



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 ОПХ<sup>11</sup>. 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-Рюэля<sup>12</sup>.

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 художника<sup>13</sup>. 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 Декаж [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 (рубли приблизительно за три с небольшим франка<sup>14</sup>), 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 рублей<sup>15</sup>. 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 рублей<sup>16</sup>. 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]<sup>17</sup>. Однако, как показали исследования в архиве Дюран-Рюэля, проведенные Наталией Семеновой, эта цена была установлена владельцем<sup>18</sup>. 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 художника<sup>19</sup>.

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]<sup>20</sup>. (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]<sup>21</sup>.

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].

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 покровительницей<sup>22</sup>. 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 Дега<sup>23</sup>.

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 <...>»<sup>24</sup>.

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 удачна 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]<sup>25</sup>. 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 искушенным 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 характер<sup>26</sup>. 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 год<sup>27</sup>.

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 коровой<sup>28</sup>), 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 высекали 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.