

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 — Сецессии. 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

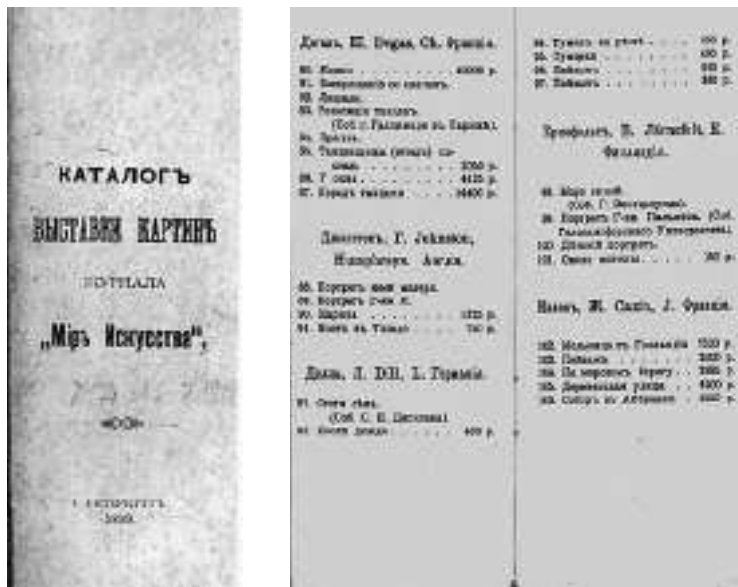
2 В прессе 1899 года встречается ряд названий экспозиции. Здесь использовано то, которым журнал «Мир искусства» предварил публикацию каталога и иллюстраций (1899, № 6. С. 1). В отдельном издании каталога она названа «Выставкой картин журнала „Мир искусства“». Выставка продолжалась по 6 марта включительно.



1. Old Judge (Павел Щербов)
Корреспонденция из Зальцбурга. Also sprach Zarathustra.
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 боровшимися 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 вперемежку. Скептический рецензент respectable столичной



4. Пьер Пюви де Шаванн. *Сидра* (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 Бонар. 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 рампы, огни которой превращали ее фигуру в неправдоподоб-



7. Михаил Нестеров. *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, замазанной 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! <...> Безвкусице 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 Хулиа 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 вырождающихся 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-ного 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 богоматери», 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 «козлищ» 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. *Мечь Йоухахайнена*. 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 счел «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 болезненным 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, v. II, p. 218, no. 559; v. 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».