон» за категоричность и громогласие. Персонаж в пенсне был похож на художника Николая Кравченко, репортажи которого о петербургских выставках регулярно печатала одна из самых популярных газет страны «Новое время». Компания на полу не удостоилась портретного сходства: из клубка рук и ног не торчало ни одной головы, но эмблема с двумя рыбками, помещенная ниже спины одного из персонажей, недвусмысленно указывала на «Мир искусства» — журнал Сергея Дягилева, который начал выходить незадолго до того, но уже заслужил репутацию главного оплота русских «декадентов». Рыбы были частью дизайна обложки, исполненной Константином Коровиным.

Даже при первом взгляде на карикатуру было понятно, что практически каждый ее элемент — текст или деталь изображения — тщательно продуманы, и имеют прямое отношение к событиям, которые вызвали нешуточный скандал в петербургском художественном мире.

22 января 1899 года в Музее училища технического рисования барона Штиглица открылась «Международная художественная выставка картин журнала “Мир искусства”»². (Ил. 2.) Здание музея начало функционировать незадолго до этого, и его импозантные интерьеры превратились в самое респектабельное выставочное пространство столицы. Именно эту местность, а не австрийский город, имел в виду Щербов, представляя зрителю свою «корреспонденцию из Зальцбурга»: квартал, в котором находилось училище, был известен петербуржцам

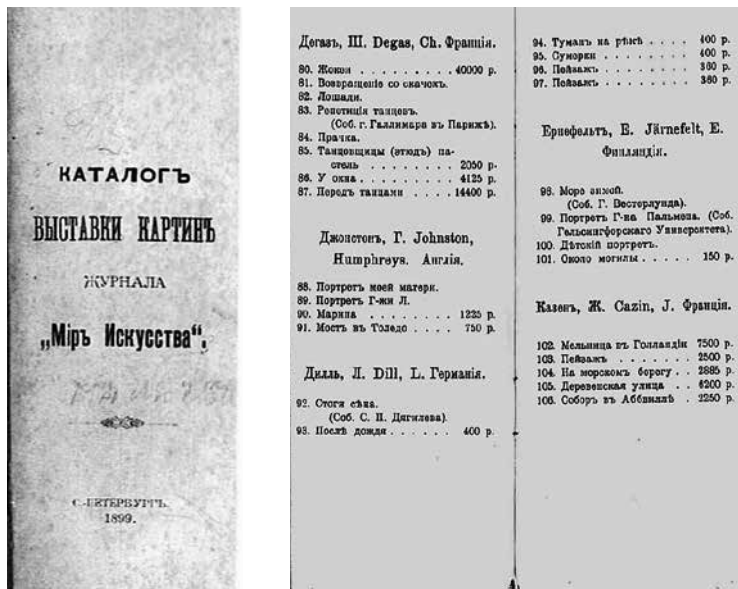
2 В прессе 1899 года встречается ряд названий экспозиции. Здесь использовано то, которым журнал «Мир искусства» предварил публикацию каталога и иллюстраций (1899, № 6. С. 1). В отдельном издании каталога она названа «Выставкой картин журнала “Мир искусства”». Выставка продолжалась по 6 марта включительно.



1. Old Judge (Павел Щербов)
Корреспонденция из Зальцбурга. Also
sprach Zaratustra.
Ил. из журнала *Шут*. 1899. 20 февраля.
№ 8. С. 8–9

как Соляной городок — по назначению складов, находившихся здесь до середины XIX века. На открытии, которое удостоили присутствием члены высшего общества, играл оркестр Преображенского полка, и посетители не без удивления отмечали, что «распорядители не пожалели цветов, и одуряющий аромат гиацинтов наполняет зал» [19, с. 2; ср.: 2, с. 3; 12, с. 485]. Похоже, что луковицы в горшках и на полу — язвительный комментарий карикатуриста к этому «эстетскому» приему создателей экспозиции.

Выставка была организована Сергеем Дягилевым при поддержке княгини Марии Тенишевой. Она состояла из более чем трехсот произведений живописи, графики и прикладного искусства. Двадцать русских, один польский и пять финских художников представляли Российскую империю. Тридцать семь мастеров из Франции, Англии, Германии,



2–3. Обложка и разворот каталога Международной художественной выставки журнала «Мир искусства». СПб., 1899

Италии, Бельгии, Швейцарии и Норвегии принадлежали к той интернациональной художественной среде, которая работала и выставлялась тогда по всему миру — от Нью-Йорка до Вены. В России это был, действительно, первый по-настоящему международный смотр зарубежного искусства среди всех многочисленных зарубежных выставок десятилетия — обычно они не включали отечественных художников, а представляли мейнстрим какой-либо одной национальной школы. Именно такой была обширная французская экспозиция, проходившая практически в те же самые недели в петербургском Императорском обществе поощрения художеств: несмотря на присутствие четырех десятков полотен импрессионистов, присланных Дюран-Рюэлем, там господствовала живопись двух парижских Салонов — Елисейских Полей и Марсова поля [15].

Дягилевская выставка была задумана именно как вызов такого рода экспозициям, и стала решительным шагом на пути проведения

в жизнь стратегии ее организатора. За полтора года до этого, в письме к Александру Бенуа будущий великий импресарио так сформулировал свою миссию: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе...» [29, т. 2, с. 26]. Молодые единомышленники остро ощущали проблемы современного отечественного искусства — господство выродившегося передвижнического реализма, который приучил публику «думать картину», а не чувствовать ее» [29, т. 1, с. 67], консерватизм зрителей и критики, встречавших ярлыком «декадентства» едва ли не каждое непривычное явление. Все это способствовало художественному провинциализму, который нагляднее всего выражался в страхе перед новым искусством: и публика, и многие лидеры общественного мнения часто видели в нем продукт тлетворного западного влияния.

Задачу, которая будет решена «Русскими сезонами» в 1910-е годы, Дягилев поначалу поставил перед собой на выставочном поле. Всего за два года — с 1897 по 1899 — он провел в Петербурге четыре масштабные экспозиции, каждая из которых приближала к поставленной цели. Британские и немецкие акварелисты продемонстрировали русской публике, что средства выразительности как таковые в художественном произведении не менее важны, чем повествование и тщательность исполнения (февраль-март 1897). Скандинавские модернисты показали, как и почему безнадежно провинциальные национальные школы менее чем за двадцать лет захватили внимание художественных столиц (октябрь-ноябрь 1897). «Выставка русских и финляндских художников» (январь-февраль 1898) впервые позволила молодым отечественным новаторам встать бок о бок с мастерами, чья государственная принадлежность к Российской империи лишь оттеняла их культурную ориентацию на современный Запад, которая в конечном счете и помогла им наиболее ярко воплотить дух собственного народа.

Наконец, экспозиция 1899 года впервые представила на русской почве самую передовую на тот момент европейскую выставочную модель — Сецессион. С 1892 года, когда группа баварских живописцев отделилась от Мюнхенского товарищества художников, число членов которого исчислялось сотнями, и отправилась в самостоятельное плавание, эта модель под разными именами широко распространилась по европейским художественным центрам. Везде, однако, сохранялись ее главные свойства: выставки представляли искусство современное по изобразительному языку, визуально эффектное, но при этом далекое

от радикализма Ван Гога или Сезанна. Они были стилистически разнообразными и космополитичными по составу — современное движение отчетливо осознавало себя явлением международным и таким образом солидарно противостояло консервативному артистическому истеблишменту собственных стран. На смену необъятным экспозициям с тысячами полотен, напоминавшим базар или супермаркет, пришла компактная и элегантно оформленная выставка-бутик, создававшая среду, комфортную для восприятия отдельных произведений. Члены Сецессиона были не юными бунтарями-авангардистами, а художниками, хотя и достаточно молодыми, но уже составившими себе репутацию и борющимися теперь за то, чтобы их корпорация воспринималась обществом наравне с инженерами или врачами, а не как собрание лиц «свободной профессии» или богемная тусовка. Не последнюю роль в этом процессе играла коммерческая составляющая: сецессионы были успешны на художественном рынке, в том числе благодаря профессиональному менеджменту и умению выстраивать отношения с общественными элитами.

Большинство иностранных художников, привезенных Дягилевым в Петербург, принадлежало именно к этой интернациональной среде. Наиболее громкими именами среди них были Арнольд Бёклин, Джованни Больдини, Альбер Бенар, Макс Либерман, Пьер Пюви де Шаванн (ил. 4) и Джеймс Мак-Нейл Уистлер. В русском отделе участвовали петербургские члены «Мира искусства» (Лев Бакст, Александр Бенуа, Константин Сомов), прошедшие через Абрамцевский кружок москвичи Валентин Серов (ил. 5), Константин Коровин, Исаак Левитан (ил. 6), Михаил Нестеров (ил. 7), Мария Якунчикова и др. В отдельном зале демонстрировались работы недавно скончавшейся Елены Поленовой (ил. 8).

На больших выставках отечественного и зарубежного искусства в русских столицах той поры произведения мастеров-новаторов, представленных Дягилевым, обыкновенно растворялись в массе произведений художников, следующих проторенными дорогами. Теперь же для зрителя исключительно наглядной становилась общность новой живописи в Европе и России — живописи, которая провозглашает право художника на субъективное видение и воплощение мира, на отказ от развернутого повествования с отчетливой моралью. Этому впечатлению целостности модернистского движения помогало то обстоятельство, что полотна художников из разных стран были повешены попеременно. Скептический рецензент respectable столичной



4. Пьер Пюви де Шаванн. *Сидр* (в каталоге — *Виноделие*). Около 1864. Бумага, наклеенная на холст, масло. 129,5 × 252,1. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

газеты писал о том, что «ясных национальных особенностей на выставке незаметно» [34, с. 2] — весьма серьезный упрек для отечественной критики той поры. И совершенно не случайно уже в первых откликах на выставку настойчиво зазвучало слово «декаденты».

Выбор Дягилева неизбежно был неровен. Иногда причиной была невозможность получить действительно значительные полотна широко востребованных мастеров, а порой дело было в том, что молодой куратор все еще принимал шик за стиль. Например, в целом благосклонное внимание критики привлекали полотна светского портретиста Джованни Больдини, которые сейчас были бы квалифицированы как «гламур». (Ил. 9.) Впрочем, русские обозреватели отмечали их поверхностность, а Владимир Стасов и вовсе написал о портрете художника Джона Льюиса Брауна и его семьи (1890, Музей Галуста Гюльбенкяна, Лиссабон): «...группа "Прогулка", изображающая подгулявшего французского буржуа между двух каких-то баб, — отчаянно груба и банальна» [31, с. 259]. (Ил. 10.) Но менее предубежденные наблюдатели не могли не отдать должного живости непринужденно ведущих себя героев, особенно бросающейся



5. Валентин Серов. *Портрет княгини М.К.Тенишевой*. 1898
Холст, масло. 101 × 115,5
Смоленский государственный музей-заповедник



6. Исаак Левитан. *Тишина*. 1898
Холст, масло. 96 × 128
Государственный Русский музей

в глаза по сравнению с русскими портретами, где модель сплошь и рядом чинно застыла перед зрителем: «...Больдини портретист-импрессионист: он дает портрет динамический, он схватывает случайную позу, минутное выражение лица. <...> Это отец, мать и дочь; они шли по улице с покупками и зонтиками в руках, что-то увидели и рассмеялись или, может быть, встретили давно не виданных знакомых — у всех какое-то растерянно-веселое выражение лица, они куда-то стремятся, рот раскрыт, глаза горят. <...> И опять это настоящий отрывок жизни, какие вы видите каждый день на тротуаре, и обыденные, чуть-чуть глуповатые лица — может быть, ваших добрых знакомых» [20, с. 2].

Наибольшее раздражение зрителей и критиков вызвал Альбер Бернар. Этот французский художник, практически забытый последующим столетием, в свое время гремел благодаря полотнам, построенным на парадоксальных колористических эффектах, совершенно непривычных для отечественного зрителя — режущих «всякий здоровый глаз», как писал скрывшийся за псевдонимом «Изгой» Николай Рерих [12, с. 487]. Так, его огромный портрет знаменитой актрисы Режан (1898, местонахождение неизвестно; ил. 11), незадолго до того гастролировавшей в Петербурге, вызвал особенно язвительные отклики. Женщина с выразительным, но лишенным кукольной красоты лицом, изображена в полный рост, у самой рамы, огни которой превращали ее фигуру в неправдоподоб-



7. Михаил Несторов. *Адам и Ева*. 1898
Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь, золото. 30,5 × 33
Государственный Русский музей



8. Елена Поленова. *Зверь (Змий)*. 1895–1898
Эскиз. Холст, масло. 144 × 103
ГИХЛМЗ «Абрамцево»

ную красочную феерию. В результате даже расположенный к выставке рецензент писал про «портрет актрисы с пьяной физиономией, заманной румянами, от которого отказалась бедняжка-оригинал...» [20, с. 2], а анонимный обозреватель массового журнала предпочел увидеть в полотне не живописный эффект, а социальный диагноз: «Выражение наглых глаз и животных губ дышит жизнью <...> той среды, которую, пожалуй, можно назвать мраком полусвета» [13, с. 200].

Рецензенты обращали внимание на поведение публики перед такого рода полотнами: «Многие являются, кажется, с единственной целью позабавиться и посмеяться» [25, с. 140]; «Я сам видел в залах какие-то испуганные и насмешливые лица» [20, с. 2]. Такая реакция, в свою очередь, подогревалась массовой печатью: «Кто хочет от души посмеяться, отправляется теперь не в театр “Фарс”, а в Музей барона Штиглица...» [18, с. 3]; «Это сумасшедший дом, выпущенный на свободу! <...> Безвкусие идет вперемежку с безобразием <...>...она [публика. — И. Д.] ходит смотреть на эти полотна как на раритеты!.. Ведь ходили же смотреть на Юлию Пастрану³ и на уродов, заспиртованных в банках!» [27, с. 3].

3 Хулия Пастрана (1834, Мексика — 1860, Москва) — женщина, тело и лицо которой было покрыто густыми волосами, что придавало ей сходство с обезьяной. Была живым экспонатом в различных шоу, ее балзамированное тело также выставлялось для обозрения.

В написанных на склоне лет воспоминаниях княгиня Тенишева рассказывала, что, «когда портрет Режан красовался у нас на этой выставке, масса людей смеялась над ним, передвижники рвали и метали <...>. Однажды я сама видела, как князь В. Н. О-й и какой-то преображенский офицер, стоя у портрета Режан, катались от хохота, а многие, не скрывая, выражали мне свое недоумение, как я могу показывать в Петербурге такую безвкусицу» [33, с. 261]⁴.

При этом публика в музее Штиглица отличалась от обычных всегдатаев выставок. Сравнивая посетителей открытой в Академии художеств персональной экспозиции Виктора Васнецова, где впервые были выставлены «Богатыри», и дягилевскую аудиторию, внимательный наблюдатель отмечал: «У Васнецова зритель попроще, победнее и поскромнее; в музее Штиглица — элегантнее и богаче. Любующийся Добрыней Никитичем выражает свой восторг по-русски. Перед полотнами Бланша, Анкетена, Бенара, Беклина и пр. звучит французская речь. <...> Здесь изобилуют люди богатства и положения, тот самый денационализированный космополис, о котором писал Поль Бурже. В суждениях этого круга меньше “почвенности”, но зато больше утонченности и вкуса. <...> ему ближе и понятнее все фазы европейского творчества — даже такие болезненные плоды последнего, как декадентство... Выставку “Мира искусства” в просторечии так и зовут — декадентскою» [5, ст. 88]⁵.

На фоне подобной реакции можно, пожалуй, удивиться тому обстоятельству, что в русской печати появился целый ряд откликов, авторы которых спокойно и взвешенно оценили выставленные произведения и, что не менее важно, определили значение выставки для русского искусства. Со страниц недавно появившегося профессионального журнала «Театр и искусство» прозвучали слова будущего

4 В 1900 году на Всемирной выставке в Париже портрет был удостоен медали, что позволило Тенишевой насладиться реваншем над его хулиателями.

5 «Космополис» — роман Поля Бурже (1892, рус. пер. 1893), в котором французский писатель, развернувшийся от позитивизма к католическим ценностям, создает психологический портрет космополитической аристократии крови и духа. Мне неизвестно, зафиксирован ли где-то социальный состав посетителей выставки Васнецова в Академии художеств (открыта 4 февраля 1899), но о Международной выставке такие данные есть. Смотритель музея Штиглица вел статистику, разделяя посетителей на представителей «интеллигенции» (в нее входили все так называемые образованные классы), «учащихся» и «простонародья». Согласно этим записям, с 22 января по 6 марта выставку посетили 12 978 человек, из которых лишь 204 были учащимися и 198 относились к разряду «простонародья» [1, л. 33–34 об.].



9. Джованни Больдини. Портрет мадам Вейль-Пикар (в каталоге — Портрет г-жи П.). 1897. Холст, масло. 198 × 100. Общество изящных искусств, Виареджо



10. Джованни Больдини. Художник Джон Льюис Браун с женой и дочерью (в каталоге — Прогулка). 1890. Холст, масло. 120 × 145. Музей Галуста Гульбенкяна, Лиссабон

союзника мирискусников Александра Ростиславова: «...преподносятся на выставке произведения не вырождков искусства, а, в большинстве случаев, очень крупных европейских художников с прочно установившимися именами, <...> первая международная выставка, бесспорно, самая интересная, самая выдающаяся из всех выставок последних сезонов» [25, с. 140]; «... несмотря на очень крупные имена иностранных художников, наши русские авторы <...> ничуть не проигрывают по сравнению с ними» [26, с. 161]. Важнейшую особенность выставки отмечал и Петр Перцов, в дальнейшем участник символистского движения: «Свобода и откровенность личного впечатления — вот, что встречает русский зритель на “международной” выставке». Далее он говорил, что русские художники «на международной выставке стали “европейцами”» [20, с. 3].

Однако самым заметным откликом на выставку, без сомнения, стала статья Владимира Стасова, комментарием к которой и был рисунок Щербова. Трибун передвижников и гонитель декадентов был к этому моменту живой легендой русского искусства и весьма пожилым человеком: в январе 1899 года он отметил свое семидесятипятилетие, а в апреле должны были торжественно отмечаться полвека его государственной службы⁶. Он откликнулся уже далеко не на все события художественной жизни, и порой его посещало чувство, что читателю он перестал быть интересен: «Статьи мои проходят совершенно бесследно, точно их вовсе нет на свете или же никто их не видит. Так что в результате кажется, всего чаще, что писать их вовсе не стоит» [32, т. 2, с. 65]. При внешнем уважении, люди новых поколений относились к критику, гордившемуся неизбежностью своих художественных взглядов, с иронией — подобно, например, Антону Чехову: «...для нашего же брата [художника. — И. Д.] это время рыхлое, кислое, скучное, <...> и не видит этого только Стасов, которому природа дала редкую способность пьянеть даже от помоев» [38, с. 133].

Дягилев поначалу стремился к добрым отношениям со знаменитым критиком, но они фатально не складывались: практически все в молодом денди должно было претить борцу за искусство национальное и реалистическое, в особенности же его демонстративные западничество и эстетизм. Стасов, не раз чествивший Дягилева в своей переписке «поросенком»⁷, незамедлительно отреагировал разгромными статьями на русско-финляндскую выставку 1898 года и на первый номер журнала «Мир искусства». Третий залп пришелся по Международной выставке.

На щербовском рисунке Стасов представлен в ультрарусском костюме, символизирующем его художественный патриотизм. Но этот гротескный образ построен лишь на минимальном преувеличении: именно таким критик предстает в известном репинском портрете 1889 года из Третьяковской галереи — с той лишь разницей, что на поясе у него цветной кошель или кисет, а на ногах — хромовые сапоги (ил. 12), и таким же

6 К этому времени Стасов многие годы занимал пост библиотекаря Императорской публичной библиотеки и был членом-корреспондентом Академии наук.
7 См., напр., письмо к Елизавете Бем от 31 мая/12 июня 1898 г. [32, с. 183].



11. Альбер Бенар. Портрет актрисы Габриель Режан (в каталоге — Портрет актрисы). 1898. Холст, масло. Местонахождение неизвестно



12. Илья Репин. Портрет В. В. Стасова 1889. Холст, масло. 40 × 37 Государственная Третьяковская галерея

он будет увековечен скульптором Ильей Гинцбургом в надгробном памятнике в Александро-Невской лавре.

Стасов держит подмышкой тридцать девятый номер respectable издания «Новости и биржевая газета», где он печатался многие годы и где 8 февраля появился его пространный памфлет под хлестким названием «Подворье прокаженных». Оно было заимствовано из русского перевода романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы», герой которого Пьер Грегуар попадал в трущобы *Cour des miracles* и с ужасом наблюдал вокруг себя глумящийся сброд.

Как и в прежних своих статьях против «декадентов», Стасов очень точно определил здесь главные камни преткновения. Это отказ нового художественного поколения от идеи социальной миссии художника и его убежденность в том, что искусство обладает самодостаточной ценностью. Второй причиной стало демонстративное кураторское

своеволие: выбор Дягилева диктовался его собственным вкусом (с некоторой поправкой на пожелания и советы Тенишевой или Бенуа), а это было решительным разрывом с основными принципами формирования русских выставок, прежде всего передвижнических.

Но это точное определение решающих разногласий затмевалось многочисленными издевательскими эпитетами, относившимися как к самому событию, так и к его организатору и участникам: «...выставка нравственной гнили и липкой художественной грязи...» [цит. по: 31, с. 258]. Конечно, крепко досталось впервые появившимся в России Больдини и Бенару, но Стасов остался верен и своим антипатиям прошлых лет. В ряду «козлиц» почетное место принадлежало, как и в 1898 году, финну Аксели Галлен-Каллела — певцу природы Севера и создателю монументальных панно на сюжеты «Калевалы», в которых особенно были заметны черты стиля модерн. Правда, Стасов предпочел увидеть здесь не изощренность, а нарочитый примитивизм: «...все одна и та же безвкусная, неуклюжая, мужицкая, коричнево-пряничная живопись. <...> все одна и та же деревянность, жесткость, костяная мертвенность» [цит. по: 31, с. 258]. (Ил. 13.)

Среди достойных внимания экспонатов петербургские критики часто называли картину Арнольда Бёклина, обозначенную в каталоге как «Центавр» (№ 17), хотя и сетовали о том, что для первого представления живописи прославленного швейцарского мастера в России следовало выбрать другую вещь. Действительно, «Несс и Деянира» (1898, Художественная галерея Пфальца, Кайзерслаутерн; ил. 14) производит комическое впечатление: корпулентная жертва вцепилась в рыжую мужицкую бороду своего нелепо раскорячившегося четвероногого похитителя, причем выражение ее лица пристало, скорее, базарной или трактирной, а не мифологической сцене. К этому времени имя Бёклина в русских публикациях уже нередко сопровождалось эпитетом «великий», но для Стасова оно неизменно воплощало противоестественность романтического искусства, отворачивающегося от действительности: «Есть тоже на выставке одно знаменитое имя: Бёклин. Но что за Бёклин! <...> Ужасно посредствен, чтобы не сказать: просто плох. Сюжет — известно, какие всегда сюжеты у Бёклина: «Центавр», напавший на молодую женщину и старающийся овладеть ею. Ну, да хоть бы написано было блестящим манером, по-бёклиновски! Куда! И помина нет» [цит. по: 31, с. 260].

Впрочем, не только демонстрация Бёклина, но и сдержанная похвала этому художнику была для неистового критика смертным грехом.



13. Аксели Галлен-Каллела. Мель Иуокахайнена. 1897
Холст, темпера. 130 × 125
Художественный музей, Турку



14. Арнольд Бёклин. Несс и Деянира (в каталоге — Центавр). 1898
Холст, масло. 104 × 150. Художественная галерея Пфальца, Кайзерслаутерн

Именно за нее досталось Николаю Кравченко, который, несмотря на то, что статьи его печатались в консервативном по своим вкусам и ксенофобском по настроениям «Новом времени», довольно лояльно относился к современным течениям и дягилевскую выставку в целом воспринял терпимо. Невысоко оценив картину, которую он считал «неприятно» написанной и слабо нарисованной, рецензент тем не менее отдал должное ее автору как большому мастеру, открывающему новые грани искусства: «Как рисовальщик, как колорист, Бёклин немногого стоит, а между тем это — художник большой. Он как бы воскресил жизнь этих центавров, сирен, сатиров, нимф и пр.; он сумел внести в свои картины нечто такое, что делает их вещами далеко не шаблонными. Бёклин увлек и увлекает за собой многих, и фантазия художников вновь разыгралась. Его лучшие вещи — удивительные по настроению пейзажи, полные или неземного покоя, или страшной всепоглощающей бури» [16, с. 2–3].

Именно из-за этого пассажа Кравченко превратился для Стасова во второго, после Дягилева, козла отпущения. Характерно, что ни тот, ни другой ни разу не были названы критиком по имени. Дягилев был прозван «декадентским старостой», а Кравченко «критиком-пачкуном», неосторожная ремарка которого бросала вызов едва ли не сразу всей национальной традиции: «...сторонники иностранного отдела выставки

<...> пробуют защитить все то, что на ней есть худого, слабого, ложного, беспутного. Один из наших художественных критиков, из породы “пачкунов”, пытается уверить читателей, что на выставке есть иностранные вещи не только замечательные, но — хорошие и даже — великолепные. <...> Выдвигает вдруг — Бёклина!! <...> И это, значит, заслуга: воскрешать глупости и всяческий вздор несуразный?! <...> Но ведь “пачкуны” обыкновенно считают, что “реализм” есть что-то грубое, непристойное, незаконное, недолжное, что-то такое, что надо гнать и стереть с лица земли. <...> “Пачкуны” могут плевать, если им угодно, вместе с декадентами на то наше искусство, которое всегда брало одну и ту же ноту правды и реализма с Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, Тургеневым, Островским, Достоевским, — наконец, с Львом Толстым...» [31, с. 260–261].

Еще одним большим вопросом для Стасова оказались цены на картины. Естественно, выставки повсюду, в том числе в России, были тем местом, где художники встречали покупателей. Но отечественный художественный рынок, по сравнению с европейским, все еще пребывал в состоянии довольно рудиментарном. Печать той поры наполнилась сетованиями на низкую стоимость произведений современного русского искусства и одновременно на слабый интерес покупателей к нему. С этим связаны и транслируемые прессой опасения возможной конкуренции со стороны зарубежных мастеров, чьи произведения выставлялись в России и порой находили здесь своих владельцев. Надо отметить, что в каталогах выставок и в России, и за рубежом цены обозначались нечасто — о них нужно было осведомляться специально. Между тем дягилевские каталоги указывали цены, что в восприятии современников резко меняло характер выставки, сообщая ей подчеркнuto коммерческий характер и таким образом бросая вызов идее «большого и чистого помыслами» искусства, драгоценной как для академистов, так и для передвижников: художественный истеблишмент стремился представить себя силой, бескорыстно защищающей «вечные ценности» под натиском «торгашей», продвигавших под видом нового искусства новый товар.

Стасов пришел в ярость оттого, что совершенно исключительные для русских выставок цены были объявлены на произведения тех художников, которые для него были символами упадка: «Нам вдруг показывают такие непозволительные, такие нестерпимые вещи, как эскизы

Пювис де Шаваня, картины Дегаса, портреты Бенара. И в доказательство их высокого значения выставляют цены: за вещи Пювис де Шаваня — 16 500 р., 10 200 р.; за вещи Дегаса — 40 000 р., 14 400 р.; за вещи Бенара — 7 500 р. Какой позор! какой стыд! <...> Да ведь картины Дегаса — это всего только уродливые с головы до ног балетные танцовщицы, сидящие и стоящие, с безобразно раздвинутыми и нелепо нарисованными ногами, руками и туловищами, или совершенно ничего не значащие, ничтожные массы жокеев на лощеных лошадях! <...> Должно быть, что это не для нас одних, но и для всех так, коль скоро все эти вещи, вон сколько времени прошло, а никем в Париже не покупаются, так что уже к нам, русским дурачкам, приходится посылать, авось сдуру купят, благо выставлены цены шальные!» [31, с. 259].

Здесь следует сказать, что в это время Россия на некоторое время стала объектом интереса парижских арт-дилеров, «маршанов», как их называли в ту пору. В организации большой французской выставки, следовавшей за триумфальным визитом Николая II в Париж осенью 1896 года, участвовал Жозеф Берхейм-мл., привезший с собой большое собрание так называемой Школы 1830 года — художников середины столетия, и собрание скульптур Бари. Первые полотна импрессионистов, показанные в России на той же выставке, были предоставлены Полем Дюран-Рюэлем. Очевидно, он рассчитывал повторить здесь свой американский успех: на выставке в Обществе поощрения художеств в 1899 году дилер показал уже по дюжине холстов Моне и Ренуара, шесть — Писсарро и четыре — Сислея. Публика и покупатели остались к этим произведениям равнодушными, а пресса в основном осуждала импрессионистическую манеру письма⁸.

На дягилевской же выставке было всего два Моне⁹ и два Ренуара¹⁰. (Ил. 15.) Но, главное, восемью полотнами был представлен Дега, который

8 Когда выставка была развернута в московском Строгановском училище, из-за недостатка места организаторы резко сократили число экспонируемых произведений импрессионистов. Так, из двенадцати полотен Моне было показано лишь два.

9 «Вид города Ветей. Ледоход». 1881. Частное собрание, Франция; «Антиб. Вид из садов Салис». 1888. Художественный музей, Толидо, Огайо. См.: [45, в. II, р. 218, no. 559; в. III, pp. 444–445, no. 1168].

10 «Портрет Жанны Дюран-Рюэль». 1876. Собрание Барнса, Филадельфия; «На концерте». 1880. Художественный институт Стерлинга и Франсин Кларк, Вильямстаун, Массачусетс. Ренуар отсутствовал в отдельном издании каталога, но был включен в его версию, опубликованную в «Мире искусства» (1899. № 6. С. IV). Там первая картина носила название «Портрет девочки», а вторая — «Ложа в театре».



15. Пьер-Огюст Ренуар. Портрет Жанны Дюран-Рюэль (в отдельном издании каталога отсутствует; в журнале — Портрет девочки). 1876
Холст, масло. 114 × 74
Собрание Барнса, Филадельфия

совершенно отсутствовал на выставке в ОПХ¹¹. Княгиня Тенишева оставила живописный рассказ о том, как его произведения попали в Петербург: «Мне удалось также уговорить одного коллекционера поручить нам пять-шесть картин Дегаза, и все эти вещи я везла уложенными среди моих платьев, к великому неудовольствию Лизы [горничной. — И. Д.], говорившей, что это портит платья. Для спокойствия я застраховала их в 500 000 франков» [33, с. 259]. Правда, каталог отмечает, что лишь одна показанная вещь входила в коллекцию Поля Галлимара, а остальные были собственностью Дюран-Рюэля¹².

В течение долгого времени после того Дега не был столь ярко представлен на выставках в России. Достаточно вспомнить такие полотна, как «Экипаж на скачках в сельской местности» (1869, Музей изящных искусств, Бостон; ил. 17) или «Гладильщица» (около 1876, окончена около 1887, Национальная галерея искусств, Вашингтон; ил. 16). Русская критика, в большинстве своем, оказалась не готова понять художника¹³. Однако гораздо больше, чем манера живописца, петербуржцев

- 11 Дягилев стремился, хотя и не с полным успехом, избежать повторений в составе участников своей выставки и экспозиции ОПХ. Так, 9 октября 1898 года он писал в Париж А. Бенуа: «Правда, что в спутанном и крайне тяжелом положении моем с [Обществом] [поощрения] художеств (это между нами) <...>, я очень стараюсь избежать приглашения одних и тех же художников, но *Lalique*, конечно, исключение, тем более, если его пригласила княгиня [Тенишева]. По поводу того же вопроса очень прошу тебя съездить к *Latouche*'у и разъяснить ему, что я непременно устраиваю выставку и наметнуть ему, что, если он пошлет к поощренцам [т. е. в Общество поощрения художеств], то я буду поставлен в неловкое положение, так как считаю глупым, чтобы в Петербурге в ту зиму те же художники участвовали на двух выставках» [29, т. 1, с. 35]. Конфликт с ОПХ был связан с финансовыми сложностями Скандинавской художественной выставки, организованной Дягилевым в залах Общества осенью 1897 года. Каталоги обеих выставок 1899 года указывают витрины с ювелирными изделиями Р. Лалика [14, с. 28; 15, с. 53]. На французской выставке Г. Латуш был представлен одной работой, на дягилевской — пятью.
- 12 Как любезно сообщила Н. Ю. Семенова, архив Дюран-Рюэля содержит сведения об отправке через его галерею семи полотен Дега, принадлежавших маршану, и одного полотна из собрания Галлимара (личное письмо от 16 июля 2020).
- 13 Наиболее взвешенную оценку мастеру дал А. Ростиславов: «Достоинства же в картинах Дегаза несомненные и очень большие, и заключаются в удивительно тонкой передаче движения, момента, жизни, в тонах и распределении света, тонко, правдиво и жизненно переданных <...>. Но эти достоинства не замечаются публикой, благодаря, так сказать, фотографичности изображения и крайней небрежности рисунка в смысле формы и пропорций» [26, с. 160]. Высокая оценка Дега русскими зрителями в это время, скорее, исключение, требовавшее определенной подготовленности. Ср.: «...видел до 40 Дегазов. Боже мой, что это за художник. Вот бы Вы с ума сошли. <...> Это почище Цорна будет, много тоньше». Письмо И. Э. Грабаря к Д. Н. Кардовскому. Париж. 17 мая 1897 г. [7, с. 89]. В это время шведский живописец Андрес Цорн на короткое время вошел в число наиболее популярных в России европейских модернистов.

шокировали цены на его произведения. Четыре из восьми вещей продавались: постель «Танцовщицы» стоила 2 050 рублей, картины «У окна» — 4 125, «Перед танцами» — 14 400. Совершенно ошеломляющей для русского зрителя была цена «Жокеев» — сорок тысяч рублей. (Ил. 3.) Именно за такую сумму, рекордную для русского рынка той поры, император приобрел для Русского музея «Покорение Сибири Ермаком» Сурикова (1895, ГРМ).

Положение усугублялось тем, что отечественный зритель, видевший до того всего одного Дега на французской выставке 1896 года, с готовностью воспринял его живопись как худшее воплощение импрессионистического «произвола». Если даже живший в это время в Париже Бенуа полагал, что в произведениях Дега «...обнаруживается гигантский талант и неглубокая личность автора...» [3, с. 51], то чего можно было ждать от менее искушенных наблюдателей? Стасов был далеко не одинок в своей ярости: «Шарль Деказ [sic!] из Франции просит за мазню с подписью “Жокеи” (№ 80) сорок тысяч рублей!..» [22, с. 3]; «Картины его [Дега. — И. Д.] интересны только потому, что очень высоко ценятся. <...> Сами по себе эти картинки никакого интереса не представляют <...>» [39, с. 2]; «Особенность всех этих балетных па, что ноги у них на редкость неуклюжие и ступни вывихнуты... И еще особенность — необычайная развязность художника. Свои “шедевры” он ценит от 14 400 р. до 40 000...» [18, с. 3].

Если перевести цены из каталога по курсу той поры (рубль приблизительно за три с небольшим франка¹⁴), мы получим суммы, которые к тому моменту покупатели были готовы платить за Дега на париж-

14 Ср.: «На “международной выставке картин” фигурирует картина французского художника Дегаза, оцененная художником в 125 000 франков. Картина эта настолько незначительна как по своему размеру, так и по достоинству, что остается только недоумевать, за что художник ломит такие бешеные деньги...» [11, с. 2]. Если указанная сумма верна, то рубль в это время стоил примерно 3 франка 10 сантимов.

15 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436132?searchField=All&sortBy=relevance&ft=degas&offset=0&rpp=20&pos=16> (дата обращения: 27.12.2020).

16 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436159?searchField=All&sortBy=relevance&ft=degas&offset=0&rpp=20&pos=12> (дата обращения: 27.12.2020).

17 Эту формулу почти буквально повторил Рерих [12, с. 486]. Ряд текстуальных и смысловых совпадений позволяет считать его автором процитированной выше публикации в «Новостях и биржевой газете» и, вероятно, заметки об открытии выставки, опубликованной там же [19, с. 2].

18 Сообщено в личной беседе. Благодарю Наталию Семенову за эту информацию.



16. Эдгар Дега
Гладильщица
(в каталоге: — Прачка)
Около 1876, окончена
около 1887
Холст, масло. 81,3 × 66
Национальная галерея
искусств, Вашингтон



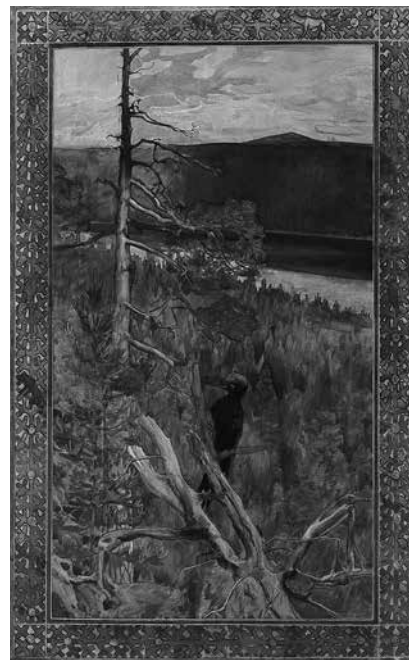
17. Эдгар Дега. Экипаж на скачках
в сельской местности (в каталоге —
Возвращение со скачек; в журнале —
На скачках). 1869
Холст, масло. 55,9 × 36,5
Музей изящных искусств, Бостон

ском рынке. Например, «Урок танцев» (около 1879, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) был куплен чикагцем Хенри Осборном Хэвемейром 3 января 1899 года за 27 750 франков, что могло составлять примерно девять тысяч рублей¹⁵. Постель «Зеленая певичка» (около 1884, там же) Дюран-Рюэль купил на аукционе Друо 8 декабря 1898 года за 8 505 франков — около двух тысяч семисот рублей¹⁶. Но сумма в сорок тысяч рублей была нереальной даже для парижского рынка. Не случайно в печати появилась версия о том, что это результат ошибки наборщика: «До сих пор не знаю, опечатка это или сумасшествие?» [39, с. 2]¹⁷. Однако, как показали исследования в архиве Дюран-Рюэля, проведенные Наталией Семеновой, эта цена была установлена владельцем¹⁸. Пока неясно, было ли это сделано, чтобы любимая маршаном картина не могла быть куплена, либо же Дюран-Рюэль слишком переоценил перспективы русского рынка.

Как бы то ни было, скандал разразился, и Щербов точно выделил его болевые точки, на что указывают изображенные им в карикатуре картины.

Рядом с дверным проемом на карикатуре Щербова висит гуашь Галлен-Каллела «Большой черный дятел» (1893, Художественный музей Атенеум, Хельсинки; ил. 18), которая в каталоге выставки именовалась «Полярной ночью» [14, с. 8, № 60, обозначена как акварель]. Из текста Стасова не совсем ясно, остановила ли его внимание именно она, но несколько других обозревателей не остались к ней равнодушными. Один из них даже нашел здесь глумливую символику: «...зимний этюд прямо чудовищен. Ряд красно-желтых палок, а на одной сидит громадный дятел <...> Один из русских декадентов так объяснил мне символ картины: дятел — это г. Дягилев; палка — это наша публика; долбя наш художественный консерватизм, г. Дягилев обращает публику в прозелитов декадентства» [18, с. 2]. «Дятел» вызвал нападки, очевидно, не только из-за нарочитой условности живописной манеры финского художника. Самый образ природы, представленный здесь, кажется своего рода вызовом русским художественным конвенциям. К примеру, в «Утре в сосновом лесу» Шишкина и Савицкого медвежий мир все-таки подчинен человеческим пропорциям и человеческой перспективе. Гуашь Галлена, как писал о ней Джон Хауз, «изображает дикие края, увиденные с максимально отдаленной точки. Красная шапочка дятла превращается здесь “в голос одинокого существа посреди молчания диких мест”» [41, р. 21]. Иными словами, природа Галлена предполагала не людской, а какой-то иной масштаб, к которому русский зритель передвижных и академических выставок еще не был готов.

Левее «Дятла» находится картина, которую нетрудно опознать. Это «Жокеи» Дега, скорее всего, именно то полотно, что было оценено непомерно высоко. Благодаря репродукции в «Мире искусства» щербовское изображение просто отождествляется с картиной «На скачках, перед стартом» (около 1885–1892, Музей изящных искусств Вирджинии, Ричмонд, воспроизведено в «Мире искусства», 1899. № 6. С. 91). (Ил. 20.) Ее присутствие на выставке позволяет понять, насколько серьезно Дюран-Рюэль отнесся к демонстрации Дега в России. Очевидно, что картиной он дорожил: некоторое время она хранилась не в его галерее, а в личных апартаментах, под названием *Avant la course* была воспроизведена в книге об импрессионистах в собрании Дюран-Рюэля и открывала там раздел о Дега [42, pp. 55–68, ср.: 44, р. 240]. Расстались с ней потомки маршана лишь в 1932 году.



18. Аксели Галлен-Каллела
Большой черный дятел
(в каталоге — *Полярная ночь*). 1893
Бумага, гуашь. 145 × 90
Художественный музей Атенеум,
Хельсинки



19. Эдгар Дега. *Отдыхающие танцовщицы*. Около 1898
Бумага, наклеенная на картон, пастель,
уголь на бумаге. 67,3 × 52,7
Институт искусств, Детройт

Идентификация полотна с балеринами на противоположной стене, явно принадлежащего Дега, не столь очевидна. Но именно карикатура Щербова помогает сузить круг поисков. Различимые на его рисунке две фигуры встречаются в нескольких работах — в очень схожих по композиции пастелях 1896–1898 годов, изображающих отдыхающих балерин — скорее всего, именно о «безобразно раздвинутых» ногах одной из них говорил Стасов. Правая танцовщица массирует одной рукой ступню, положив левую ладонь на колено, левая подпирает голову рукой. Щербов изображает ногу правой балерины, «пробившей» рамку и «высунувшейся» наружу. Это явный намек на кадрировку, где одна нога срезана краем изображения. Среди известных мне вариантов композиции



20. Эдгар Дега. *На скачках, перед стартом* (в каталоге — *Жокеи*)
Около 1885–1892. Холст, масло.
40 × 89,9. Музей изящных искусств
Вирджинии, Ричмонд



21. Джон Макаллан Сван. *Жажда*. 1896
Холст, масло. 54 × 183
Рийксмузеум, Амстердам

ближе всего к такой схеме «Отдыхающие танцовщицы» (около 1898, Институт искусств, Детройт; ил. 19), хотя известно, что во время выставки они находились в собственности самого художника¹⁹.

Наконец, висящую ниже длинную картину позволяет идентифицировать журнальная рецензия: «Две вытянувшиеся, длинные, змеевидные пантеры припали к источнику и, полузажмурив свои кошачьи

глаза, со сладострастным выражением морд жадно лакают воду. Они свирепы даже в наслаждении» [6, ст. 118]. Это полотно «Жажда» (№ 251) англичанина Джона Макаллана Свана (1896, Рийксмузеум, Амстердам), которое Дягилев, очевидно, заметил еще на стокгольмской Художественной и индустриальной выставке 1897 года. (Ил. 21.) В отличие от трех предыдущих, оно попало в рисунок Щербова, скорее всего, из-за своего формата, так как удачно вписалось в свободное пространство на стене — никаких скандалов хищники Свана в России не вызвали.

13 февраля, через пять дней после появления стасовской статьи, выставку посетил император [см.: 8, с. 458]²⁰. (Ил. 22.) Он появился там в половине третьего вместе с великим князем Алексеем Александровичем и принцессой Евгенией Максимилиановной Ольденбургской — Председателем Общества поощрения художеств. Тенишева позднее вспоминала об этом событии с юмором. Визит государя был обещан, но точное время не назначено. О том, что император выезжает в музей Штиглица, княгине сообщили по телефону в последний момент, она распорядилась разыскать Дягилева и бросилась на выставку, даже не переодевшись. Дягилева нашли с трудом, он тоже явился в повседневном костюме и потому представиться императору не мог. На помощь неожиданно пришел Константин Коровин, появившийся на выставке парадно одетый. Коровинский фрак оказался Дягилеву мал, но положение было спасено: «Мы боялись посмотреть друга на друга, казалось, еще минута — и мы разразимся безумным смехом. К счастью, мы выдержали, и все сошло благополучно. Уезжая, государь очень милостиво простился со мной и сказал много любезного» [33, с. 261].

Некоторые петербургские газеты поместили официальную информацию о визите, включавшую перечисление спутников высочайшей особы и лиц, встречавших императора на выставке. В заметке говорилось: «Обзор выставки начался с большой залы. Осмотрев картины Нестерова и других русских и иностранных художников, Его Величество

19 Edgar Degas, *Dancers in Repose* // Detroit Institute of Arts. URL: <https://www.dia.org/art/collection/object/dancers-repose-42277> (дата обращения 27.12.2020). См. варианты композиции: [43, р. 725].

20 Дневник Николая II не содержит оценки события [8, с. 456], тогда как французскую выставку в ОПХ император назвал «красивой интересной». Запись от 5 января 1899 г. [8, с. 453]. Визит императора способствовал краткому всплеску посещаемости: если в день его осмотра на выставке побывало всего 105 человек, то на следующий день — уже 544 [1, л. 33 об.]. (Ил. 22.)

с их высочествами перешли в особую залу, где осматривали посмертную выставку Е. Д. Поленовой. Государь Император приобрел две вазы работы Тиффани, принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская — вазу работы Тиффани и два ларца работы г-жи Давыдовой, а также приняла поднесенный С. П. Дягилевым букет живых цветов. <...> Государь Император, поблагодарив и простившись с сопровождавшими его лицами, в 4 ч. 5 м. дня отбыл из здания музея» [21, с. 2; ср.: 36, с. 3]²¹.

Естественно, что в следующем номере «Мира искусства» раздел художественной хроники открывался помещенным на отдельной странице сообщением о высочайшем визите. Однако к официальным формулировкам, практически совпадающим с газетными публикациями, Дягилев добавил один абзац: «Начав обзор с акварелей художника Нестерова, Его Величество последовательно осматривал выставку, отмечая милостивым вниманием выдающиеся из выставленных произведений, как-то картины Левитана, Пювис де Шаванна, Галлена, Дилля и др. Заинтересовавшись портретом художника Бенара, Его Величество изволил расспрашивать устроителей об означенном художнике. Пройдя далее, Его Величество изволил выразить удовольствие перед витриной со стеклянными вазами работы американского художника Тиффани, причем Высоким Гостем были приобретены две из означенных ваз» [37, с. 63].

Нетрудно заметить, что Дягилев не без умысла дополнил ряд имен, заинтересовавших императора. Левитана как настоящего «героя» выставки отмечали многие рецензенты, и его имя по справедливости открывало этот список. Но названные далее художники, за исключением немецкого пейзажиста Людвига Дилля, президента Мюнхенского сецессиона, были именно теми, кто вызвал ярость Стасова, и поэтому хроникальную заметку в «Мире искусства» вполне можно рассматривать как остроумный ответ его редактора на разгромное выступление влиятельного критика.

Наконец, последний скандал разгорелся уже после закрытия выставки. 10 апреля массовый еженедельник «Нива» опубликовал написанное

21 Установить, какие именно вещи работы Тиффани были приобретены, пока не представляется возможным [см.: 40].

		1899			
		Февраль			
Бюджет	Валюта	Франки	Доллары	Итого	
1	172	3	4	179	
2	835	12	25	872	
3	195	-	2	197	
4	273	2	3	278	
5	225	2	-	227	
6	312	3	1	316	
7	745	10	4	759	
8	257	4	3	264	
9	210	3	2	215	
10	203	1	3	207	
11	212	2	1	215	
12	213	3	-	218	
13	100	2	3	105	
14	525	14	3	542	
15	212	3	4	219	
16	255	5	5	265	
Итого		5806	69	65	5940

22. Страница с записью о посещении выставки императором Книжка для записывания посетителей Музея Центрального училища [архив Шт[иглиця] [1, л. 33 об.]



23. Илья Репин. Портрет князя С. М. Волконского. 1898 (?) Местонахождение неизвестно Ил. из журнала: Мир искусства. 1899. № 6. С. 91

ранее открытое письмо Ильи Репина, которым самый титулованный художник страны разрывал свои отношения с кругом Дягилева.

В 1890-е годы Репин демонстрировал не очень типичную для «старых» передвижников широту взглядов и довольно часто выражал симпатию к современным художественным поискам, которые современники предпочитали огульно называть «декадентством». Такие выступления главы национальной школы, естественно, приобретали широкий резонанс. Так, в дискуссии осени 1897 года о том, нужно ли начинающим русским художникам учиться в Европе, Репин решительно выступил против своих старых товарищей, Стасова и Антокольского, которые с разной мерой категоричности осуждали молодежь, стремившуюся в мастерские Парижа или Мюнхена. В то же время восприимчивость Репина к новому имела своей оборотной стороной переменчивость

настроений — современники неоднократно недоумевали от того, насколько часто художник противоречил сам себе: психологические и идейные мотивы выступлений Репина разделить достаточно сложно.

Недовольство Репина политикой «мирискусников» копилось достаточно долго. Выставка 1899 года и ряд публикаций в новом журнале оказались последней каплей. Будучи руководителем рисовальной школы Тенишевой и в этом качестве ее главным — до появления Дягилева — «фаворитом», художник, естественно, участвовал в различных начинаниях княгини. Так, и на выставку 1899 года он предполагал дать несколько произведений, но в конечном счете ограничился портретом князя Сергея Волконского (ил. 23), который прислал после многочисленных напоминаний и объяснения на повышенных тонах, означавшего разрыв с покровительницей²². Критика не была благосклонна к портрету Репина — от знаменитого художника ждали чего-то более существенного. Вероятно, невыгодным оказался и контраст: холст Репина был повешен неподалеку от картин Жана-Франсуа Рафффаэлли («Эти светлые пятна своим контрастом очень мешают и без того черному портрету князя Волконского работы И. Е. Репина» [39, с. 2]) и на одном щите с полотнами Дега²³.

Еще во время работы экспозиции в частных письмах художник выражал возмущение тем, что он считал пропагандой декаданса: «Здоровая русская публика сначала откровенно и просто заявляла свой протест вырождающемуся западному искусству. Явный художественный атавизм в образчиках франц[уза] Пювис-де-Шаванна, Моне и др., финл[яндца] Галлена и нашего Сомова и др. вызывал у нас только смех и негодование, но служители модных веяний энергично и последовательно приучают понемногу и наших меценатов, и интеллигенцию к дичающему искусству <...>»²⁴.

В открытом письме были перечислены многочисленные «грехи» модернистской молодежи, в частности язвительные оценки русских мастеров старшего поколения, которые часто появлялись на страницах нового журнала. Но не менее важным яблоком раздора снова оказались

22 Тенишевская версия событий изложена в ее воспоминаниях [33, с. 259].

23 Ср.: «Этот портрет, единственная вещь Репина на выставке, не должен считаться одним из лучших, хотя в нем очень удачно выдержана светотень. На этом же щите помещены картинка некоего художника Дегаза» [39, с. 2].

24 Письмо к А. С. Суворину от 7 февраля 1899 г. [23, с. 148–149]. Ср. письмо к А. А. Куренному от 28 января 1899 г. [23, с. 148].

высокие цены на картины, прежде всего Дега. Однако если газетные рецензенты видели в них, главным образом, непонятный курьез, то для Репина этот эпизод стал символом упадка современного творчества, связанного с коммерциализацией художественной сферы: «Картинные торговцы <...> теперь всемогущие творцы славы художников, от них всецело зависит в Европе имя и благосостояние живописца. Пресса, великая сила, тоже в их руках. Интерес к художественному произведению зависит от биржевой игры на него. <...> Художник, мало оцененный по своей незначительности, вещи которого за бесценок приобретены давно всемогущим, ловким торговцем Дюран-Рюэлем, Дега, полуслепой художник, доживающий в бедности свою жизнь — вот теперь божок живописи. <...> И еще так недавно русская публика видела посредственные картинки Дегаса и была ошеломлена ценами. За 40 000 р. продавались “Жокеи”! (картинке красная цена 400 р.). <...> Стоимость высокого, гениального искусства, работавшего над совершенством форм уже понижена (его не имеется в руках торговцев). Мейсонье, Фортуну можно купить теперь далеко ниже стоимости» [24, с. 299]²⁵. Репин нарисовал ситуацию, известную в современной литературе как «заговор маршанов». При этом художник опирался, по всей вероятности, на статью ведущего критика «Санкт-Петербургских ведомостей» Николая Селиванова, откуда он мог почерпнуть сведения о падении цен на произведения Фортуну и оценку роли торговцев картинами [30, с. 2]. Но выводы Репина выходили за рамки локального конфликта, поскольку патриарх русской школы поставил знак равенства между искусством «новым» и «национально чуждым», то есть пришедшим с Запада, и таким образом отчетливо сформулировал один из центральных тезисов антимодернистской критики: «В ваших мудрствованиях об искусстве вы игнорируете русское, вы не признаете существования русской школы. Вы не знаете ее как чужаки России. <...> вечно пережевываете вы европейскую жвачку, достаточно устаревшую там и мало кому интересную у нас» [24, с. 300].

Дягилев показал себя более искусственным полемистом, чем руководивший эмоциями Репин: с помощью цитат из различных выступлений оппонента он показал, насколько художник был последователен в своих оценках современного искусства и насколько часто его прежние высказывания оказывались созвучны взглядам

25 Письмо Репина вместе с ответом Дягилева [9, с. 4–8].

«мирискусников». Вопрос о ценах на произведения искусства он проигнорировал.

Дальнейшего спора не последовало — выставка 1899 года и первые номера «Мира искусства» провели демаркационную линию вполне отчетливо: конфликт, который поначалу мог иметь во многом личное происхождение, приобрел отчетливый идейный характер²⁶. Письмо Репина вызвало неподдельную радость Стасова и позволило примириться давним товарищам. Щербов отреагировал и на это событие, правда, с опозданием: его рисунок «Радость безмерная», изображающий Стасова, который принимает в свои объятия «блудного сына» Репина, появился в «Шуте» через год²⁷.

Вскоре после закрытия выставки Дягилев потерял своих главных спонсоров. Княгиня Тенишева, оскорбленная общественной реакцией на ее поддержку декадентов (не в последнюю очередь карикатурой Щербова «Идиллия», где она была представлена дойной коровой²⁸), отказала в финансировании «мирискуснических» проектов. Савва Мамонов, взявший поначалу на себя половину расходов по изданию журнала, попал под суд и был разорен. Очевидно, это стало одной из главных причин, по которой первая международная выставка так и осталась единственной, хотя модель Сецессиона, положенная в основу «Мира искусства», изначально предполагала интернациональный характер деятельности нового общества. Впрочем, свою роль выставка сыграла: русские художники впервые выступили бок о бок с ведущими мастерами современного искусства Запада. Это позволило им осознать себя частью международного движения, а с другой стороны, увидеть свои слабые места. Проницательнее всего миссию дягилевской выставки ощутил Исаак Левитан. Он писал Анне Турчаниновой: «Представь себе лучших художников Европы и в лучших образцах! <...> Свои вещи <...> показались мне детским лепетом, и я страдал чудовищно. Прошло два дня, в которые я не выходил с выставки, и в конце концов я начал

26 Именно так восприняли репинский текст молодые художники, осведомленные в современном европейском искусстве: «Вы знаете, что Репин изрыгнул в “Ниве”. Черт с ними, я окончательно решил оставаться за границей. <...> Репин стар и брюзжит, потому что Васнецова все уже признали первым <...>. Ведь Васнецов, Бёклин, Пювис — как они ни различны, иногда противоположны, но это один лагерь, а Репин — <...> другой». Письмо И. Э. Грабаря к А. А. Луговому (Тихонову). 11 мая 1899. Мюнхен [7, с. 123].

27 Шут. 1900. 22 января/3 февраля. № 4. С. 8–9.

28 Шут. 1899. 27 марта/8 апреля. № 13. С. 8–9.

чувствовать себя очень хорошо. Русских художников высекли на этой выставке, и на пользу, на большую пользу. <...> Хочется работать, в голове тьма всяких художественных идей, вообще прекрасного» [17, с. 94–95].

Выставки Дягилева 1897–1899 годов активно формировали новый образ современного искусства, в котором молодые отечественные художники должны были по праву занять свое место, одновременно ощутив себя русскими перед лицом Европы и представителями международного движения у себя на родине: это двуединство оказалось залогом конечной победы дягилевской политики, триумфом которой стали «Русские сезоны». Экспозиция же 1899 года была осознана как рубеж, своего рода точка невозврата на пути молодого русского искусства к выявлению собственной сущности через диалог с новым искусством Запада. Это и было центральной проблемой русского модернизма и русского авангарда. Через десять лет, в одном из первых манифестов русского футуризма Давид Бурлюк назвал именно «Международную выставку» рубежом и фактически провозгласил себя и своих товарищей преемниками дела Дягилева — обновителями русской живописи на путях Гогена, Ван Гога и Сезанна: «Медленный рост, новые идеалы-увлечения и ужасные ошибки! С первой выставки “Мир искусства” в 1899 году — новая эра. Смотрят на Запад. Свежий ветер» [4].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Книжка для записывания посетителей Музея Центрального училища б[арона] Шт[иглица] с августа 1896 г. по 31 декабря 1900 года. Отдел рукописей Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. IX. Ед. хр. 20.
2. А. Х. Международная выставка картин // Сын Отечества. 1899. № 22. 24 января. С. 3.
3. Бенуа А. Беседы художника. I. Об импрессионизме // Мир искусства. 1899. № 6. С. 48–52. 2-я паг.
4. Бурлюк Д. Голос импрессиониста в защиту живописи [Киев, типография Петра Барского, б. г.].
5. Гофштеттер И. По художественным выставкам. II. Международная выставка журнала «Мир искусства» // Возрождение. 1899. № 3. 28 марта. Ст. 88–92.
6. Гофштеттер И. По художественным выставкам. III. Международная выставка журнала «Мир искусства» (Окончание) // Возрождение. 1899. № 4. 4 апреля. Ст. 113–120.

7. *Грабарь И. Э.* Письма. 1891–1917 / Ред.-сост., авторы введения и комментариев Л. В. Андреева, Т. П. Каждан. М., 1974.
8. Дневники императора Николая II (1894–1918) / Отв. ред. С. В. Мироненко. Т. 1: 1894–1904. М., 2011.
9. *Дягилев С.* Письмо по адресу И. Репина // Мир искусства. 1899. № 10. С. 4–8. 2-я паг.
10. *Журавлева А. Г.* Карикатуры П. Е. Щербова в сатирическом журнале «Шут» // *Galactica media. Journal of Media Studies.* 2021. No. 3. С. 151–173.
11. *Игрек.* Кое-что об оценке картин // Петербургская газета. 1899. № 32. 2 февраля. С. 2.
12. *Изгой Р. [Н. К. Рерих]* Наши художественные дела. IV. 4 февраля 1899 г. // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 6. Март. С. 479–490.
13. К. С. Выставка картин журнала «Мир искусства» // Живописное обозрение. 1899. № 10. 7 марта. С. 199–200.
14. Каталог выставки картин журнала «Мир искусства». СПб., 1899.
15. Каталог французской художественной и художественно-промышленной выставки, устроенной с высочайшего соизволения при содействии французского правительства Императорским обществом поощрения художеств в С.-Петербурге. СПб., 1899.
16. *Кравченко Н.* Международная выставка в школе Штиглица // Новое время. № 8239. 3 февраля. С. 2–3.
17. *Левитан И. И.* Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956.
18. *Откровенный [Б. И. Бентовин].* Петербургские письма // Русское слово. 1899. 26 января. С. 3.
19. Открытие международной выставки картин // Новости и биржевая газета. 1899. № 23. 23 января. С. 2.
20. *Перцов П.* Международная выставка картин // Литературное приложение к «Торгово-промышленной газете». 1899. № 2. 4 апреля. С. 2–4.
21. Посещение Государем Императором международной художественной выставки // Биржевые ведомости. 1899. № 44. 14 февраля. С. 2.
22. *Р.* Художественные новости // Петербургская газета. 1899. № 20. С. 3.
23. *Репин И.* Письма. В 2-х т. Т. 2. М., 1969.
24. *Репин И.* По адресу «Мира искусства» (Письмо в редакцию) // Нива. 1899. № 15. 10 апреля. С. 298–300.
25. *Ростиславов А.* Искусство и публика (По поводу трех выставок) // Театр и искусство. 1899. № 7. 14 февраля. С. 140–142.

26. *Ростиславов А.* Искусство и публика (По поводу трех выставок). (Окончание) // Театр и искусство. 1899. № 8. 21 февраля. С. 159–161.
27. *С.-ков.* Ерундофилы живописи // Петербургская газета. 1899. 21 января. С. 3.
28. *Савинов А.* Павел Егорович Щербов. Л., 1969.
29. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. / Сост., авторы вступительной статьи и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М., 1982.
30. *Старовер [Н. Селиванов].* Французская выставка // Санкт-Петербургские ведомости. 1899. 20 января. С. 2.
31. *Стасов В. В.* Избранные сочинения в 3 т. Т. 3. М., 1952.
32. *Стасов В. В.* Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962; Т. 2. М., 1967.
33. *Тенишева М. К.* Впечатления моей жизни. СПб., 2014.
34. X. Международная выставка картин // Новости и биржевая газета. 1899. 26 января. С. 2.
35. X. Международная выставка картин. II // Новости и биржевая газета. 1899. 28 января. С. 2.
36. Хроника // Новости и биржевая газета. 1899. 14 февраля. С. 3.
37. Художественная хроника // Мир искусства. 1899. № 7–8. С. 63. 2-я паг.
38. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Письма. Т. 5. М., 1977.
39. W. Международная выставка картин. II // Петербургский листок. 1899. № 21. 22 января. С. 2.
40. *Anisimova Y.* Tiffany and Russia // *Pepall R. M., ed.* Tiffany Glass. A Passion for Colour. Paris, Montreal, 2009. Pp. 214–219.
41. *House J.* An Outside View // *Dreams of a Summer Night: Scandinavian Painting at Turn of the Century.* Hayward Gallery, London, 10 July to 5 October 1986. London, 1986. Pp. 18–28.
42. *Lecomte G.* L'art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel. Paris, 1892.
43. *Lemoisne P.-A.* Degas and son oeuvre. 4 vols. Paris, 1946–1949 (facs. ed. with additions: New York and London, 1984). Vol. 3.
44. *Patry S., ed.* Inventing Impressionism: Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market. London, 2015.
45. *Wildenstein D.* Monet: Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis. Köln, 1999. Vol. II–III.