

УДК 7.05, 766  
ББК 85.15  
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-2-296-323

Никита Аграновский

## «Выставка художественных афиш и плакатов» Общества имени Леонардо да Винчи (1906): история, контекст, значение

Статья реконструирует выставку, ранее выпадавшую из истории российской плакатной графики, однако заслуживающую в ней значимого места. Организованная почти через десять лет после трех международных экспозиций 1897–1900 годов, она являлась не только единственным показом зарубежной афиши в Российской империи XX века, но и подводила промежуточный итог модернистскому повороту отечественной школы плаката, свидетельствуя достигнутую ей состоятельность. Как часть амбициозной программы Общества имени Леонардо да Винчи выставка также служит документом литературной и художественной жизни и связана с рядом ее заметных фигур — прежде всего В. Я. Брюсовым.

Ключевые слова:

Общество имени Леонардо да Винчи, выставка, афиша, плакат, Шемшурин, Браиловский, Якимченко, Брюсов, символизм, модерн.

5 ноября 1906 года в левом крыле московского Политехнического музея Обществом имени Леонардо да Винчи была открыта «Выставка художественных афиш и плакатов», предъявившая публике более 400 работ графиков девяти стран — от Франции и США до Японии и Российской империи. Из поля зрения исследователей эта выставка однако до сих пор выпадала<sup>1</sup> — по всей видимости, как из-за слабой изученности устроившей ее организации, так и в силу отсутствия в книгохранилищах каталога. Обнаружение этого и других документов позволяет заполнить данную лагуну и впервые описать экспозицию, представляющуюся важным эпизодом в истории российской плакатной графики, а с учетом связанных с ней фигур — и художественного процесса 1900-х годов в целом.

Основанием для такой оценки выставки может служить уже одно только время ее проведения. По существующей литературе, хронология международных показов плаката в Российской империи исчерпывается коротким периодом с ноября 1897 по март 1900 года, когда в Петербурге, Москве и Киеве прошли три масштабные экспозиции<sup>2</sup>. Эта группа выставок действительно выглядит герметичной, поскольку все они обусловлены одним феноменом — увлечением афишей, захлестнувшим Европу и Америку в последней декаде XIX века и резко пошедшим на спад с 1900 года (то есть синхронно с завершением последней, киевской, экспозиции). Так, казалось бы, исчезли предпосылки для новых показов в Российской империи иностранной афиши и прервался сам

- 1 Единственное исключение — справочник Д. Я. Северюхина и О. Л. Лейкина (указан сам факт выставки, преобладание на ней зарубежных работ и ошибочно — место проведения) [50, с. 169].
- 2 Большинство исследователей при этом объединяет три эти выставки в одну, изображая московскую (1897–1898) и киевскую (1900) лишь повторениями петербургской (1897) [15, с. 24–27; 22, с. 7; 48, с. 5; 52, с. 37] (иногда упоминается только московская [51, с. 266] или киевская [26, с. 11, 22]). На эту ошибку, очевидную при анализе свидетельств, частично указал еще Д. А. Боровский [10, с. 126], но избежать ее затем смогла только Э. М. Глинтерник [17, с. 227–228; 18, с. 80–83]. Таким образом, широко распространено заблуждение о сходстве (вплоть до тождества) этих экспозиций.

нарратив публичного диалога отечественной и зарубежной плакатной графики. Единственный упоминаемый в литературе позднейший эпизод — выставка английских и российских военных плакатов — состоялся только в 1916 году и не мог претендовать на полноту (однако даже при этом исследователи отмечают его как опыт сопоставления отечественной и западной школ [15, с. 27]).

Важное в 1910-х годах, на рубеже веков такое сопоставление было особенно необходимым. Если российское увлечение плакатом (и экспозиции 1897–1900 годов как его следствие) запаздывало за европейским не так сильно, то отечественное искусство соответствовать этим тенденциям не успевало со всей очевидностью. Центральным вопросом дискуссии вокруг показов зарубежной афиши поэтому стали сроки, в которые российские художники овладеют принципами «уличной» графики, и примеры, на которые им следует ориентироваться. Источником таких примеров служили именно международные выставки, и уже первая их них (СПб., 1897) «сыграла большую, поистине определяющую роль как в становлении русского плаката, обретении им высокого профессионального уровня, национального своеобразия, так и в общей ориентации плакатной графики “на модерн” со всеми вытекающими отсюда последствиями» [10, с. 117]. В конце 1900-х — начале 1910-х годов желание подвести промежуточные итоги этому «модернистскому повороту» отечественной афиши выразилось в ряде экспозиций, однако ни одна из них не давала увидеть российскую школу рядом с зарубежными.

На этом фоне забытая выставка 1906 года, международная и устроенная на несколько лет раньше, оказывается новым звеном истории отечественной плакатной графики, корректирующим ее привычное описание. Особенный интерес поэтому составляют обстоятельства организации экспозиции и ее положение в синхронном культурном поле.

### **ОРГАНИЗАТОР ВЫСТАВКИ, ЕЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ЦЕЛИ**

Устроившее выставку Общество имени Леонардо да Винчи (далее — ОЛДВ) было ярким, но недолговечным явлением московской художественной жизни середины 1900-х годов. Подробно история, цели и характер этой организации описаны нами в отдельном тексте [2], здесь же уместно привести лишь основные сведения. Общество, костяк которого составляли эксцентричный литератор А. А. Шемшурин и художники Л. М. Браиловский, Н. С. Ульянов, А. Я. Якимченко (позднее также

С. В. Ноаковский), начало свою деятельность с октября 1905 года, приступив к организации «Выставки акварели, пастели, tempera и рисунков» (далее — 1-я акварельная выставка ОЛДВ). Стремясь создать собственную сферу влияния внутри художественной среды (для Шемшурина и, возможно, Якимченко — ее символистского извода), объединение заявляло крайне амбициозную программу. Воплощена она была лишь частично, однако даже за один 1906 год ОЛДВ успело провести не менее 5 выставок, став едва ли не самым продуктивным актором художественной жизни Москвы. Деятельность общества при этом отличал ряд нетривиальных подходов и идей.

Выставка афиш в этой деятельности занимала важное место и была первой, проведенной ОЛДВ после официальной регистрации. Весной 1906 друг Шемшурина поэт Виктор Гофман писал: «Ближайшими делами общества будет устройство... выставки художественных афиш (подлинников, написанных художниками) — выставки, устраиваемой по инициативе Л. М. Браиловского и А. А. Шемшурина, в которой примут участие большинство наших выставяющихся художников» [20, с. 3]. Последняя часть фразы обнаруживает очередной амбициозный и в достаточной мере новаторский план ОЛДВ.

Обещая, что в выставке «примут участие большинство наших выставяющихся художников», ее устроители тем самым заявляли о преодолении проблемы, широко обсуждавшейся, начиная еще с первой международной выставки плаката (СПб., 1897). «В области афиш мы очень отстали. <...> Наш русский отдел поражает бедностью и однообразием. Он почти жалок», — писал тогда критик «Театра и искусства» [31, с. 887]. Ему вторило «Живописное обозрение», указывая, что большинство отечественных работ «поражает своим убожеством» и представляет собой «банальные виньетки с мелко написанным текстом» [21, с. 908–909]. О российском отделе московской экспозиции (1897–1898) критик писал: «Видел на выставке и русские афиши. Сначала думал, что это археологические редкости и что афиши выпущены 50 лет назад. Оказалось, что ошибся, и что выставлены самоновейшие шедевры левенсоновского<sup>3</sup> искусства» [60, с. 3]. «Выставка названа международной; но правильнее было бы назвать ее иностранной... так как русскому

3 Т-во Скоропечатня А. А. Левенсон. Заметим, что именно там ОЛДВ будет издавать каталоги к 1-й и 2-й акварельным выставкам, а также к «Выставке молодых».

отделу здесь отведена лишь одна чуть ли не самая маленькая комната. Впрочем, иначе и быть не могло, так как по части рекламы между Россией и Европой — дистанция огромного размера» [40, с. 3], — заключал рецензент киевской экспозиции (1900).

Причины такого отставания критика видела в свойствах арт-рынка: «Наши лучшие художники не прилагают своих сил, а посредственные, вынужденные за малую плату работать на скорую руку, не могут поставить русскую афишу на должную высоту» [1, с. 3]. Более того, искусство Российской империи, по мнению обозревателей, не было готово к современной афише по самой своей природе: «...наиболее крупные из наших талантов, как Ге, Репин, Шишкин, принадлежат школе реалистической, между тем как реализм, правда, натура — качества, наименее нужные для плаката» [24, с. 3]. Изменение этого положения виделось в 1897 году одной из главных целей показов зарубежного плаката: «Весьма было бы желательно, чтоб выставка... внушила нашим художникам, что не брезговать надо трудом написания афиш, а по мере сил стараться об их распространении...» [28, с. 1198].

Теперь же, почти десятью годами позже, ОлДВ декларировало, что эта проблема решена, и новая выставка афиш может быть составлена из работ крупнейших отечественных мастеров.

Пользуясь репутационным капиталом, который удалось заработать 1-й акварельной выставкой, уже в апреле 1906 года общество начало рассылать таким художникам (В. Д. Поленову [37, л. 1], Б. М. Кустодиеву [36, л. 27], М. В. Добужинскому) приглашения:

*Имея в виду, что русские торговые фирмы вообще мало пользуются художественными плакатами и афишами, вновь организованное общество, названное нами «Обществом имени Леонардо-да-Винчи», предлагает возбудить интерес к художественным афишам и плакатам устройством осенью сего 1906 года выставки.*

*Предлагая Вам, милостивый государь, принять участие в этой выставке работою афиш и плакатов, просим не стесняться ни размером работы, ни способом ее выполнения. Темы зависят от Вашего личного усмотрения. Работы могут быть даже совершенно отвлеченными [34, л. 5].*

Подтверждая самим фактом этих приглашений свою убежденность в достигнутом российскими художниками мастерстве, ОлДВ перено-

сило всю вину за недостаточное распространение плакатной графики на ее заказчиков. Максимально развернуто этот посыл был артикулирован в письме, направленном Шемшуриным владельцу известного книжного магазина П. П. Шибанову<sup>4</sup>:

*Выставка [художественных афиш и плакатов], помимо главных чисто художественных целей, имеет в виду обратить внимание торговой и промышленной Москвы на те благоприятные результаты, которые получились на Западе от взаимного общения и доброго согласия между теми, кто работает в Области Искусства, и теми, кто трудится в области Промышленности и Торговли. <...> Вместо того, чтобы обращаться, как это делается у нас, к типографским мальчикам, и к их умению выполнить художественную задачу объ-явлений, промышленники и торговцы Запада идут к художникам, их плакаты и афиши рисуются Пювис де Шаваном, Каррьером, Бердслеем, Штуком и т. п. [38, л. 1].*

Постулат о том, что российские деловые круги следует убедить в ценности новых форм рекламы, сам по себе также уже не раз выдвигался в дискуссии вокруг выставок 1897–1900 годов, однако тогда, при очевидной неспособности отечественного искусства такую рекламу создавать, выглядел не более чем пожеланием. Теперь же, когда российская афиша достигла состоятельности (во всяком случае, по версии ОлДВ), он превращался в программу действий. Здесь, как кажется, обнаруживается и утилитарная цель общества в устройстве выставки.

Если справедливо наше предположение о том, что ОлДВ было нужно его основателям как экономический (и тем самым — не зависящий от близости взглядов и личных отношений) инструмент привлечения на свою сторону художников, то выставка афиш выглядит одним из компонентов этой стратегии. Делая попытку «возбудить интерес» московских промышленников к визуальной рекламе, в случае успеха выставки общество оказалось бы в глазах «большинства наших выстав-ляющихся художников» создателем нового источника дохода и укрепило бы свою репутацию агента на арт-рынке. В пользу этого говорит

<sup>4</sup> Заметим, через этот магазин распространялись каталоги издательства «Скорпион». Само письмо при этом предлагало всем сотрудникам магазина бесплатный вход на выставку и тем самым являлось интересной рекламной акцией.



1. Товарищество бр. Ф. и А. Шемшуриных в Москве, Балчугъ. Тертые на масле краски, олифы, лаки, кисти, красильные и химические товары  
СПб.: Хр.-лит. Э. И. Маркус, 1904

тот факт, что приглашения к участию в выставке афиш (назначенной на октябрь) Шемшурин начал рассылать уже в апреле — то есть сразу вслед за отчетами о 1-й акварельной выставке и деньгами за проданные там картины. Этот аргумент, заставивший даже Бенуа забыть о своем презрении к Браиловскому, явно понимался в ОЛДВ как определяющий, что хорошо отвечало актуальной повестке. К примеру, осенью 1907 года первым же делом «Общества взаимопомощи художников живописи, архитектуры и скульптуры» стало открытие «бюро для приема заказов для членов общества» [55, с. 31]. Выставка афиш выглядит на этом фоне аналогичным инструментом ОЛДВ, известного именно экономическими инициативами. Так, описывая весной 1906 года проекты обществ, ставящих целью «обеспечить работников искусства» и создающих для этого «и свои выставки, и свои конкурсы, и ссудно-сберегательные товарищества, и страхование жизни, и свою юридическую помощь, и своих врачей и т. п.», как редкий пример приближения к реализации таких планов рецензент называл Общество имени Леонардо да Винчи [54, с. 20].

Свою роль здесь должна была сыграть и фигура Шемшурина — сына владельца крупного предприятия москательной торговли, выпустившего в этот момент собственные рекламные афиши. (Ил. 1.) Как коммерсант Шемшурин изначально вошел и в художественную среду — именно в таком качестве он был представлен ко вступлению в члены МОЛХа (1902) [47, л. 1].

Разумеется, у выставки имелись и сугубо художественные предпосылки. Так, Дмитрий Митрохин<sup>5</sup> в своем европейском визуальном опыте 1905–1906 годов выделял именно уличную графику, причем «современного» Тулуз-Лотрека, а не «классического» Шере [23, с. 14]. Не мог не интересоваться афишей и вернувшийся из Парижа на два года раньше Митрохина основатель ОЛДВ Александр Якимченко, отмеченный в Строгановском училище за талант к рисунку «в применении к художественной промышленности» [47, л. 3] и подражавший Бёрдслею (другой основатель общества, Браиловский, также работал с рекламной графикой с конца XIX века, а в начале 1910-х входил в жюри конкурса афиш). Как провозглашал К. И. Чуковский в 1910 году, «вся

5 Митрохин также участвовал в выставках ОЛДВ (2-й акварельной и «молодых»). Вероятно, к сотрудничеству с обществом его привлек С. В. Ноаковский, один из наиболее важных для Митрохина учителей после его перехода в Строгановское училище (1904).

наша живопись теперь идет к плакатности, <...> «афишности» затребовал теперь от своих художников современный читатель и зритель, — и разве не та же «плакатность» составляет главное очарование Добужинского, Малявина, Щербова, Бакста» [58, с. 66].

При этом, какой бы из мотивов устройства выставки ни был основным, она являлась частью борьбы ОЛДВ за место в московской символистской среде, свидетельством чему является ее главный документ — каталог.

### КАТАЛОГ И КОНТЕКСТ

Обнаруженный в фонде В. Я. Брюсова в ОР РГБ [39] (ил. 2), каталог содержит исправления и пометы, сделанные рукой поэта. Это ставит вопрос о его связи с выставкой и об отношениях с ОЛДВ на момент ее проведения.

На первый взгляд, прямой ответ дает запись в дневнике Александра Бенуа от 30 апреля 1906 года: «В Москве образовалось смехотворнейшее общество имени Леонардо да Винчи. Шуты, глупцы или комедианты (к последним — Брюсов)» [9]. Оценка Брюсова кажется здесь ответом на его отношение к мирискусникам (несколько снисходительное [12, с. 649]), но сам комментарий явно был вызван получением одного из шемшуринских приглашений к участию в осенних выставках ОЛДВ — Лансере отправил Бенуа его экземпляр как раз 20 апреля [35, л. 20]. Чуть раньше, в конце марта, основатели ОЛДВ пробовали стать «художественным крылом» Общества свободной эстетики (с которым мирискусники взаимодействовали), и, хотя этот союз не состоялся, Брюсов (игравший в ОСЭ важную роль), Шемшурин, Браиловский, Якимченко и Ульянов, очевидно, закрепились в сознании Бенуа как участники одного процесса. Таким образом, Бенуа, как кажется, либо причислял Брюсова к ОЛДВ ошибочно, либо объединял его с членами общества номинально — общей оценкой их деятельности. Свидетельств же реального участия поэта в ОЛДВ — в том числе в выставке афиш — нам неизвестно. Однако его «критика» каталога представляется при этом далеко не случайной.

Изобразительным искусством Брюсов интересовался последовательно, с середины 1890-х годов посещая выставки и читая актуальные тексты. Занимаясь в том числе и художественным оформлением «Весов», Брюсов контактировал со многими графиками — так, именно он согласовывал с Бакстом первую обложку журнала [3, с. 263–264] (среди других иллюстраторов были: К. А. Сомов, Волошин, Клодт, Филянский,



2. Каталог *Выставки художественных афиш и плакатов* ОЛДВ. 1906  
Обложка. Оформление Александра Якимченко. ОР РГБ. Ф. 386.  
Картон Книги. Ед. хр. 815. Л. 1

Сапунов, Митрохин, Судейкин, Рерих и один из основателей ОЛДВ — Александр Якимченко<sup>6</sup>).

С афишей же «Весы» в глазах современников ассоциировались напрямую. В 1904 году Андрей Белый писал Э. К. Метнеру: ««Весы» прежде всего тенденциозный орган с фанфарами, плакатами, зазываниями в сторону “нового искусства»» [5, с. 457]. «Плакаты» здесь, очевидно, назывались как маркер той визуальной и языковой модерности, которую Брюсов стремился пропагандировать на страницах журнала. В 1904 году он горячо просил Волошина писать «обо всем парижском, что только может войти в хронику [“Весов”]: «о театрах, о кабаре, о афишах, о эталажах в магазинах, о дамских платьях, о жизни г.г. писателей и художников, их друзей и любовниц etc. etc.» [42, с. 292]. В оформленном Якимченко № 7 за 1905 год было помещено как раз такое описание пространства нового города, где афиша «составляет необходимый элемент в многоцветности современной улицы» и «заменяла собой живопись» [14, с. 77–78].

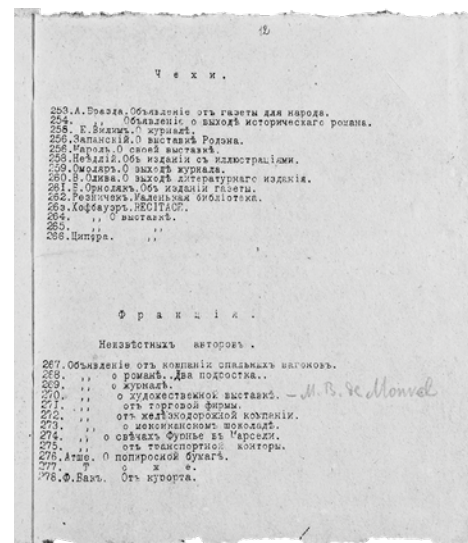
Наконец, плакат привлекал Брюсова и вне издательской деятельности. Создававшееся как раз между апрелем и декабрем 1906 года стихотворение «Вечерний прилив» начиналось со слов:

*Кричат афиши, пышно-пестрые,  
И стонут вывесок слова,  
И магазинов светлы острые  
Язвят, как вопли торжества* [13, с. 516].

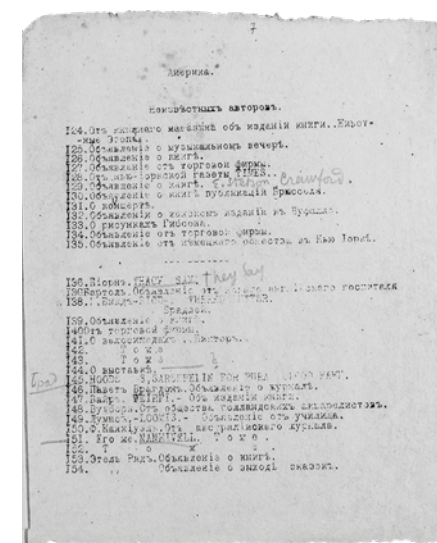
Таким образом, внимание Брюсова к плакатной графике имеет в этот момент много оснований. Его отношения непосредственно с экспозицией ОЛДВ позволяет представить рецензия, вышедшая в «Золотом руне» за подписью М. Ликиардопуло. Перечислив школы и художников, собственно анализа выставки автор не предлагал, сфокусировавшись вместо этого на ошибках каталога: «не обошлось

6 Обратиться к Якимченко Брюсову предложил М. А. Волошин [42, с. 290, 292]. Летом 1905 года Якимченко было доверено оформление всего выпуска «Весов» (№ 7), резко раскритикованное Н. Я. Тароватым, после чего подписанных рисунков художника в журнале больше не появлялось. Это, возможно, объясняет мотивы участия Якимченко осенью того же года в создании ОЛДВ.

7 См. колоритные комментарии Белого [8, с. 315] и Б. Садовского [49, с. 27], а также их оценку А. В. Лавровым [25, с. 53].



3. Каталог *Выставки художественных афиш и плакатов ОЛДВ*  
Французский отдел (фрагмент)  
ОР РГБ. Ф. 386. Картон Книги.  
Ед. хр. 815. Л. 12



4. Каталог *Выставки художественных афиш и плакатов ОЛДВ*  
Американский отдел (фрагмент)  
ОР РГБ. Ф. 386. Картон Книги.  
Ед. хр. 815. Л. 7

и без курьезов: под № 269 значится “Объявление о журнале. *Неизвестного автора*”, между тем в углу этой афиши стоит весьма явственная, всем известная надпись монограмма Тулуз-Лотрека; № 270 также приписан “*неизвестному автору*”, хотя подписана на этот раз даже полностью, весьма разборчиво М. В. de Monvet. Много имен, особенно в английском отделе, исковерканы до неузнаваемости» [27, с. 143]. Английского отдела в каталоге не было, и речь, видимо, шла об американских художниках, которых отечественная критика часто смешивала с британцами. В этом случае указанные в статье ошибки в значительной мере повторяют исправления, сделанные Брюсовым (ил. 3–4), и это не кажется совпадением.

Михаил Федорович Ликиардопуло, именем которого была подписана статья, на начало своей работы в «Весях» в 1904 году был «скромен до того, что даже сесть не решался» [49, с. 25], но к 1906 году занял должность секретаря и начал оказывать существенное влияние на редакцию<sup>7</sup>.

В этом новом статусе он стал участником процесса, развернувшегося в тот момент между «Весами» и «Золотым руном». После того как летом 1906 года детище Рябушинского покинул С. А. Соколов, чей «Гриф» конкурировал со «Скорпионом» (а «Золотое руно», соответственно, — с «Весами»), Брюсов приобрел на политику «Золотого руна» большое влияние, ненадолго сблизив журналы [19, с. 205–206]. Очевидно, одним из агентов этого влияния стал и Ликиардопуло, успевший до лета 1907 года выпустить в «Золотом руне» две статьи, одна из которых — рецензия на выставку афиш ОЛДВ.

Ликиардопуло, однако, известен как переводчик и знаток Оскара Уайльда, но не как художественный критик<sup>8</sup>, хотя именно на конец 1906 года он и хотел попробовать себя в этой роли. Проведя сентябрь в Берлине за поиском изобразительного материала и журналов, в одном из писем Брюсову он предложил написать отзыв о местных выставках [25, с. 71]. Рецензию журнал так и не запросил, опубликовав вместо этого фактически саму переписку, причем — от имени С. А. Полякова [44, с. 83–84]. Очевидно, как художественный критик Ликиардопуло не рассматривался.

Брюсов же редактировал все статьи «Весов» (в том числе — об искусстве [42, с. 292]) и даже сам писал рецензии на выставки [43, с. 102–103, 111; 11, с. 129]. На этом фоне совпадение отметок об ошибках в брюсовском экземпляре каталога и в статье Ликиардопуло (первой рецензии на выставку в его практике) может указывать на то, что он получил от Брюсова информационную помощь, либо тот мог вообще полностью переписать статью, как нередко делал в «Весках». Брюсов таким образом мог и поддержать своего сотрудника в «Золотом руне», и уколоть ОЛДВ — причем так, чтобы никто не подумал, будто общество хоть в какой-то мере воспринимается им как противник, достойный настоящего внимания (что приобретает особое звучание на фоне болезненности отношения к нему Шемшурина)<sup>9</sup>. Таким образом, за внешне скромным «фасадом» текста, как кажется, скрывалась интенсивная «партийная» борьба, повлиявшая на восприятие выставки

8 В «Весках» вплоть до конца 1906 года он публиковал преимущественно обзоры греческой литературы. Два исключения — «Танец будущего» (1904. № 3) и «Обри Бердслей» (1904. № 11) — представляли собой пересказы (лекции Айседоры Дункан и статьи в *The Athenaeum* соответственно) с незначительным авторским комментарием.

9 Примерно столь же скупое Брюсов вскоре отреагирует и на прямой выпад Шемшурина — книгу «Стихи В. Брюсова и русский язык» (1908).



5. Леонид Пищалкин. Обычный бал-концерт лесников. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1900



6. Лев Бакст. Художественные открытые письма Красного Креста. СПб.: Лит. И. Кадушина, 1904

и одновременно — добавившая ей ценности как документу литературной и художественной истории.

Основное значение экспозиции однако состоит в ее изобразительном материале.

## Состав

### Российский отдел

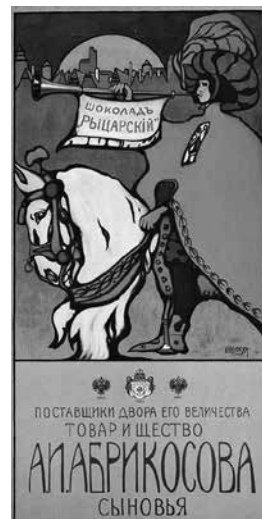
Порядок физического размещения национальных секций нам известен, однако каталог (впервые в истории международных выставок афиш в Российской империи) открывался работами отечественных художников. Это отражало замысел ОЛДВ и свидетельствовало его выполнение — выставка прежде всего давала обзор прогресса, которого российская плакатная графика добилась за 10 лет (и пресса считывала эту концепцию [56, с. 4]). Хронологически ретроспектива была достаточно полной: от двух афиш 1897 и 1898 годов (К. Сомов и В. Шнейдер) и группы работ 1899–1900 годов (А. Афанасьев, Я. Бельзен, Л. Пищалкин (ил. 5), Мануйлов (?), Е. Самокиш-Судковская) к листам, созданным уже после трех экспозиций рубежа веков (1901 — Н. Васильев, Н. Герардов, В. Кандинский (ил. 7), А. Парамонов; 1902 — Д. Кардовский (?), анонимные авторы; 1903 — И. Билибин, Самокиш-Судковская, Кандинский, анонимные авторы; 1904 — Л. Бакст (ил. 6), П. Уткин; 1905 — М. Врубель, Е. Лансере, Н. Феофилактов, Б. Борхерт).

При этом если количественно отдел не слишком опережал более ранние выставки (49 листов против 29 в Петербурге, 1897, 18 в Москве, 1897–1898, и 50 в Киеве, 1900), то качественное отличие было существенным. Критик писал: «Небольшой отдел афиш русских служит наглядным показателем, что старая, неуклюжая, грубо-реалистическая афиша уступила место афише художественной, где художник прибегает к стилизации, к легкой, соответствующей обстоятельствам дела технике. Между прочим в русском отделе имеются афиши наших известных художников: Сомова, Лансере, Билибина и др.» [6, с. 5]. (Ил. 9.)

Участие «известных художников» фиксировало преодоление маргинальности визуальной рекламы, произошедшее, таким образом, раньше, чем считалось до сих пор. Говоря о выставке «Искусство в книге и плакате», открывшейся в Петербурге в 1912 году, Н. И. Бабурина определяет ее как одну из «основных вех дореволюционного пути развития русского плаката», поскольку здесь к нему «проявляют интерес некоторые выдающиеся русские живописцы и графики — М. Врубель, В. Серов, А. Васнецов, Е. Лансере, А. Билибин», — чьи произведения «заставляли говорить о плакате как о явлении подлинно художественном» (отмечена также роль Добужинского, Бакста, Сомова) [7, с. 20, 22]. Между тем из восьми перечисленных пятеро (а также Кандинский (ил. 8) и др.) присутствовали уже на выставке ОЛДВ в 1906 году.

Участие крупных мастеров также заставило критику впервые рассматривать отечественную плакатную графику в одном ряду с европейской. «Э. Каррьер, Пювис-де-Шаван, Тулуз-Лотрек, Бонар, Коло Мозер, Э. Орлик, Л. Бакст, И. Билибин, М. Врубель, В. Кандинский, Е. Лансере, К. Сомов, Н. Фефилактов, П. Щербов и др.» [27, с. 143], — перечислял наиболее заметных художников Ликиардопуло<sup>10</sup>. При этом дело было не только в именах как таковых. Как отмечал Д. А. Боровский, в этот момент появились российские афиши, указывающие на освоение их авторами самих принципов модернистского плаката — в частности, работы Н. Н. Герардова (в качестве примера исследователь приводит в том числе лист с выставки ОЛДВ — «Бал художников» (1901) [10, с. 120]). (Ил. 10.) Рецензенты же среди отечественных работ выделяли: «объявление о выставке картин балтийских художников (№ 3; ил. 11), объявление

10 Отношения с Фефилактовым у Ликиардопуло не были простыми, так что включение его в этот список дает еще одно основание подозревать участие в рецензии Брюсова.



7. Василий Кандинский  
Шоколад  
«Рыцарский».  
Поставщик Двора  
Его Величества  
Товарищество  
Абрикосова  
Сыновья  
Мюнхен:  
Др. К. Вольф  
и сын, 1901



8. Василий Кандинский. Плакат  
Фаланги к выставке картин  
Клода Моне. 1903



9. Иван Билибин  
Сказки. Рисунки  
И. Я. Билибина  
СПб.: Экспедиция  
заготовления  
государственных  
бумаг, 1903

работы г. Лансере о выставке в Таврическом дворце (№ 33), плакат К. Сомова к выставке русских и финляндских художников (№ 45) и рекламу П. Щербова для «Шута» (№ 48)» [16, с. 4].

Еще более интригующие сведения сообщали «Московские ведомости»: «В русском отделе помимо репродукций с выпущенных уже афиш и плакатов... имеются и оригинальные работы А. Васнецова, В. Денисова, А. Келлера, М. Ларионова, Н. С. Ульянова, П. Бромирского, А. Якимченко и других» [56, с. 4]. Это заставляет предполагать, что ОЛДВ в той или иной степени удалось реализовать и свою программу-максимум — составить экспозицию из «оригинальных» и специально для нее выполненных работ. Некоторые оговорки однако вносит уже сам список художников.





10. Николай Герардов. *Бал художников в 1901 г.*  
СПб.: Печатня Р. Голике, 1901



11. Бернхард Борхерт. *Выставка картин балтийских художников*  
Рига: A. Grosset / F.F. Deutsch, 1905

Все они были связаны с обществом либо личными, либо деловыми отношениями: Ульянов и Якимченко — его основатели, с Ларионовым и Денисовым достаточно тесные связи имел Шемшурин, посвятивший последнему книгу; П. И. Бромирский и А. В. Келлер были учениками, а А. М. Васнецов — преподавателем МУЖВиЗ, с которым ОлДВ сотрудничало по двум параллельным выставкам. При этом никого из адресатов именных приглашений (Добужинский, Кустодиев, Полenov) здесь нет. Видимо, не сумев добиться «оригинальных работ» от «выставляющихся художников», общество привлекло тех, с кем имело прямые контакты. В каталоге, однако, ни одна из указанных «Московскими ведомостями» фамилий не значится, как не упоминают о них и другие рецензии. Таким образом, заметка, вышедшая в день открытия выставки, скорее

всего, транслировала планы устроителей, в итоге не воплощенные. В то же время есть шанс, что работы показывались вне каталога, и тогда ОлДВ было еще ближе к реализации оригинального замысла.

Даже в этом случае общество однако должно было видеть, что присутствие иностранного материала даст выставке совершенно иное качество.

#### Источник получения работ

Отправленное в январе 1907 года на бланке ОлДВ письмо сообщало:

*Милостивый государь, Павел Давидович, свидетельствуя Вам почтение, покорнейше просим принять от нашего Общества самую признательную благодарность за Ваше любезное содействие по устройству выставки художественных афиш и плакатов [33, л. 1].*

Его адресат — Павел Давыдович Эттингер (ил. 12), крупный художественный критик и коллекционер — был фигурой, для своего времени не менее яркой, чем Бенуа или Грабарь [59, с. 5]. От имени ОлДВ же выступал многолетний корреспондент Эттингера С. В. Ноаковский. Вероятно, именно он договаривался о получении работ, однако знать о собрании устроители должны были и без личных связей. В 1897 году, когда Эттингер определял себя именно как «собираатель афишек» [32, л. 1], оно частично уже демонстрировалось на московской выставке. «Его коллекция была для меня откровением, — писал тогда Ф. И. Рерберг, — Я впервые столкнулся с европейским декоративным искусством» [цит. по: 57]. К 1906 году собирательские интересы Эттингера изменились, однако едва ли он, знавший нескольких языков и педантичный, даже в тот момент допустил бы искажения имен. Заметив, что «подобную небрежность можно объяснить лишь отсутствием владельца большей части плакатов» [27, с. 143–144], Ликиардопуло был прав: во второй половине 1906 года коллекционер совершал поездку по Европе [46] и лично участвовать в подготовке выставки не мог.

#### Иностраные отделы

Представленная в итоге подборка зарубежной графики оказалась достаточно репрезентативной и современной. Уступая в объеме иностранным отделам предыдущих выставок (358 листов против

698 в Петербурге, около 470 в Москве, 511 в Киеве<sup>11</sup>), она при этом содержала немало работ, созданных после 1897–1900 годов и ранее российской публике не предъявлявшихся.

Французский отдел, самый представительный (140 работ), в этом отношении наиболее сложен для оценки. Из 57 его графиков 32 уже демонстрировались на выставках 1897–1900 годов. Однако прямых совпадений работ (насколько можно судить по описательным названиям в каталогах) насчитывается не более десятка, а среди новых имен некоторые имели большое значение (о чем будет сказано ниже).

Из десяти художников скандинавской секции (Швеция и Норвегия) на предыдущих выставках публика могла видеть только двоих — К. Корен-Виберга и А. Шегрена. Остальные, например пионер норвежского модернизма Герхард Мунте, были показаны впервые.

Среди голландцев новых имен было не так много: из 14 авторов 10 уже появлялись на отечественных выставках (но в основном с другими работами).

В американском отделе из 16 художников 8 российской публике до сих пор не демонстрировались в принципе, а еще двоих могли видеть только москвичи в 1897–1898 годах. При этом один из «дебютантов» — Говард Чандлер Кристи — был среди тех, кто на рубеже веков «определял будущие принципы оформления глянцевого журнала» [4, с. 9].

Из 36 художников Австро-Венгрии ранее в Российской империи были представлены только 9 (в большинстве своем — на выставке в Киеве).

Наконец, впервые в составе выставки афиш в Российской империи также появилась «незападная» — японская — секция (пусть и лишь из двух анонимных работ). Брюсов в каталоге рядом с «Япония» написал «= Китай», и смысл этой пометки интригует. Составивший два японских номера «Весов» и интересовавшийся японской культурой, Брюсов вполне мог отличить рисунки. И если японское искусство было модным и сравнительно известным, китайские афиши представляли бы собой нетривиальное явление.

Такой охват сделал выставку в глазах прессы панорамой не только новейшей российской афиши, но и современной плакатной графики в целом. Одна из газет писала: «Это вторая по счету выставка в Москве.



12. Матвей Добров. Позднейший двойной портрет А. Г. Якимченко и П. Д. Эттингера. 1910–1920-е  
РГАЛИ. Ф. 2432. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 26

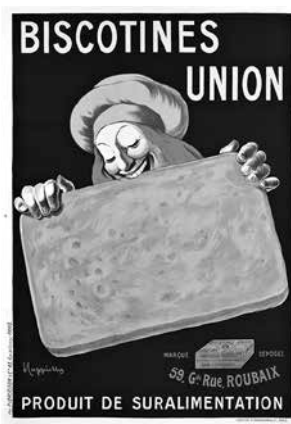
<sup>11</sup> Данные по каталогам. Фактически могло быть показано больше работ, так как, например, киевская пресса сообщала о смене экспозиции.



13. Леонетто Каппьелло  
*Hélène Chauvin*  
Paris: Impr. Chaix (Atelier  
Chéret), 1900



14. Леонетто Каппьелло  
*Amandines de Provence.*  
*Biscuits H. Lalo*  
Paris: Impr. Vercasson,  
1900/1902



15. Леонетто  
Каппьелло  
*Biscotines Union*  
Paris: Impr. P. Vercasson  
& Cie, с. 1906

Первая была около десяти лет тому назад. С тех пор плакатное дело на Западе значительно развилось, соответственно чему и на настоящей выставке все отделы значительно пополнены» [56, с. 4]. «Русские ведомости» же определили экспозицию как выставку «художественных афиш и плакатов Америки и западно-европейских стран» (отметив Пюви де Шаванна, Каррьера, Муху и Климта) [6, с. 5]. Аналогичные предпочтения выразил и «Московский листок»: «Самые интересные плакаты дает, несомненно, Франция. Укажем хотя бы на плакаты Вейля (“Фру-фру”, № 291), Дюфо (“О выставке картин”, № 304), Мисти (“О велосипеде”, № 340), Стейнлена (“О газете Paris”, № 374), затем идут немецкие и чешские плакаты» [16, с. 4].

На западном (прежде всего французском) материале сфокусировался и Дмитрий Митрохин:

*Это собрание представляло несомненный интерес присутствием работ таких художников как Тулуз-Лотрек с его дивною чуткостью к движению и окраске и способностью запечатлеть, кажется, одним усилием воли, самую суть вещей. Далее уверенный и точный Стейнлен, Капиелло с его легко брошенными на бумагу, задорно-*

*смеющимися обликами парижанок, аристократично-стильный О. Берд[с]лей и maitre d'affiche – Ж. Шерэ с его сочетаниями красного, синего и ярко-зеленого [29, с. 3].*

Единственный критик, отказавший в состоятельности российскому отделу, — выставку в целом Митрохин воспринял сугубо позитивно.

Практически полярным был отзыв Павла Муратова (данный, заметим, в «Весах»):

*Как это часто бывает с нашими художественными начинаниями, «выставка афиш» опоздала лет на десять. Ведь как раз теперь на Западе миновало увлечение этой отраслью художественного делания. <...> Разумеется, хорошая и полная ретроспективная выставка может быть всегда желанной и уместной. Но устроить ее нелегко; для этого надо располагать не только одной готовностью действовать, но и тонким вкусом, солидными знаниями, большим опытом. Об этом не приходится и говорить: у устроителей недавней выставки не нашлось даже того элементарного художественного такта, который должен был бы заставить их вовсе отбросить три четверти выставленных афиш как совершенно лишённых всякой художественной ценности [30, с. 106].*

Ретроспективность у Муратова, таким образом, оказалась не достоинством, а вынужденной мерой для экспозиции, не способной претендовать на злобу дня (хотя «Весь» актуальность афиши неоднократно подчеркивали). Как ретроспектива выставка Муратова однако также не устроила, поскольку недостаточно полно показала главных плакатистов — Лотрека и Шере, а Стейнлена — лишь удовлетворительно. Отделы других стран оценивались еще ниже:

*Австрия с пошлым Аухенталером и с единственным плакатом Климта. Швеция и Норвегия без Ларсона, Швейцария с фальшивым Зандрейтером, Америка с самыми неудачными из образцов Брадлея и т. д. [30, с. 107].*

Справедливость такого взгляда (и качественная оценка выставленного ОЛдВ материала в целом) требуют специального исследования, однако краткий комментарий одному из утверждений может быть

дан и здесь. Муратов писал: «Из новейших рисовальщиков нет наиболее интересных — *Abel Faivre* и *Jean Veber*. И это тогда, когда особенно преобладают безобразнейшие *Capiello*, *Jossot* и им подобные» [30, с. 107]. Неприятие Леонетто Каппьелло вполне укладывалось в логику текста, по которой качество выставки плаката в 1906 году определялось тем, насколько хорошо на ней представлен Шере. Для Муратова афиша была явлением 1890-х годов, а ее новейшие изменения (и попытки их показать) не представляли ценности. Каппьелло же эти изменения во многом олицетворял, причем именно в тот период, который стремилось охватить своей выставкой ОЛДВ. В 1900 году издательство афиш Пьера Варкассона доверило Каппелло художественное руководство, и с этого момента он, «отдавая дань японизму и почтительно называя Шере “королем афиши”», «осознано формировал новую стилистику, иной выразительный язык», предвосхитив принципы ар-деко [53, с. 17, 34]<sup>12</sup>. (Ил. 13–15.) Таким образом, выставка ОЛДВ не только фиксировала прогресс российской школы, но и давала примеры новейших тенденций европейской плакатной графики.

Отдельные замечания в прессе позволяют при этом допускать, что указанными в каталоге 406 работами экспозиция не ограничилась. 19 ноября «Московский листок» сообщал: «Ввиду того, что помещение выставки не позволило показать сразу всего заготовленного материала, экспонаты на днях будут заменены новыми» [16, с. 4]. В эту «вторую серию» должны были войти «афиши и плакаты английских, немецких, итальянских и др. художников» [27, с. 143–144], что также объясняет странное отсутствие представителей этих стран в известном составе выставки. Однако никаких свидетельств тому, что смена работ действительно состоялась, нами не обнаружено.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Выставка художественных плакатов и афиш» стала показательным для ОЛДВ проектом, где амбициозный и перспективный замысел натолкнулся на своеобразие объединения и принципов его деятельности.

12 Около 1903 года Каппьелло переходит от ориентации на Шере к своему узнаваемому стилю с контрастными темными фонами. В этом отношении интересна любая из работ (1900 или 1906 годов), которая могла скрываться за названием «Объявление о бисквитах».

Одним из них была установка на непременно первенство. Так, экспозиция открылась раньше всех прочих в осеннем сезоне 1906 года [27, с. 143], что при одновременной работе ОЛДВ над двумя другими выставками едва ли способствовало качеству каждой из них. Совершенно новым было и место: только что сданные [41, с. 13–15] торговые помещения<sup>13</sup> левого крыла Политехнического музея, в котором вскоре будут выступать символисты и лично Брюсов — объект восхищения и одновременно противник Шемшурина, сделавшего ОЛДВ орудием этой борьбы.

Нахождение общества в этом состоянии перманентного конфликта, как кажется, также не дало в полной мере реализовать и главную новацию выставки — впервые представить экспозицию оригинальных плакатов, созданных для нее крупнейшими художниками. Чтобы убедить их, ОЛДВ не хватило авторитета. Это же, судя по всему, повлияло и на характер рецепции экспозиции в художественных изданиях (представлявших ту же символистскую среду).

Достигнутые выставкой результаты имеют при этом объективную ценность.

Прежде всего, она стала четвертым и единственным в XX веке показом плакатной графики зарубежных школ в Российской империи (тогда как согласно существующим исследованиям возможности видеть панораму западной афиши, созданной после 1900 года, отечественная публика никогда не получала).

Во-вторых, российский отдел выставки впервые был представлен крупнейшими современными художниками и рассматривался критикой наравне с зарубежными. Принципиальная неспособность отечественного искусства к современной афише, утверждавшаяся на рубеже веков, была опровергнута.

В-третьих, выставка стала первой, подводящей промежуточные итоги развития российской плакатной графики (и ее «модернистского поворота» под влиянием выставок 1897–1900 годов). В середине и второй

13 Вероятно, пассаж (входивший в состав этих помещений). Такой тип площадки ОЛДВ выбирало еще дважды: в Петровском пассаже (как и левый корпус Политехнического музея — только что открытом) с 3 декабря 1906 года проходила «Выставка молодых»; в пассаже Джамгаровых находилась канцелярия общества (в то же время — личная квартира Шемшурина). Таким образом, за симпатией ОЛДВ к пассажирам, самым модным торговым пространствам Москвы того времени, угадываются его купеческие предпочтения.

половине 1900-х годов пройдет ряд подобных показов, но организованная ОЛдВ экспозиция будет первой, а также единственной, посвященной только афише и включавшей в себя зарубежный сравнительный материал.

В совокупности эти факторы делают выставку ОЛдВ значительным событием в истории отечественной плакатной графики, вносящим существенные коррективы в ее описание.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. А. Н. Еще о выставке афиш // Жизнь и искусство. 1900. № 55. 24 февраля. С. 3.
2. Аграновский Н. С. «Входите на выставку с серьезностью и благоговением. Здесь — искусство»: «Общество имени Леонардо да Винчи» и художественная жизнь Москвы середины 1900-х гг. // Искусствознание. 2023. № 1. С. 98–121.
3. Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы» (К истории издания) // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 257–326.
4. Американская обложка XIX — начала XX века из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина / Авт.-сост. И. А. Никифорова. М.: СканРус, 2013.
5. Андрей Белый. Эмилий Метнер. Переписка. В 2 т. / Публ. и комм. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. М.: НЛО, 2017. Т. 1: 1902–1909.
6. Б. н. // Русские ведомости. 1906. № 277. 12 ноября. С. 5.
7. Бабурина Н. И. Русский плакат (конец XIX — начало XX века). Л.: Художник РСФСР, 1988.
8. Белый А. Между двух революций. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
9. Бенуа А. Н. Дневник 1906 года // Наше наследие. 2006. № 77. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7713.php> (дата обращения: 24.02.2024).
10. Боровский Д. А. Плакат модерна. На материале музейных собраний // Музей 10. Художественные собрания СССР. Сб. статей / Сост. А. С. Логинова. М.: Сов. художник, 1989. С. 116–126.
11. Брюсов В. Я. Дневники. 1891–1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927.
12. Брюсов В. Я. Письма к А. А. Шестеркиной / Предисл. и публ. В. Г. Дмитриева // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 622–656.
13. Брюсов В. Я. Собрание сочинений. В 7 т. / Под общ. ред. П. Г. Антокольского. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909.
14. В журналах и газетах. Эстетика улиц // Весы. 1905. № 7. С. 75–78.
15. Вашик К., Бабурина Н. И. Реальность утопии: искусство русского плаката XX в. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
16. Выставка афиш // Московский листок. 1906. № 298. 19 ноября. С. 4.
17. Глинтерник Э. М. Начало российской рекламы // Наше наследие. 2001. № 56. С. 222–235.
18. Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века: опыт иллюстрированных очерков. СПб.: Аврора, 2007.
19. Глуховская Е. А. Из истории литературной борьбы 1907–1908 годов: журнал «Русский артист» // Русская литература. 2023. № 2. С. 205–214.
20. [Гофман В. В.] Художественный отдел. Общество Леонардо да-Винчи // Москвич. 1906. № 40. 12 апреля. С. 3.
21. К. С. Международная выставка художественных афиш // Живописное обозрение. 1897. № 51. 21 декабря. С. 908–909.
22. Климова Е. Русский рекламный плакат: становление жанра // Рекламный плакат в России, 1900–1920-е. СПб.: Palace Editions, 2010. С. 7–12.
23. Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания. Сборник / Сост. Л. В. Чага. Л.: Художник РСФСР, 1986.
24. Кузьмин Е. В. Выставка художественных афиш и плакатов // Киевское слово. № 4348. 15 февраля. С. 3.
25. Лавров А. В. «С Брюсовым на равной ноге». Письма М. Ф. Ликиардопуло к В. Я. Брюсову // Литературный факт. 2021. № 3 (21). С. 48–107.
26. Лебедева Т. В. Русский плакат: от наивного рисунка до художественного плаката // Реклама и искусство. Сб. научных трудов. В 2 т. Воронеж: Ф-т журналистики ВГУ, 2011. Т. 2. С. 7–100.
27. Ликиардопуло М. Московские выставки // Золотое руно. 1906. № 11–12. С. 143–144.
28. Международная выставка художественных афиш // Нива. 1897. № 50. 13 декабря. С. 1196–1198.
29. Митрохин Д. Письма из Москвы. Художественные выставки в Москве // Утро (Харьков). 1907. № 53. 25 января. С. 3.

30. Муратов П. Выставки общества имени Леонардо да Винчи в Москве. I. Выставки: афиш, акварелей и рисунков, и «молодых» // Весы. 1907. № 1. С. 106–107.
31. Н. Д. Выставка художественных афиш // Театр и искусство. 1897. № 48. 18 ноября. С. 887–888.
32. ОР ГМИИ. Ф. 29. Оп. III. Ед. хр. 1084.
33. ОР ГМИИ. Ф. 29. Оп. III. Ед. хр. 5166.
34. ОР ГРМ. Ф. 115. Оп. 1. Ед. хр. 393.
35. ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 322.
36. ОР ГРМ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 38.
37. ОР ГТГ. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 3291.
38. ОР РГБ. Ф. 342. Картон 31. Ед. хр. 14.
39. ОР РГБ. Ф. 386. Картон Книги. Ед. хр. 815.
40. Открытие международной выставки афиш и плакатов // Киевлянин. 1900. № 42. 11 февраля. С. 2–3.
41. Отчеты о деятельности музея и его отделов за 1906 год / Музей прикладных знаний в Москве. М.: Типо-литография товарищества на вере Е. Кудинова, 1907.
42. Переписка <В. Я. Брюсова> с М. А. Волошиным (1903–1917) / Вступ. ст., публ. и комм. К. М. Азадовского и А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты: В 2 кн. Кн. 2. М.: Наука, 1994. С. 251–384.
43. Переписка <В. Я. Брюсова> с С. А. Поляковым (1899–1921) / Вступ. ст. и комм. Н. В. Котрелева; публ. Н. В. Котрелева, Л. К. Кувановой и И. П. Якир // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. В 2 кн. Кн. 2. М.: Наука, 1994. С. 5–136.
44. Поляков С. А. Летопись литературы и искусства // Весы. 1906. № 9. С. 83–84.
45. РГАЛИ. Ф. 2432. Оп. 1. Ед. хр. 151.
46. РГАЛИ. Ф. 379. Оп. 7. Ед. хр. 263.
47. РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 1240.
48. Русский рекламный плакат / Сост. А. Снопков и др. Авт. текста Н. Бабурина, С. Артамонова. М.: Контакт-культура, 2001.
49. Садовской Б. «Весы» (Воспоминания сотрудника) / Публ. Р. Л. Щербакова // Минувшее. Исторический альманах. 1993. № 13. С. 7–65.
50. Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник. СПб.: Чернышев, 1992.

51. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М.: Искусство, 1970.
52. Терентьева А. Серебряный век русской рекламы // Третьяковская галерея. 2011. № 2. С. 37–47.
53. Французская афиша из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина // Авт. и сост. И. А. Никифорова. М.: СканРус, 2011.
54. Хроника // Зори. 1906. № 9–10. С. 19–20.
55. Хроника // Известия Общества преподавателей графических искусств. 1907. № 8–9. С. 28–35.
56. Художественные новости. Выставка афиш и плакатов // Московские ведомости. 1906. № 269. 5 ноября. С. 4.
57. Чудецкая А. Рыцарь графического образа // Наше наследие. 2005. № 73. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7314.php> (дата обращения: 24.02.2024).
58. Чуковский К. И. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915 / Предисл. и комм. Е. Ивановой. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012.
59. Эттингер П. Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / Сост. А. А. Демская, Н. Ю. Семенова. М.: Советский художник, 1989.
60. Atta-Troll. На выставке афиш // Курьер. 1898. № 12. 12 января. С. 3.