

УДК: 7.036”189”

ББК: 85.103(3)

А43

DOI: 10.18688/aa200–3–36

И. А. Доронченков

На границе модернизма: зарубежные художественные выставки в России 1890-х годов

1890-е годы были временем, когда художественная жизнь всё более приобретала международный характер. Продолжались всемирные выставки, интернационализировалась деятельность коммерческих галерей. Международность была неотъемлемым качеством новой экспозиционной модели — сецессиона — относительно небольшой элитарной выставки, которая отличалась от мегаэкспозиций салонов, как бутик от гипермаркета. В то же время в европейских столицах проходили крупные экспозиции, представлявшие различные национальные школы.

Именно в это время, между 1891 и 1901 гг., в Петербурге и Москве состоялось почти два десятка масштабных выставок зарубежного искусства¹. Ни до, ни после русская художественная жизнь не знала ничего подобного. Интернациональный контекст, в большой степени сформированный этими выставками, был совершенно необходим для самоопределения мирискуснической тенденции и русского модернизма в целом². Именно зарубежные выставки, организованные в последней трети 1890-х гг. Сергеем Дягилевым как альтернатива «мейнстримному» образу западного искусства, сыграли важнейшую роль в конструировании ранним русским модернизмом своей программы действий.

Экспозиции, включавшие сотни произведений искусства, не могли состояться без государственной поддержки, и зачастую их следует рассматривать как символический инструмент международной политики. Так, в 1891 г. с апреля по октябрь в Москве проходила Французская художественно-промышленная выставка, сокращённая версия французского национального отдела Всемирной экспозиции 1889 г. Она символическим образом закрепляла формирование франко-русского военно-политического альянса, направленного против Германской империи и Тройственного союза. Не случайно

¹ Начало изучению этого вопроса положил Г.Ю. Стернин в главе 3 своей монографии «Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков» (1970) [16]. Выставки зарубежного искусства 1890-х гг. в нашей стране рассматривались в трудах А.В. Толстого, Т.Д. Мухиной, Е.И. Столбовой, М. Вереншёлль и др. Однако их детальное и комплексное изучение все ещё представляет собой нерешённую исследовательскую задачу.

² Под «модернизмом» я понимаю фигуративные течения сецессионистского толка, ядром которых были выставочное объединение «Мир искусства» и некоторые художники с «абрамцевской» родословной. Ср. различие *aesthetic modernism* и *avant-gardism* у Р. Дженсена [18, p. 10, 280].

именно во время работы выставки состоялся широко освещавшийся прессой визит французской эскадры в Кронштадт³.

В павильонах на Ходынском поле были продемонстрированы достижения французской индустрии, образования, медицины и т.д. В шестнадцати больших помещениях располагалось почти семьсот произведений, представлявших французское искусство в диапазоне от столпов Салона до натуралистов. Значительная часть русской критики восприняла сравнение с главной художественной школой мира оптимистически — наши соотечественники отмечали высокий уровень своих художников. В немалой степени оценки программировались прочно укоренённым стереотипом: французское искусство мастеровито, но поверхностно, в то время как русское гораздо менее изощрённо, зато душевно и лирично. Техничность французского искусства связывалась с коммерциализацией парижского художественного мира, где страдающие от жёсткой конкуренции художники вынуждены воспроизводить раз принесшие им успех приёмы и мотивы. Настоящим культурным шоком для русской публики и критики стало обилие нью на полотнах французов — отечественный зритель оказался к этому совершенно не готов.

Казалось бы, столь обширная экспозиция должна была включать некоторое число произведений импрессионистов, но никто из них в Россию не попал, хотя отзвуки импрессионистической манеры можно было найти в картинах Альбера Обле, Альфреда Ролля и др. Несмотря на это, именно после выставки 1891 г. из среды монархистов-охранителей раздались алармистские призывы противостоять надвигающейся на Россию «грозе» импрессионизма — новый художественный язык рассматривался теперь различными силами как «французский импорт» и угроза культурным основам нации [4].

Следующая французская выставка также шла в кильватере важнейшего политического события. Она открылась в русской столице через два месяца после триумфального визита Николая II в Париж в октябре 1896 г.⁴ Не случайно после выставки к государственным наградам России были представлены её французские организаторы, в том числе глава Салона Марсова поля Пьер Пюви де Шаванн к ордену Св. Станислава 2-й степени со звездой, а значившийся в наградных документах как «отставной поручик запаса 29-го французского артиллерийского полка» маршан Жозеф Бернхейм-Жён — к ордену Св. Станислава 3-й степени⁵.

В отборе произведений секретарь Общества поощрения художеств Николай Собко опирался на поддержку глав Салона Елисейских полей Эдуарда Детая, Салона Марсова поля Пьера Пюви де Шаванна и чиновников Министерства просвещения и изящных искусств. Естественно, как и в прошлый раз, основу выставки составили произведения, показанные накануне в двух главных салонах Парижа. Русская пресса отмечала разнообразие художественных движений в искусстве Франции, которое адекватно отражает оптимистичную и «нервную» природу нации, а также помогает познакомиться с обликом страны — для значительной части публики и критиков выставки зарубежного искусства

³ О выставке и её русских контекстах см.: [6].

⁴ С 26 декабря 1896 г. по 26 января 1897 г. выставка была открыта в московском Историческом музее.

⁵ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 1039. Л. 59–60.

служили чем-то вроде фильмов National Geographic. Эта глубоко укоренившаяся привычка видеть в искусстве «адекватное» отражение действительности и требовать сюжетного рассказа не позволяла значительной части отечественной критики понять даже те реалистические произведения, которые ускользали от привычных нашим соотечественникам моделей восприятия, например «Падающие тени» Эмиля Фриана (1891. Музей д'Орсэ). Нечего и говорить, что работы французских символистов Жоржа Девалье, Люсьена Леви-Дюрмёра и др. были встречены в лучшем случае недоумением, если не издёвкой — их картины клеймились как «декадентские»: понятие, столь же неотчётливое, сколь часто применяемое русской критикой 1890-х гг.⁶

Именно здесь наша публика впервые увидела импрессионистов, а император — хотя бы теоретически — получил возможность их приобрести. Купленные Николаем II для личной коллекции полотна Франсуа Фламенга «Наполеон I и король Римский в Сен-Клу в 1811 г.» (1896) и Жюль Лефевра «Мария Магдалина в гроте» (1876, оба — ГЭ, Санкт-Петербург) висели на той же стене выставочного зала, что и «Стог на солнце» Клода Моне (1890–1891, Кунстхаус, Цюрих) и «Источник» Пьера Огюста Ренуара (1875, Фонд Барнса, Филадельфия). Наряду с работами Эдгара Дега, Альфреда Сислея, Максима Моффа, Эжена Будена и других художников они были присланы в Россию Полем Дюран-Рюэлем.

Реакция на «Сток» Моне может служить индикатором состояния русской художественной среды. Насколько можно судить, например, по корреспонденции и мемуарам, художники практически проигнорировали Моне, критика чаще всего возмущалась импрессионизмом, и лишь немногие наблюдатели могли сформулировать кардинальное различие нового понимания живописи у Моне и традиционного для России представления об искусстве как социально детерминированном отражении действительности: «Сено, благодаря солнечным лучам, превратилось в какую-то радугу цветов <...> Картина эта нам кажется почти курьёзной. Она просто невероятна! Если бы наш русский художник рисовал стог сена, то прежде всего <...> было бы ясно, какое тут сено: клевер или простая трава? В стоге сена мы подпустили бы тенденции: сейчас было бы видно, почему у нас скот тощает <...> Наш стог сена — с идеей, и такими идеями с сеном набиты головы наших художников и писателей народников» [2]⁷.

На фоне общей растерянности перед лицом Моне кажется символичным, что не ставший ещё тогда художником Василий Кандинский запомнил московскую «встречу» с ним на всю жизнь и позднее называл именно её одним из решающих стимулов для своей идеи беспредметной живописи [8, с. 19].

К концу десятилетия Петербург и Москву ежегодно посещало по несколько экспозиций. Значительная их часть организовывалась Императорским обществом поощрения художеств «с Высочайшего соизволения» и с перечислением части средств на нужды благотворительности. В то же время, как явствует из документов Общества,

⁶ Исключение представлял Пюви де Шаванн, по отношению к которому русские обозреватели проявили терпимость, объясняемую, очевидно, высоким социальным статусом живописца, который возглавлял Национальный салон изящных искусств (Салон Марсова поля) и выполнял многочисленные заказы по росписи общественных зданий.

⁷ Стога на полотнах серии 1890–1891 гг. сложены не из сена, а из снопов пшеницы или ячменя.

многие из этих выставок приносили доход (французская выставка 1899 г. — шесть тысяч рублей чистой прибыли) [3, с. 11]. В мае 1898 г. Общество поощрения художеств заключило договор с комиссаром своих выставок Адольфом Морисом о том, что он становится генеральным подрядчиком по организации международных экспозиций и принимает на себя расходы, а чистый доход разделяется между ним и Обществом. То есть экспозиции, анонсированные как благотворительные, приобретали коммерческий характер, который, однако, публично не афишировался.

Среди выставок этого времени типичными представляются голландская (1897, Академия наук, Санкт-Петербург), английская (1898) и бельгийская (1898–1899)⁸. Общество поощрения художеств выступило организатором двух последних. Эти выставки в полной мере отражали конвенциональный, «умеренный и аккуратный» образ национальной школы, в котором доминировали различные версии «салона» и «реализма». Например, при полном отсутствии Джона МакНейла Уистлера английская выставка включала по три полотна Лоуренса Альма-Тадемы и президента Королевской академии Эдварда Пойнтера. Таким образом, наиболее «современными» произведениями национальной школы оказывались прерафаэлитские полотна Уолтера Крейна («Участь Прозерпины», 1877, частное собрание) и Джона Уильяма Уотерхауса (*La Belle Dame sans Merci*, 1893, Музей земли Гессен, Дармштадт). Не случайно в отличие от вызывавших разногласия отклики французских выставок экспозиции этих стран весьма высоко оценивались отражающей господствующие вкусы массовой прессой и особенно публицистами правого политического лагеря: «...бельгийская выставка прекрасное место для отдыха и успокоения. У бельгийцев вы увидите не безумную погоню за эффектами и оригинальностью <...> а искание <...> жизненной правды: истинный прогресс искусства. Для наших отечественных "новаторов" бельгийская выставка — целая школа» — писал, например, обозреватель популярной московской газеты [5].

Собственно, именно эти свойства выставок, организованных официальными институциями, и отвращали новое поколение: «Все "благотворительные" выставки последних лет имели мало общего с искусством <...> Бельгийская выставка <...> выбрана спокойно, добродетельно и бледно» [13, с. 19].

Автор этой оценки — Сергей Дягилев, к тому моменту уже организовавший несколько экспозиций, на которых образ современного европейского искусства был радикально переосмыслен, а само оно актуализировано и включено в русский контекст.

Практически с самого начала деятельности Дягилева-куратора ему было очевидно, что вопрос о новой западной живописи есть ключевой вопрос дальнейшего движения русской школы. Лучше всего он сформулировал проблему в 1897 г. в двух афористичных высказываниях — приватном и публичном. В письме к Александру Бенуа он определил свою миссию: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить её и, главное, поднести её Западу, возвеличить её на Западе...»⁹. Несколько ранее он прокомментировал в ведущей петербургской газете отказ убожавшихся конкуренции организаторов акварельной

⁸ Две последние выставки в Петербурге были показаны в залах Общества поощрения художеств, в Москве — Строгановской школы технического рисования.

⁹ Письмо от 24 мая 1897 г. Цит. по: [1].

выставки допустить на неё иностранных участников: «...новое поколение приходит со своими требованиями, и оно пробьётся и скажет своё слово. Ваш панический страх перед Западом, перед всем новым и талантливым есть начало вашего разложения, ваш предсмертный вздох» [14]¹⁰. «Новое», «талантливое» и «западное» в этом фрагменте синонимичны — для Дягилева предельно ясно, что судьба молодого русского искусства прямо зависит от того, развернётся ли оно к современным западным поискам или останется при провинциальной самоудовлетворённости старшего поколения.

Позиция Дягилева была сформулирована в месяцы, когда он энергично компоновал новаторскую экспозицию скандинавского искусства, которая открылась в Петербурге в октябре 1897 г. (Общество поощрения художеств). Рискну утверждать, что она оставалась самой представительной демонстрацией искусства северных стран до знаменитой выставки «Северный свет», организованной Кёрком Варнеду в Бруклинском музее в 1982–1983 гг.

Русская публика, уже активно знакомящаяся со Стриндбергом и Ибсенем, впервые увидела тщательно отобранные Дягилевым произведения Андерса Цорна, Бруно Лильефорса, Герхарда Мунте, Педера Северина Кройера вплоть до лишь начинавшего шокировать западную публику Эдварда Мунка. Но значение экспозиции 1897 г. заключалось далеко не только в представлении русским неизвестного им творчества ближайших соседей.

В предшествующее десятилетие датская, шведская и норвежская школы стремительно преодолели свою провинциальность, добились признания в европейских художественных столицах и тем самым дали примеры того, как национальный дух воплощается в современных изобразительных формах. Таким образом, Дягилев наглядно сформулировал стратегию для русских художников: дорога к себе лежит через Запад, через усвоение нового (то есть европейского) живописного языка. Кёрк Варнеду пронизательно проанализировал диалектику «национального» и «космополитического», «архаического» и «современного», лежавшую в основе художественного расцвета скандинавских школ и их общеевропейского успеха (см: [19]). Эта проблематика была в полной мере актуальна и для отечественного модернизма периода его становления.

Экспозиция, которая считается первым выступлением нового общества «Мир искусства», — выставка русских и финляндских художников 1898 г. (музей Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штигица, Санкт-Петербург), в сущности, и реализовывала эту политику. Финны выступали на ней как местный, но особенный, «внутриимперский» вариант скандинавского пути — народные мотивы, национальный дух и плюрализм новых изобразительных языков (см: [10]). Однако более показательным примером дягилевской стратегии представляется экспозиция 1899 г., которая прошла практически одновременно с очередной крупной выставкой французского искусства, и сравнение их самым наглядным образом демонстрировало новизну дягилевской модели.

¹⁰ В публикации И. Зильберштейна и В. Самкова «Сергей Дягилев и русское искусство» (1982) в этом фрагменте допущена искажающая смысл ошибка [7, с. 65].

Французская выставка, на вернисаже которой в петербургском Обществе поощрения художеств присутствовал император, открывалась огромными полотнами, увековечившими его визит 1896 г., и представляла «официальный» образ искусства Третьей республики. Почти двести мастеров показали три с лишним сотни картин: по-настоящему именитых художников мейнстрима было мало, и представлены они были вещами проходными. На этом фоне выделялись такие модернистские произведения, как «Зелёная муза» Альбера Маньяна (1895, Музей Пикардии, Амьен) и особенно признанный «гвоздём» выставки триптих Шарля Котте «В стране моря» (1898, Музей д'Орсэ, Париж). Самой же неожиданной особенностью этой выставки был беспрецедентный импрессионистический «десант», осуществлённый Полем Дюран-Рюэлем, который, вероятно, рассчитывал повторить в денежной России свой американский успех: каталог говорит о двенадцати Моне и Ренуарах, шести Писсарро и четырёх Сислеях. Поразительно, насколько русский зритель остался безразличен к этим произведениям. Критика, как правило, писала о них между делом: к этому времени импрессионизм воспринимался в России как «болезнь века» или как узкоспециальный артистический эксперимент. Но особенно показательным было решение московских устроителей, которые — из-за недостатка места в залах Строгановской школы технического рисования — выставили лишь двух Моне, трёх Ренуаров, двух Сислеев и одного Писсарро [17].

На этом фоне совершенно по-иному прозвучала «Первая международная художественная выставка», организованная Дягилевым и проходившая в залах музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица с 22 января по 6 марта 1899 г. Она включала свыше трёхсот произведений тридцати семи иностранцев и двадцати шести художников, представлявших Российскую империю (петербургские мирискусники, Валентин Серов, Константин Коровин, Михаил Нестеров, Альберт Эдельфельт, Аксели Галлен-Каллела, Фердинанд Рушиц и др.). Важно, что работы художников разных стран демонстрировались вперемежку, без выделения «национальных» секций. Отбор произведений оставлял желать лучшего, о чём писала даже доброжелательная критика — такие европейские звёзды, как Уистлер или Арнольд Бёклин были представлены довольно случайно. Основная масса зарубежных вещей не была сколько-нибудь радикальна, ни о каком присутствии Сезанна или Гогена речь ещё идти не могла. Героями выставки были представители того явления, которое Роберт Дженсен удачно назвал «послеимпрессионистической золотой серединой»: «...*juste milieu* была способна нести знамя современности, не настаивая на радикальной самостоятельности импрессионистов <...> за пределами импрессионистического круга и — что важнее — за пределами Парижа, [она] смогла явить себя легко и быстро как международно признанных мастеров» [18, р. 149]. Именно эти художники, уже вкушившие успех за пределами России, и составляли костяк зарубежного раздела выставки: Жан-Франсуа Рафаэлли, Гастон Латуш, Фриц Таулов и др. Почётное место, отведённое Альберу Бенару и Джованни Больдини, говорит о том, что в эту пору Дягилев часто принимал шик за стиль, но сам выбор имён и способ их презентации позволяет утверждать, что его выставка 1899 г. была единственным на русской почве примером самой передовой к тому моменту экспозиционной модели Европы — сецессииона. До-

статочны компактная по сравнению с салонами многонациональная выставка, дающая плюралистическую картину поисков современного искусства и ориентирующаяся на мастеров с международной репутацией. Такими, по всей вероятности, и должны были быть в дальнейшем экспозиции «Мира искусства».

Экспонаты выставки, которую пресса окрестила «декадентской», вызывали различную оценку — от злых насмешек над портретом актрисы Режан (1898, место нахождения неизвестно) Бенара до почтительного приятия Больдини. Но были принципиальные обстоятельства, которые сделали её водоразделом, рубежом между старшим поколением и новаторами. Все они так или иначе касаются «западных» аспектов выставки. Событие, нашедшее немного вдумчивых рецензентов (Александр Ростиславов, Петр Перцов, отчасти Николай Кравченко), в то же время вызвало огонь тяжёлой артиллерии: Стасов выступил с разгромной статьёй «Подворье прокажённых» (1899) [15], а Репин, предоставивший на выставку один портрет, публично разорвал отношения с «Миром искусства» открытым письмом в редакцию «Нивы» — самого массового еженедельника страны. Два взаимосвязанных обстоятельства были камнями преткновения для вождей старшего поколения: новая роль куратора, индивидуальный вкус которого являлся определяющим при выборе произведений, — небывалая в России практика, и высокие цены на полотна художников, не обладающих достаточным авторитетом у русского зрителя. Каталог выставки — в противоречии с устоявшейся практикой — содержал цены на картины. В особенности шокировали суммы за вещи Дега, великолепно представленного на дягилевской выставке произведениями из галереи Поля Дюран-Рюэля и собрания Поля Галлимара. В дискуссии об этих работах едва ли не впервые на русской почве оформился традиционный мотив антимодернистской полемики: международного заговора маршанов, благодаря которому искусство, порывающее с традицией, только и способно найти спрос у покупателя. Переходя от необоснованно высоких цен на «посредственные картинки» Дега к выводам общего порядка, Репин твёрдо провёл границу между «национальной традицией» и «современным искусством»: «...вы игнорируете русское, вы не признаёте существования русской школы. Вы не знаете её как чужаки России <...> вечно пережевываете вы европейскую жвачку, достаточно устаревшую там и мало кому интересную у нас» [12].

Впрочем, отзыв другого русского участника выставки, Исаака Левитана, позволяет утверждать, что стратегия Дягилева все-таки была успешной. В письме Анне Турчаниновой пейзажист говорил: «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 чувствовать себя очень хорошо. Русских художников высекли на этой выставке, и на пользу, на большую пользу <...> Хочется работать, в голове тьма всяких художественных идей, вообще прекрасного»¹¹.

Предложенный Дягилевым формат на русской почве не закрепился, а большие выставки, дававшие усреднённую картину национальных школ, явно исчерпывали

¹¹ Исаак Левитан — Анне Турчаниновой, 24 января 1899 г. Москва [9, с. 95].

себя. И если в течение десятилетия русские журналисты в целом благожелательно реагировали на сам факт зарубежных выставок, позволявших познакомиться с искусством и жизнью других стран, то нарастающий скепсис проявился в 1900 г. в статье Д. А. Пахомова под симптоматичным названием «Нужны ли нам в данную минуту иностранные выставки?» Критик верно отмечал, что «...выставки эти устраиваются официальными лицами и учреждениями, а потому они и носят характер сухой и холодной официальности», и полагал, что организаторами должны выступать «выборные члены различных партий». Но финальный вывод автора, который не был сторонником автаркии, выдаёт травматическую реакцию на приход в Россию нового западного искусства: «Количество выставочных помещений в Петербурге очень ограничено <...> Довольно возить в Петербург иностранцев: в настоящее время необходимо устроить выставку провинциальных обществ и художников <...> Несмотря на весь интерес, представляемый чужими странами, — ещё интереснее знать свою родину и её как большие, так и маленькие уголки, где бьётся много отзывчивых сердец» [11].

С началом столетия большие национальные выставки зарубежных стран постепенно сошли на нет. Поляризация в русском искусстве, связанная с окончательным оформлением сначала мирискусничества, а затем авангарда, вызвала к жизни иные формы знакомства с актуальным искусством современной Европы.

Литература

1. Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев. Переписка (1893–1928) / Сост., подгот. текста и коммент. И. И. Выдрина. — СПб.: Сад искусств, 2003. — 126 с.
2. Борей [В. Шуф]. Французская живопись // Петербургский листок. — 1896. — 19 ноября. — № 320. — С. 3.
3. Всеподданнейший отчет Императорского Общества Поощрения Художеств за 1899 г. (Читан в Общем Собрании гг. Членов 20 мая 1900 г.). — СПб, 1900. — 60 с.
4. Гринмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство // Художественно-литературный сборник «На память» / Издание Т.И. Гагена под ред. Ф. А. Духовецкого. Кн. 1. — М.: тип. Т.И. Гагена, 1893. — С. 57–66.
5. Диллетант. Бельгийская выставка // Русский листок. — Москва. — 1899. — 18 января. № 17. — С. 3.
6. Доронченков И. «Гроза, надвигающаяся на русское искусство»: из истории полемики об импрессионизме в русской критике начала 1890-х годов // Память как объект и инструмент искусствознания: Сб. ст. — М.: ГИИ, 2016. — С. 311–337.
7. Зильберштейн И. С., Самков В. А. Сергей Дягилев и русское искусство. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — Т. 1. — 496 с.
8. Кандинский [В. В.]. Ступени. Текст художника. — М.: Издание Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению, 1918. — 56 с.
9. Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания. — М.: Искусство, 1956. — 336 с.
10. «Мир искусства». К столетию выставки русских и финляндских художников 1898 года: Каталог выставки. — СПб.: Palace Editions, 1998. — 335 с.
11. Пахомов Д. А. Нужны ли нам в данную минуту иностранные выставки? // Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 2. Ноябрь. — С. 53–60.
12. Ретин И. По адресу «Мира искусства» (Письмо в редакцию) // Нива. — 1899. 10 апреля. — № 15. — С. 298–300.
13. С. Д. [Дягилев]. Выставки. I. Бельгийская выставка в Петербурге // Мир искусства. — 1899. — № 3–4. — С. 19–20.
14. С. Д. [Дягилев]. По поводу двух акварельных выставок // Новости и биржевая газета. — 1897. — 9 февраля. — С. 3.

15. Стасов В. Подворье прокажённых // Новости и биржевая газета. — 1899.— 8 (20) февраля.— № 39. — С. 2.
16. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. — М.: Искусство, 1970.— 293 с.
17. С-ъ А. Французская художественная выставка. (Окончание) // Московский листок. 1899.— 20 марта.— № 79. — С. 3.
18. Jensen R. Marketing Modernism in Fin-de-Siecle Europe. — Princeton: Princeton University Press, 1994.— 367 с.
19. Varnedoe K. Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art // Kirk Varnedoe, Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1800–1910. — Brooklyn, New York: The Brooklyn Museum, 1982. — P. 13–33.

Название статьи. На границе модернизма: зарубежные художественные выставки в России 1890-х годов

Сведения об авторе. Доронченков Илья Аскольдович — кандидат искусствоведения, профессор. Европейский университет в Санкт-Петербурге, Гагаринская ул., д. 6/1 А. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191187. ilia.doronchenkov@eu.spb.ru; заместитель директора по научной работе Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, ул. Волхонка, д. 12, Москва, Российская Федерация, 121019. ilia.doronchenkov@arts-museum.ru

Аннотация. В статье реконструируется история организации и проведения выставок зарубежного изобразительного искусства, имевших место в России в 1890-е гг. В указанный период Санкт-Петербург и Москва были ведущими центрами Российской империи, в которых происходило ознакомление с западными художественными практиками, их осмысление и освоение. Последовательно анализируются масштабные выставки, позволившие русскому зрителю в короткий период без выезда за рубеж получить довольно широкое представление об искусстве Франции, Голландии, Англии, Бельгии и стран Скандинавии. Существенную роль в этом процессе сыграла кураторская деятельность Сергея Дягилева, основная цель которого, по мнению автора, заключалась в формировании в России новой экспозиционной модели — сецессиона, то есть многонациональной выставки, дающей плюралистическую картину поисков современного искусства и ориентирующейся на мастеров с международной репутацией. Подробно анализируются причины, по которым новая постулируемая Дягилевым роль куратора, а также предложенный им экспозиционно-выставочный формат не закрепились на русской почве.

Ключевые слова: художественная выставка, Сергей Дягилев, искусство конца XIX века, истоки модернизма

Title. On the Modernist Frontier: Foreign Art Exhibitions in Russia in the 1890s

Author. Doronchenkov, Ilya Askoldovich — Ph. D., professor. European University at Saint-Petersburg, Gagarinskaya str. 6/1A, 191187 St, Petersburg, Russian Federation. ilia.doronchenkov@eu.spb.ru; Deputy Director for Research, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Volkhonka, 12, 121019 Moscow, Russian Federation. ilia.doronchenkov@arts-museum.ru

Abstract. The article reconstructs the history of organizing and holding of foreign art exhibitions that took place in Russia in the 1890s. During this period, St. Petersburg and Moscow were the leading locations of the Russian Empire, in which acquaintance, comprehension, and development of Western art practices took place. The article sequentially analyzes the large-scale exhibitions, which allowed the Russian audience, without going abroad, to get a fairly wide idea of the art of France, Holland, England, Belgium, and the countries of Scandinavia in a short period of time. A significant role in this process was played by the curatorial activity of Sergei Diaghilev, whose main goal, according to the author, was to form a new exhibition model in Russia — secession, i.e. a multinational exhibition that gives a pluralistic picture of the quest for contemporary art and focuses on masters with an international reputation. The article analyzes in detail the reasons why the new role of the curator postulated by Diaghilev, as well as the exposition and exhibition format proposed by him, were not fixed on Russian soil.

Keywords: art exhibition, Sergey Dyagilev, art of the end of the 19th century, the origins of modernism

References

- Doronchenkov I. "The Storm Approaching Russian Art": From the History of the Debate about Impressionism in Russian Criticism of the Early 1890s. *Pamyat' kak ob'ekt i instrument iskusstvoznaniia (Memory as an Object and Tool of Art. Collection of Articles)*. Moscow, The State Institute of art studies Publ., 2016, pp. 311–337 (in Russian).
- Jensen R. *Marketing Modernism in Fin-de-Siecle Europe*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1994. 367 p.
- Kandinsky V. *Stupeni. Tekst khudozhnika (Steps. The Text of the Artist)*. Moscow, Department of fine arts of the People's Commissariat for education Publ., 1918. 56 p. (in Russian).
- Levitan I. I. *Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia (Letters. Documents. Memoires)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 336 p. (in Russian).
- Mir iskusstva. K stoletiiu vystavki russkikh i finliandskikh khudozhnikov 1898 goda: Katalog vystavki ("World of Art". The Centenary of the Exhibition of Russian and Finnish Artists in 1898), Exhibition Catalogue*. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 1998. 335 p. (in Russian).
- Sternin G. Yu. *Khudozhestvennaia zhizn' Rossii na rubezhe XIX–XX vekov (Artistic Life of Russia at the Turn of the 19th–20th Centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 293 p. (in Russian).
- Varnedoe K. Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art. Varnedoe K. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1800–1910*. Brooklyn, New York, The Brooklyn Museum Publ., 1982, pp. 13–33.
- Vydrin I. (comp.). *Aleksandr Nikolaevich Benua i Sergei Pavlovich Diaghilev. Peregovory (Alexander Benois and Sergei Pavlovich Diaghilev. Correspondence (1893–1928))*. St. Petersburg, Sad iskusstv Publ., 2003. 126 p. (in Russian).
- Zilberstein I. S.; Samkov V. A. *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo (Sergey Diaghilev and Russian Art), vol. 1*. Moscow, Izobrazitelnoe iskusstvo Publ., 1982. 496 p. (in Russian).