

Илья Доронченков

**«ГРОЗА, НАДВИГАЮЩАЯСЯ НА РУССКОЕ ИСКУССТВО»:  
ИЗ ИСТОРИИ ПОЛЕМИКИ ОБ ИМПРЕССИОНИЗМЕ  
В РУССКОЙ КРИТИКЕ НАЧАЛА 1890-х годов\***

На рубеже XIX–XX веков различные европейские художественные школы воспринимали и адаптировали новый живописный язык, зарождение которого принято связывать с первым поколением импрессионистов 1860–1870-х годов. Этот процесс практически везде протекал сложно. Особый драматизм ему придавало то обстоятельство, что новая поэтика часто рассматривалась художественным и общественным истеблишментом не просто как разрыв с классикой, но и как продукт чужестранного влияния, покушение на отечественную традицию.

Русский художественный мир конца XIX века все еще был достаточно консервативен, чтобы легко принять новый живописный язык, не отвечающий привычным жизнеподобию и повествовательности. Вкусы платежеспособной и восприимчивой к искусству публики были в большой степени сформированы Академией и двумя десятилетиями последовательной политики передвижников, которые на исходе века представляли себя как подлинных хранителей национальной традиции. Несмотря на то, что 1890-е годы стали для России периодом небывало интенсивных международных художественных контактов – в Петербурге и Москве прошло более десяти крупных зарубежных экспозиций – в течение всего десятилетия в русской художественной среде сохранялся латентный изоляционизм, на преодолении которого выстраивал свою художественную политику рубежа столетий петербургский «Мир искусства»<sup>1</sup>. Однако еще задолго до его первых

\* Благодарю The Clark Art Institute Fellowship Program за возможность продолжить работу над проблематикой этой статьи.

<sup>1</sup> См.: *Kennedy J. Pride and Prejudice: Sergei Diaghilev, the «Ballet Russes», and the French Public // Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe / Ed. by M. Facos, Sh.L. Hirsh.*

выставок, имевших декларативно интернациональный характер, вопрос о «французской опасности» уже стоял на повестке дня.

В 1880–1890-е годы молодые русские художники постепенно осваивали пленэрную живопись, которая нередко вызывала у современников ассоциации с импрессионизмом. Воспоминания И. Грабаря содержат показательный эпизод: «Когда П.М. Третьяков, своим замечательным инстинктом почувствовавший подлинную новизну и значительность картины Серова “Девушка, освещенная солнцем”, приобрел ее в 1889 году для галереи, Владимир Маковский на очередном обеде передвижников бросил ему вызывающую фразу: “С каких пор, Павел Михайлович, вы стали прививать вашей галерее сифилис?”»<sup>1</sup>. Можно предположить, что известный жанрист утратил самообладание из-за ревности к потенциальному конкуренту – выбор Третьякова мог означать переориентацию вкусов собирателя и в перспективе представлять определенную угрозу интересам старших передвижников. Но хлесткая и оскорбительная формула Маковского была, тем не менее, точна. Эффекты пленэра – пятна света и тени на лице девушки – могли напоминать о глубокой стадии недуга, широко распространенного в XIX веке. Однако слова Маковского не только афористично, хотя и уничижительно описывали манеру Серова. Они указывали на ее исток. Сифилис был известен как «французская болезнь» – таким образом передвижник говорил о парижском происхождении новой живописи, стремящейся к передаче мимолетных эффектов освещения, изгоняющей нарратив и освобождающей художника от живописной «законченности», «досказанности», характерных как для искусства салона, так и для повествовательного реализма XIX века. Слово «импрессионизм» произнесено не было. Но именно перечисленные свойства пленэрного полотна Серова сближали его с этим явлением.

В первой половине 1890-х годов вопрос «что такое импрессионизм?» стал волновать отечественную критику. При этом степень реальной осведомленности русского художественного мира об этом явлении была предсказуемо невысока. Достаточно сказать, что первые произведения мастеров, принадлежавших когда-то к «батинольской группе», были показаны в нашей стране только в 1896 году. К. Моне был представлен «Стогом сена на солнце» (1890) и пейзажем «Этрета», Ренуар – полотнами «У пианино» и «Источник», Дега – пастелью «Розовые танцовщицы»<sup>2</sup>.

Правда, еще в 1870-е годы молодые русские художники, жившие в Париже, знали об импрессионистах, о чем свидетельствует переписка

Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 90–118; Доронченков И. «Окно в Европу»: ранние выставки «Мира искусства» и художественный контекст 1890-х годов // Сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 80–97.

<sup>1</sup> Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М., Л.: Искусство, 1937. С. 125.

<sup>2</sup> Указатель Французской художественной выставки, устроенной с Высочайшего соизволения при содействии Французского Министерства изящных искусств в пользу состоящего под покровительством Е.И.В. Принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской Попечительного комитета о сестрах Красного креста. СПб., 1896. С. 27, 63, 75.

И. Репина, впервые упомянувшего Мане еще в 1874 году<sup>1</sup>. К примеру, он писал Крамскому: «...язык, которым говорят все, мало интересен, напротив, язык оригинальный всегда замечается скорей, и пример есть чудесный: *Manet* и все эмприсионалисты»<sup>2</sup>. Несколько позднее он признавался другому корреспонденту: «...обожаю всех эмприсионалистов, которые все более и более завоевывают себе прав здесь. А Мане уже давно знаменитость»<sup>3</sup>. Но осведомленность и, возможно, некоторое влияние, выразившееся, к примеру, в этюде «На дерновой скамье» (1876), далеко не означали приятия. Еще в начале 1874 года состоялся знаменательный обмен письмами между Крамским и Репиным, в котором был сформулирован этически обоснованный отказ от будущего импрессионистического «искушения» красочностью и светом во имя идейной живописи, целью которой является правда жизни<sup>4</sup>.

Несколько позднее, в 1876 году, корреспондент петербургского «Вестника Европы» Э. Золя, посетивший Вторую выставку импрессионистов, рассказал русскому читателю о Мане, Моне, Писсарро, Дега и Сислее<sup>5</sup>. Следует согласиться с Р. Блэкли, считающей эту статью «...вероятно, самым полным истолкованием импрессионизма, появившимся к тому моменту в русской печати»<sup>6</sup>. Но развернутая характеристика задач и особенностей новой живописи, опиравшаяся на формулировки Э. Дюранти, никак не апеллировала к визуальному опыту аудитории – описания Золя не были поддержаны ни иллюстрациями, ни, тем более, выставочной практикой. Его статьи об импрессионистах в русской прессе не оказали должного воздействия на знакомство отечественной публики с импрессионизмом.

В 1886 году В. Стасов опубликовал пространную и довольно сочувственную рецензию на книгу защитника импрессионистов Т. Дюре «*Critique d'avant-garde*» (Paris, 1885), в которой, в частности, цитировал

<sup>1</sup> См.: Письмо к Ф. Чижову. 24 июня 1874 года // В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. С. 134.

<sup>2</sup> Письмо от 29 августа 1875 года. Париж // Переписка И.Н. Крамского. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 345.

<sup>3</sup> Письмо к Н.А. Александрову. 16 марта 1876 года. Париж // *Репин И.* Избранные письма. 1867–1930: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1969. С. 175. Опубликовано с искажениями.

<sup>4</sup> См.: Переписка И. Крамского. Т. 2. С. 295, 303. Подробнее: *Jackson D.* Western Art and Russian Ethics: Repin in Paris, 1873–76 // *Russian Review*. 1998, July. P. 394–409. Также ср.: *Дмитриева Н.А.* Передвижники и импрессионисты // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1978. С. 18–39; *Valkenier E.K.* Opening Up to Europe: The Peredvizhniki and The Miriskusniki Respond to the West // *Russian art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and Decorative Arts* / Ed. by R.P. Blakesley, S.E. Reid. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2007. P. 45–60.

<sup>5</sup> *Золя Э.* Парижские письма. Две художественные выставки в мае // *Вестник Европы*. 1876. № 6. С. 873–903.

<sup>6</sup> *Blakesley R.P.* Emile Zola's Art Criticism in Russia // *Critical Exchange: Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe* / Ed. by C. Adlam and J. Simpson. Oxford: Peter Lang, 2009. P. 270.

статью о Мане<sup>1</sup>. Но публикация Стасова оставалась все же исключением. Как отмечал Р.Кауфман, обыкновенно читатели отечественных журналов той поры «...не могли даже узнать, что конкретно означает слово “импрессионист”»<sup>2</sup>.

В 1880-е годы некоторые из молодых русских художников, с которыми затем будет связано представление о «русском импрессионизме», начали ездить в Европу. В. Серов в 1885 году посетил Мюнхен, а К. Коровин в 1887-м побывал в Париже. Существенно позднее он вспоминал об этой поездке: «Помню и первое свое впечатление от французской живописи. <...> Светлые краски <...> Много и такого, что и у нас, но что-то есть совсем другое. Пювис де Шаванн – как это красиво! И импрессионисты... – у них нашел я все то самое, за что так ругали меня дома, в Москве»<sup>3</sup>. Надо, однако, иметь в виду, что последняя выставка импрессионистов открылась в мае 1886 года, а представленные на ней произведения в значительной мере демонстрировали постепенный переход к пуантилизму. Написанные же по возвращении на родину коровинские «Портрет хористки» (1887, ранее датировался 1883); «За чайным столом» (1888), «В лодке» (1888) не несут следов этой авангардной поэтики, хотя воздействие импрессионизма в них очевидно.

Для европейского зрителя импрессионизм 1880-х – начала 1890-х годов далеко не всегда ассоциировался с произведениями «батыньольской группы». Относительная целостность движения 1870-х годов отошла в прошлое еще до того, как завершилась серия импрессионистических экспозиций. Теперь его участники выстраивали индивидуальные отношения с официальными выставками, торговцами и собирателями. Параллельно размывалось и относительное единство импрессионистического живописного видения 1870-х (ср., например, движение Ренуара к «классике» и неоимпрессионистические устремления Писсарро). Этот процесс был проанализирован Дж. Хаузом, который отметил, что практически одновременно «около 1880 года многие яркие выпускники Школы изящных искусств обратились к современным сюжетам и восприняли преобразованную импрессионистическую манеру исполнения; многие из их новых работ завоевали золотые медали Салона и были приобретены государством <...> (Альбер Бенар, Альфред Ролль, Жюль Бастьен-Лепаж, Паскаль Даньян-Бувре)»<sup>4</sup>. Примером такой адаптации импрессионистических приемов и современной сюжетики служило огромное полотно А. Ролля «14 июля 1880 года» (1882). Этот правительственный заказ увековечивал

<sup>1</sup> Стасов В. Новые художественные издания (1885–1886) // Художественные новости. 1886. № 5. С. 141–152.

<sup>2</sup> Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики XIX века. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М.: Искусство, 1990. С. 222.

<sup>3</sup> Коровин К. Мои ранние годы // Константин Коровин вспоминает... / Сост., авторы вступит. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 364.

<sup>4</sup> House J. Impressionism: Paint and Politics. New Haven and London: Yale University Press, 2004. P. 198.

учреждение нового национального праздника и одновременно создавал социально презентабельный «портрет» Третьей республики, способствуя тем самым приятию публикой салона современных сюжетов городской жизни, трактованных в импрессионистической манере. Так оформилось явление, которое Р. Дженсен удачно назвал живописью «послеимпрессионистической золотой середины» (*after-Impressionist juste milieu*)<sup>1</sup>. По его мнению, именно это явление, быстро ставшее интернациональным, сформировало основные модернистские институции (салон Марсова поля, сецессионы и др.), нашло союзника в системе продвигавших современное искусство магазинов-галерей и постепенно приучило посетителя европейских художественных выставок к новой живописной поэтике – пусть и в ее компромиссных вариантах: «...*juste milieu* была способна нести знамя современности, не настаивая на радикальной самостоятельности импрессионистов <...> Усилиями импрессионистов в 1870-е годы сформировался тот ореол независимости, который поднимал их искусство над соображениями коммерции, тогда как *juste milieu* за пределами импрессионистического круга и – что важнее – за пределами Парижа, смогла явить себя легко и быстро как международно признанных мастеров»<sup>2</sup>. Именно из этих «вторых рук» новый живописный язык и воспринимался в 1880–1890-е годы как во Франции, так и вне ее.

Первая по-настоящему большая выставка современного французского искусства в 1890-е годы стала результатом медленно, но неуклонно оформлявшегося военно-политического альянса России и Франции, направленного против Германской империи. В последних числах апреля на Ходынском поле в павильонах, сохранившихся от Всероссийской выставки 1882 года, открылась и проработала до начала октября масштабная художественно-промышленная экспозиция, представлявшая ресурсы Франции и колоний, достижения индустрии, сельского хозяйства, искусства и художественной промышленности. Живопись и скульптура занимали шестнадцать залов, в которых размещались почти семьсот произведений (в том числе около 650 картин). Таким образом, выставка в уменьшенном масштабе воспроизводила модель французского отдела всемирной экспозиции и включала в себя некоторые его экспонаты. Российская империя, как и другие монархии, уклонилась от официального участия во Всемирной выставке 1889 года, которая была посвящена столетию Французской революции, но не препятствовала отечественным предпринимателям выступить на ней частным образом. Теперь же московская экспозиция подавалась некоторыми журналистами как знак признательности за русское участие: «...еще не было случая, чтобы стоящее на первой ступени цивилизации государство являлось со всеми новинками производительного труда, техники, вкуса и таланта в гости к другому народу.

<sup>1</sup> *Jensen R. Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton: Princeton University Press. 1994. P. 138 ff.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 149.*

Честь этого нововведения принадлежит французам; на долю же России выпало удовольствие быть первой страной, которой оказано подобное внимание и высокое уважение»<sup>1</sup>. Политическое значение выставки подчеркивалось статусом организаторов, визитами высочайших особ (Александр III посетил экспозицию 18 мая) и резонансом сопутствующих событий: 13 июля в Кронштадт вошла крупная французская эскадра, экипаж которой затем посетил Москву. Такого рода символические жесты приобретали особое значение на фоне возобновления в мае 1891 года Тройственного союза между Германией, Австро-Венгрией и Италией.

Несмотря на значимость выставки, ее практическая организация страдала множеством недостатков – работы продолжались еще почти месяц после официального открытия, не обошлось без финансового скандала<sup>2</sup>. Обозреватели единодушно отмечали избыточно плотную развеску картин, расположение многих из них – в том числе, претендующих на звание «гвоздей» выставки – против света, отсутствие этикеток или даже отсылающих к указателю номеров. В каталоге были обнаружены вопиющие ошибки в переводе названий некоторых полотен на русский язык. Но и когда определенная часть этих недостатков была устранена, обозреватели продолжали высказывать недоумение отбором произведений, не дающим внятного представления о современной французской школе. В отзывах рецензентов звучало разочарование: «Вся выставка произведений искусства имеет характер чисто случайного собрания картин, статуй и проч. какой-то очень большой коллекции, составленной не знатоком, даже не любителем, а просто торговцем, выставившим свой товар на продажу»<sup>3</sup>; «...нынешняя французская выставка именно не дает настоящего понятия о французской школе. Выбор картин и скульптур был сделан как-то наскоро, довольно небрежно»<sup>4</sup>; «Слухи о блестящем успехе французского искусства на последней всемирной выставке в Париже подготовили в нашей публике эти ожидания. И вот, когда выставка открылась, она не оправдала и половины возложенных на нее надежд»<sup>5</sup>.

Между тем выставка все-таки продемонстрировала основные тенденции французского художественного мейнстрима. Здесь присутствовали столпы Салона – Бугро («Юность Вакха»), Бонна («Идиллия», 1890), Жером («Продажа невольницы», 1884), Бенжамен-Констан («Победительница», 1890). Историческую живопись представляли Лоранс («Допрос» 1881, «После допроса» 1882), Люминэ («Сыновья Хлодвиг II», 1880;

<sup>1</sup> [Б/п] Французская выставка в Москве // Новости и биржевая газета. 1891. № 117. 29 апреля (11 мая) С. 1.

<sup>2</sup> См.: [Б/п] Из жизни и печати // Русский вестник. 1891. № 6. С. 334–335.

<sup>3</sup> [Б/п] Французская выставка в Москве. Художественный отдел // Русская мысль. 1891. Сентябрь. С. 192.

<sup>4</sup> Стасов В.В. Москва и две ее выставки // Северный вестник. 1891. №8. С. 272 (2-я пагинация).

<sup>5</sup> Ки[се]лев А. Французская живопись (По поводу французской выставки 1891 г. в Москве) // Артист. 1891. № 16. Октябрь. С. 43.

в Москве – уменьшенный вариант), главной же достопримечательностью стало огромное бравурное полотно Ф. Руабе «Карл Смелый, въезжающий в собор в Несле» (1890?), для которого в выставочном павильоне пришлось построить специальную выгородку. Натурализм был представлен в достаточно широком спектре – от городских сцен Беро, «Жюри Салона» Жерве (1883) до «Подъема парусов» Л. Кутюрье и «Благословения новобрачных» Даньян-Бувре (1880–1881). П. Лагард («Видение Св. Иоанна Креста») демонстрировал символистское стремление к простоте, которое обозреватели связывали с влиянием Пюви де Шаванна. Написанная с демонстративным импрессионистическим шиком картина А.-Л. Дусе «После бала» («Ухаживание», 1889) вносила в экспозицию пикантную ноту чувственности парижского полусвета. Наконец, полотна Обле, Ролля и Латуша представляли живопись, в которой задачи пленэрного этюда решались в масштабах станковых полотен.

Неудовлетворенность русских обозревателей имела некоторые основания. С очевидностью, художественный отдел выставки был лишен стержневой идеи, придающей ему цельность и выразительность. С другой стороны, он достаточно адекватно отражал тот образ французского искусства, который мог сформировать посетитель ежегодных салонов накануне раскола этой главной выставочной организации в 1890/1891 году. Конечно, не все ведущие мастера Франции участвовали в выставке. Из присутствовавших не все были представлены достойно. Некоторые журналисты перечисляли досадные, по их мнению, пропуски. В. Стасову недоставало Бастьен-Лепаж, Лермитта, Рафаэлли, покойных Милле и Мане, он сожалел о том, что одним полотном были представлены Мейсонье, Беро, Невилль, Бретон, Даньян-Бувре (двое последних – произведениями из собрания С. Третьякова)<sup>1</sup>. А. Киселев сетовал об отсутствии на выставке или о малом числе произведений Мейсонье, Каролус-Дюрана, Бастьен-Лепаж, Рошгросса<sup>2</sup>.

Похоже, что, оценивая лакуны, русские критики исходили либо из известной им французской «табели о рангах», либо из воспитанного передвижниками пристрастия к живописи, изображающей природу родной страны, народную жизнь и социальные типы. Сознательно или нет, но во французской экспозиции обозреватели искали привычного, ожидаемого, того, что было способно вызвать отклик в русском зрителе. Отсюда внимание к изображениям природы, которые отечественная публика той поры в изобилии встречала на выставках, и особая неудовлетворенность примерами французского пейзажа<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Стасов В.В. Москва и две ее выставки. С. 273.

<sup>2</sup> Киселев А. Французская живопись. (По поводу Французской выставки в Москве) // Артист. 1891. № 17. Ноябрь. С. 44.

<sup>3</sup> Ср.: Новый указатель художественного отделения Французской выставки в Москве в 1891 году (с критическим обзором наиболее выдающихся произведений). М: Т-во скоропечатни А.А. Левенсон, 1891. С. 40–42; [Б/а] Французская выставка в Москве. Художественный отдел. С. 197.

Пристрастие к повествовательной жанровой картине с отчетливо очерченными социально-психологическими типами вело к такого рода оценкам: «...идейных картин на всей выставке едва ли наберется до двухсот, но и в их среде большинство попадаетея таких, где идея не дозрела, не досказана, или даже едва намечена, уступая свое место только внешней живописи»<sup>1</sup>; «Выставленные картины, несмотря на большое их число, не дают почти никакого понятия о жизни французского общества, хотя бы в той мере, в какой это делается жанровыми картинами и сценами из повседневной жизни»<sup>2</sup>. Подписывавшийся криптонимом корреспондент влиятельной петербургской газеты утверждал: «Драмы наших дней» в салоне нет совершенно»<sup>3</sup> и сетовал на отсутствие общественно значимых полотен, хотя бы отдаленно напоминающих о «Земле» и «Жерминале» Золя. Не случайно, очевидно, критику журнала «Артист», пейзажисту А. Киселеву особенно приглянулось «Возвращение миссионера» – досконально выписанная анекдотическая картина Ж. Фраппа, известного своими сценами из жизни французского клира<sup>4</sup>.

Рецензенты отмечали давление художественного рынка на французских художников, выражающееся, в частности, в специализации, сохранении верности жанру или приему, которые однажды принесли успех. Неизменным лейтмотивом русских критиков было признание исключительного технического мастерства французских живописцев, порой несколько простодушно возводимого к хорошо поставленной системе рисования в средней школе. Но оборотной стороной этих похвал была подразумеваемая или прямо декларируемая поверхностность французского искусства, увлеченного эффектами живописной иллюзии, декоративными качествами изображения, но не социальным или психологическим содержанием.

Результатом такого подхода стало нечастое в истории русской критики обстоятельство: знакомство с беспрецедентно большой выставкой главной художественной школы современности привело не к сомнениям в себе, не к рассуждениям о своей «отсталости», а, наоборот, к выводам о торжестве современного отечественного искусства. Этот мотив отчетливо звучит в целом ряде статей. К подобному выводу ожидаемо пришел В. Стасов: «Стоит только воротиться с выставки в город, перейти Москву-реку, попросить себе впуска в великую русскую галерею, собранную

<sup>1</sup> Киселев А. Французская живопись. (По поводу Французской выставки в Москве) // Артист. 1891. № 17. Ноябрь. С. 44.

<sup>2</sup> [Б/а] Французская выставка в Москве. Художественный отдел. С. 194.

<sup>3</sup> Св. Французская выставка в Москве (От нашего корреспондента) // Новости и биржевая газета. 1891. № 15. 27 мая. С. 2.

<sup>4</sup> Киселев А. Французская живопись (По поводу Французской выставки в Москве 1891 г.) // Артист. 1892. № 19. Январь. С. 87. Это единственная картина с выставки, воспроизведенная в данной книжке журнала на отдельной вклейке. Она же была помещена на обложке девятого номера «Journal de l'exposition Française à Moscou en 1891 / Журнал Французской выставки в Москве 1891 года».



П.М. Третьяковым... <...> Вздохнешь отрадно и спокойно. Русская талантливость – не в ущербе обретается теперь»<sup>1</sup>. Сходную позицию более пространно формулировал Киселев, соблюдая, однако, риторическую дистанцию: «Другое мнение <...> отличается патриотической окраской. Люди этого мнения не находят, чему бы у французов могли научиться русские художники. “Правда, – говорят они, – у французов почти везде очень строгий рисунок, часто прекрасная лепка, очень много вкуса в тонах, в сочетании красок, попадаются прелестные головки, интересные типы и портреты, меланхолические пейзажи отмечены несомненным настроением. Однако ж все это не до такой степени образцово, чтобы мы не могли найти в нашей школе произведений не только равносильных, но и превосходящих во многих отношениях все эти диковинки”»<sup>2</sup>.

Мотив гордости за современное состояние русской живописи уже звучал в критике и до французской выставки. В 1890 году на страницах главного художественного журнала страны «Артист» П. Гнедич сожалел об упущенной возможности создать национальный художественный отдел на Всемирной экспозиции 1889 года, который показал бы отечественную школу в ее высших достижениях и единстве различных течений – от Репина до Семирадского. Он считал, что русское искусство последних десятилетий, «...соединенное вместе, <...> подвело бы такой итог, какой едва ли могли бы дать французы, испанцы и немцы, значительно опередившие нас в технике. <...> Мы можем с гордостью сказать, что, несмотря на то, что у нас нет ни Мейсонье, ни Кнауца, ни [Каролюс-]Дюран, ни Дафрегера, ни Макса, ни Макарта, ни Пилоти, ни Тадема – у нас есть многое такое, чему не худо бы поучиться иностранцам»<sup>3</sup>.

Один из результатов французской выставки был явно не предусмотрен ее организаторами: никогда прежде отечественный зритель не сталкивался с таким количеством изображений обнаженных женщин, выставленных в публичном пространстве. Русская живопись даже во второй половине XIX века нечасто обращалась к изображению женской наготы и почти не оставила заметных образцов жанра «ню»<sup>4</sup>. Исключения были немногочисленны – от написанного в Париже полотна К. Маковского «Русалки» (1879) и «Фрины на празднике Посейдона» Г. Семирадского (1889) до заклеянной как порнография картины М.Г. Сухаровского «Нана» (1882). Теперь же в павильонах на Ходыньском поле женскую наготу можно было увидеть на десятках полотен французских мастеров – от мифологических и аллегорических композиций, где она отвечала требованиям сюжета, до пленэрных этюдов с их внешне чисто живописным интересом к обнаженному телу: «Французы большие мастера писать тело. Преобладающее ме-

<sup>1</sup> Стасов В.В. Москва и две ее выставки. С. 277–278.

<sup>2</sup> Ку[се]лев А. Французская живопись (По поводу французской выставки 1891 г. в Москве) // Артист. 1891. № 16. Октябрь. С. 42–43.

<sup>3</sup> Rectus [П.П. Гнедич]. Современное русское искусство // Артист. 1890. № 8. Год 2. Кн. 1. Сентябрь. С. 70–71.

<sup>4</sup> См.: Нестерова Е. Поздний академизм и Салон. СПб.: Золотой век, 2004. С. 387–404.

сто на выставке занимают, по обыкновению, картины с изображениями женского тела во всевозможных видах и положениях. Их так много, что перечислить мы не беремся. Мужское тело мы видим только на пяти или шести картинах...»<sup>1</sup>

Русские обозреватели оказались в неудобном положении. Они не только по очевидным причинам не ощущали разнообразных общественных контекстов изображения наготы в современной французской живописи<sup>2</sup>, – у русских критиков не было подходящего языка и адекватной интонации для разговора о наготы в живописи, и журнальные отклики в достаточной мере передают это обстоятельство. Некоторые рецензии демонстрируют конфликт между унаследованной от Академии традицией ассоциировать наготу с отвлеченным идеалом и привычкой рассматривать картину как изображение действительности: кажущиеся отклонения от «совершенства» связывались с реальными физическими недостатками модели. Эротическая провокационность «Восточной красавицы» Обле или «Победительницы» Бенжамен-Констана словно бы игнорировались, а разговор о ней подменялся обсуждением исполняемого художником колористического трюка или же несовершенства форм модели<sup>3</sup>.

В русской критике этих лет сложилось специфическое отношение к «ню» – это область искусства, лишенная четко формулируемого смысла, но приемлемая, поскольку в ней решаются чисто декоративные или живописные задачи. В то же время С. Глаголь, говоря о нескольких примерах изображения женской наготы на выставке Общества Санкт-Петербургских художников 1891 года, увидел в них результат нежелательного парижского влияния: «...ни дать, ни взять одна из бессмысленных *nuditée*, загромождающих и нашу Французскую выставку в Москве, и каждый из парижских Салонов. Со времен Неффа у нас чувствуется пробел в этой области <...>, но да сохранит их бог от такого бессмысленного подражания французам»<sup>4</sup>.

Наиболее резко сформулировал впечатление от изобилия голых французенок в павильонах Ходынского поля А. Киселев – живописец-передвижник, дебютировавший как обозреватель «Артиста» обзором французской выставки. В своей статье он не раз возвращался к вопросу о наготы. Именно на этом остром для отечественной публики материале, рецензент воспроизвел гипотетическую реакцию «передвижнического» зрителя и на ее основе формулировал сущностное различие

<sup>1</sup> [Б/а] Французская выставка в Москве. Художественный отдел. С. 200.

<sup>2</sup> Ср., например: *Dawkins H.* The Nude in French Art and Culture, 1870–1910. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; *Thomson R.* The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889–1900. New Haven; London: Yale University Press, 2004. P. 19–76.

<sup>3</sup> См.: *Духовецкий Ф.* Художественный отдела (зала V) // Journal de l'exposition Française à Moscou en 1891. Journal hebdomadaire. Seul organe de la Comission Supérieure de l'Exposition / Журнал Французской выставки в Москве 1891 года. Еженедельный журнал. № 8. 16 июня. С. 4.

<sup>4</sup> *Глаголь [С.С. Голоушев].* Картинные выставки летнего сезона 1891 года // *Артист.* 1891. № 15. Сентябрь С. 132.

русского искусства и французского с его самодостаточной виртуозностью и лицемерным гедонизмом: «...всякое изображение тела с целью только показать нам современную реальную голую женщину <...> неуместно на художественной выставке. Независимо от того, что эта цель сама по себе не художественна, если она не связана с художественной идеей, <...> она просто неприлична в силу того значения, какое имеет искусство в действительной жизни, в силу того дикого противоречия, какое возникает в душе каждого нравственно развитого человека <...> Я не говорю уже о положении женщин, не привыкших еще смотреть на картины так, чтобы не видеть в них отражения жизни. Мне не раз приходилось подмечать яркую краску стыда и мучительную растерянность на их лицах. Но большинство из нас, мужчин, не берет в соображение этих страданий, тем более, что они происходят от лицемерия того, что нам доставляет удовольствие, хотя бы животного свойства. <...> Но для французов такой протест был бы даже непонятен»<sup>1</sup>.

Категоричность Киселева вряд ли разделялась всеми, но она, безусловно, отражала характерный для русской публики пуризм. Впрочем, среди многочисленных «ню» обозреватели выделили несколько приемлемых. В них изображение раздетых женщин было оправдано жанровой ситуацией, что, казалось, некоторым образом нивелировало эротизм. К работам такого рода некоторые критики отнесли «Продажу рабов» Жерома. Но наибольшую симпатию у рецензентов вызывало полотно молодого живописца Э. Дантана «Слепок с натуры» (1887): реалистическое изображение сцены в мастерской скульптора, сосредоточенно снимающего гипсовую форму с ноги терпеливо и деловито ждущей обнаженной девушки, в котором можно было усмотреть иронию позитивистского века над мифом о Пигмалионе. Даже Киселев сделал для этого полотна исключение: «...лучшее, что могла дать школа, соединенное в этой картине с свежим чувством красоты формы и колорита и затем примененное к осуществлению идеи такой изящной, невинной и в то же время пикантной, как слепок с ноги натурщицы, дало в результате произведение столь тонкого вкуса и букета, что его можно сравнить только с самым дорогим вином, здоровым, приятным и слегка охмеляющим. Натурщица, с ноги которой делают слепок из гипса, при всей своей реальности, едва ли не самая изящная и целомудренная из всех реальных *nudités* выставки»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ки[се]лев А. Французская живопись (По поводу Французской выставки в Москве 1891 г.) // Артист. 1892. № 19. Январь. С. 77.

<sup>2</sup> Там же. С. 87–88.

Ср.: «...простые рабочие снимают гипсовые формы с обнаженной женщины. Это фабричное производство гипсовых статуй. Ни формовщики, ни женщина-модель не сознают, просто не видят «наготы» тела; все трое – просто рабочие и углубились в свое дело так же точно, как если бы они снимали слепки с какого-нибудь древнего мрамора» ([Б/п] Французская выставка в Москве. Художественный отдел. С. 200). О картине см.: *Juvigny S. de. Edouard Dantan 1848–1897: Des ateliers parisiens aux marines normandes. Exposition, Musée municipal de Saint-Cloud, 10 novembre 1999 – 30 janvier 2000. Paris, 1999. P. 110–114.*

Естественно было ожидать, что столь масштабная выставка продемонстрирует и произведения импрессионистов, о которых русская публика знала лишь понаслышке. Этого, однако, не произошло, и именно отсутствие импрессионистических полотен воспринималось некоторыми обозревателями как один из существенных недостатков выставки. Киселев, в который раз возмущаясь отбором произведений, писал: «Где же эта бьющая ключом жизнь, солнечный свет и пресловутый *plein air*, где импрессионисты, освободившие живопись от тесных пут условного освещения и устарелых приемов композиции и перспективы? За очень небольшим исключением, ничего этого нет на выставке»<sup>1</sup>. Стасов походя отмечал, что «в манере импрессионистов» написано лишь положительно оцененное им полотно «Рыболов с гарпуном в бухте Оти» Татгрена<sup>2</sup>. Более настойчив в поиске импрессионистов был Киселев, который отнес к этому направлению произведения всего лишь троих художников – А. Ролля, А. Обле и Дюрса: «Роль поместил “В парке” полураздетую женщину, сидящую на стуле спиной к зрителю с черной собакой около нее на траве. Удивительная голая спина лоснится и горит на солнце, на темном фоне парка и заставляет задуматься о технической силе таланта, удовлетворяющегося таким бессмысленным сюжетом.

Обле в картине “Fête-Dieu” (“Праздник Тела Господня”. – И.Д.) на ярком солнечном припеке представляет целую группу изящных дам, хлопочущих у розового куста <...>. Превосходно, деликатно нарисованные и написанные дамы с открытыми головами не чувствуют, однако, на себе этого жгучего солнца и глядят во все глаза, как в комнате, как бы насмехаясь над тщетными усилиями художника передать действительный солнечный свет. Правда, картина очень светла, но не солнечна; зелень деревьев и особенно травы неприятного шпинатного цвета. <...> Картина Дюрса “Полуденный отдых” на огромном холсте и его же другая миниатюрная вещица “После завтрака” до смешного характерно подчеркивают оригинальную страсть импрессионистов раздувать пустоту содержания до непомерной величины и умалять более значительные сюжеты, имеющие хоть сколько-нибудь человеческий интерес»<sup>3</sup>.

Это мнение об отдельных вещах отвечает общей оценке импрессионизма, который в глазах Киселева ничем принципиально не выделялся из современной французской живописи, главным свойством которой критик считал интерес к внешним эффектам и безыдейность: «...они не выходят за пределы стереотипной задачи поразить глаз оригинальностью и красивыми очертаниями, разместить пятна света и тени, подобрать

<sup>1</sup> Ки[се]лев А. Французская живопись (По поводу французской выставки 1891 г. в Москве) // Арист. 1891. № 16. Октябрь. С. 42.

<sup>2</sup> Стасов В.В. Москва и две ее выставки. С. 276.

<sup>3</sup> Ки[се]лев А. Французская живопись (По поводу Французской выставки в Москве 1891 г.) // Арист. 1892. № 19. Январь. С. 74–75.

Сходным образом полотно Ролля описывает другой обозреватель: Глаголь [С.]. 225 лет Парижского салона и последний салон 1891 г. // Арист. 1891. № 15. Сентябрь С. 29.

дополнительный тон к яркой окраске выдающегося предмета, выдвинуть рельеф до осязаемости или ослепить бликом, убивающим все остальное. В этой области <...> обязательно сходятся на внешних задачах пейзажа и *nature mort'a* престарелые классики и реалисты рука об руку с юными потомками этих последних – импрессионистами и пленэристами <...>. Вся же главная сила французского искусства, эти большие корабли классицизма, материализма и импрессионизма вместе с мелкой флотилией неопределившегося еще новаторства, плывут по фарватеру преобладающего направления к целям мишурного блеска, вкуса, стилистики, эфемерной оригинальности, а часто и без всякой цели, подгоняемые лишь рыночным спросом беспринципной и тщеславной плутократии»<sup>1</sup>.

Живописцу Киселеву импрессионизм не представлялся чем-то выдающимся из общего потока французского искусства. Иную – алармистскую – оценку импрессионизма читатель мог найти в неожиданном месте: на страницах официального журнала выставки. С восьмого номера этот еженедельник публиковал обзор художественного отдела, принадлежавший журналисту Ф. Духовецкому. Начинался он с пространного предупреждения о болезненных тенденциях современной французской культуры, против которых автор считал нужным немедленно предостеречь читателя: «В последнее время, параллельно с возникновением реалистического и натуралистического направления во французской литературе, в искусстве тоже началось господство реализма, но так же как литературный реализм привел к крайностям декадентизма, так реальное искусство выродилось в импрессионизм. Декаденты в литературе и импрессионисты в искусстве – представители двух однородных крайних направлений, стремящихся к господству в интеллектуальной жизни Франции. <...> Импрессионисты <...> вводят в область искусства новые приемы, с помощью которых стараются передать воспринимаемые ими непонятные для большинства впечатления. Резкие эффекты цветовых контрастов, освещение рассеянным светом, мертвенный колорит человеческого тела, редко встречающийся в действительности, но приводящий тем более сильное впечатление на импрессионистов, небрежность в рисунке, невозможная выписка аксессуаров или полное отсутствие их – вот характеристические признаки новой школы, которая до сих пор не пользуется еще большим успехом, хотя по последним известиям произведения ее в нынешнем году наводнили салон на Марсовом поле, открывшийся 15 мая»<sup>2</sup>. Казалось бы, рассматривая экспозицию зал за залом, Духовецкий должен был привести примеры столь встревожившего его импрессионизма. Но его описания полотен в импрессионистической манере (например картины Латуша «Весной») мало чем отличались от аналогичных пассажей Киселева, включая часто применяемые в ту пору к произведениям импрессионистов

<sup>1</sup> Ки[се]лев А. Французская живопись (По поводу Французской выставки в Москве 1891 г.) // Арист. 1892. № 19. Январь. С. 71, 73.

<sup>2</sup> Духовецкий Ф. Художественный отдел (зала 1-я). № 8. 16 июня. С. 6.

«гастрономические» и «овощные» метафоры (у Киселева зелень «неприятного шпинатного цвета», у Духовецкого «светло-зеленая ботвинья вместо травы»<sup>1</sup>). При этом слово «импрессионизм» не произносилось, и оттого открывающее описание художественного отдела предупреждение повисало в воздухе.

Но в начале 1893 года под редакцией того же Ф. Духовецкого вышел литературно-художественный сборник «На память» (цензурное разрешение 31 октября 1892), издателем которого выступил Т. Гаген, в 1891 году выпускавший «Журнал Французской выставки». Редакция утверждала, что участники сборника преследуют «...исключительно одни только чисто-литературные и художественные цели, <...> становятся вне партийности и раздоров, разделяющих наш журнальный мир на строго замкнутые кружки»<sup>2</sup>. Книга включала поэзию, прозу, романсы, критические статьи и репродукции живописных произведений. В их числе были стихотворения и поэмы кн. Д. Цертелева, кн. М. Волконского, рассказы и очерки В. Немировича-Данченко, П. Гнедича, мистерия-шутка В. Соловьева «Белая лилия», ряд переводов с французского. На отдельных вклейках были воспроизведены «У изгороди» К. Трутовского – характерный для этого художника пример «малороссийских» народных сцен, «Погребение руса в Болгарах» Г. Семирадского (вариант картины для Исторического музея в Москве), «В приемной у Мецената» С. Бакаловича (1890) и эскиз В. Перова «Внутренность балагана на гулянии во время представления» (1863–1864), а также акварель Кемерера «Парижский тип», изображающая молодую парижанку как бы невзначай поправляющую чулок на тротуаре. Сборник завершался непропорционально большим рекламным приложением «Из области промышленности», в котором были широко представлены предприятия его издателя Т. Гагена.

На поверхностный взгляд, и раздел словесности, и подборка иллюстраций отвечали заявленному принципу «внепартийности», но именно материалы, связанные с изобразительным искусством, эту иллюзию разрушали. Сборник включал две статьи В. Грингмута (1851–1907) – ведущего публициста влиятельной монархической газеты «Московские ведомости» и ряда других изданий аналогичного толка, формулировавших идеологию царствования Александра III. В начале XX века Грингмут стал одним из основателей черносотенства. Выходец из круга М. Каткова, он оставался последовательным врагом либеральных реформ и защитником идеи православного русского царства, которое зиждилось на исконном союзе государя и народа. В этом отношении Россия противопоставлялась остальному миру: «Россия не Запад и не Восток: для нее не обязательна ни жалкая, материалистическая безыдейность Европы, ни окаменелый фанатизм Азии <...> Россия есть Россия, государство совершенно своеобразное,

<sup>1</sup> Духовецкий Ф. Художественный отдел (зала IV). № 14. 28 июля. С. 8.

<sup>2</sup> На память. Художественно-литературный сборник / Изд. Т.И. Гагена под ред. Ф.А. Духовецкого. Кн. 1. М.: Тип. Т.И. Гагена, 1893. С.р.

государство по преимуществу православно христианское и стоящее уже по одной этой идее неизмеримо выше прочих европейских и азиатских государств и народов»<sup>1</sup>. Гарантию существования России Грингмут видел в неизменяемом самодержавии. Естественно, что живым отрицательным примером общественного устройства для него выступали любые конституционные режимы и прежде всего Третья республика. Областью особого внимания для Грингмута были вопросы просвещения – он не только многие годы преподавал в Лицее Цесаревича Николая (Катковском) и с 1894 года возглавлял его, но и вел активную борьбу за укрепление классического образования<sup>2</sup>. Будучи прежде всего политическим публицистом, Грингмут часто обращался к вопросам искусства и литературы. И здесь он оставался сторонником традиции и врагом таких явлений, как вагнерианство в музыке и натурализм в литературе<sup>3</sup>.

Одна из статей Грингмута сопровождала публикацию эскиза неоконченной композиции Перова, созданной им во время парижского пенсионерства. Критик высоко оценил способность живописца к передаче типов и психологических состояний и таким образом противопоставил его современным художникам, которые превратились в «ходячие фотографические аппараты», подменили внимание к «внутренней стороне видимого мира» интересом к поверхности явлений<sup>4</sup>. Делая Перова примером для современников, Грингмут специфическим образом расставил акценты в его творчестве. Он приветствовал отход автора «Сельского крестного хода...» от «ложного, но модного в то время “обличительного” направления» и восхищался «Охотниками на привале», которые «сделались достоянием всех русских людей»<sup>5</sup>.

Однако главным критическим текстом сборника стала статья Грингмута «Гроза, надвигающаяся на русское искусство». Она начиналась с констатации кризиса современной словесности – обилие новых явлений и имен, по мнению автора, не открывало путей к возрождению литературы, пришедшей в упадок со времен Гёте, Пушкина, Байрона и Гюго. Это состояние характерно для современной культуры как таковой: «Как в литературе, так и в музыке, и в живописи появились “новые школы”, “новые теории”, и все они отличаются одними и теми же признаками того извращения, отрицания и уничтожения искусства...»<sup>6</sup> Одна из причин тому – исчезновение талантов, равных тем, что творили в первой половине и середине века. В художественном мире эталонами

<sup>1</sup> Грингмут В.А. Мировое призвание России // Собрание статей В.А. Грингмута. 1896–1907. М.: Университетская тип., 1908. С. 233.

<sup>2</sup> См.: Грингмут В. О некоторых мерах, могущих способствовать улучшению преподавания древних языков в наших гимназиях. М. [б/г]; Он же. Наш классицизм. М., 1890.

<sup>3</sup> См.: Темлинский С. [В. Грингмут]. Золаизм. Критический этюд. М., 1880.

<sup>4</sup> Грингмут В. «Внутренность балагана на гулянии во время представления». Эскиз В.Г. Перова // На память. С. 112.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство // На память. С. 58.

для Грингмута оставались Корнелиус, Каульбах, Орас Верне, Деларош, Калам, Торвальдсен и Канова. Современные же «посредственности», по его мнению, стремятся создавать не столько произведения, сколько новые теории. Это поветрие поначалу поразило музыку и литературу, и только потом искусство, чем и объяснялось то обстоятельство, что русские музыка и словесность «уже успели заразиться западною антихудожественною эпидемией, а русская живопись ею еще не тронута»<sup>1</sup>. Но если такая разрушительная теория в музыке была создана «почти гениальным» художником – Вагнером, то в словесности и живописи за их создание несли ответственность «напыщенные посредственности» – Золя и Мане. Формируя свое понимание задач творчества, Грингмут прибегал к авторитету Гёте, Лессинга, А.К. Толстого, но, в сущности, повторял общие места идеалистической эстетики: «Для того, чтобы постичь красоту мироздания, он (художник. – И.Д.) не нуждается в кропотливых экспериментах и умозаключениях: он постигает в минуты вдохновения у *невидимую красоту видимого мира*, которая составляет конечную цель его искусства...»<sup>2</sup> При этом внешняя сторона явлений самостоятельной ценностью не обладает, а потому художественные средства, порождающие иллюзию реальности, ценны лишь постольку, поскольку позволяют проникнуть в «сокровенную душу» изображаемого. В полотнах мастеров Возрождения, многократно изображавших Мадонну, «...главная заслуга заключается не в теме, а в ее исполнении, а, следовательно, на первом плане стоит не “что”, а “как”»<sup>3</sup>. Иначе обстоит дело в живописных школах, которые Грингмут именовал «натуралистической», а также «тенденциозно-политической» и «социалистической» (не поясняя при этом, что он имеет в виду в последнем случае), целью которых являлось буквальное изображение низменных аспектов реальности.

Лишь к середине статьи Грингмут назвал опасность, о которой читателя предупреждало название. Если до поры упадок проявлялся либо в содержании, либо в форме, но не во все более совершенствующейся технике искусства, то с недавних пор появилась угроза полной утраты искусством художественности, поскольку кризис затронул все три аспекта творчества. Теперь зловещие признаки «антихудожественности» «...открыто проповедуются целою школой живописцев, которые себя называют “импрессионистами”»<sup>4</sup>.

В пример Грингмут привел некоторые экспонаты московской выставки 1891 года: «Мы не верили своим глазам, глядя на ту детскую мазню в дорогих золоченых и резных рамах, которую нам выдавали за художественные произведения. Яркие кричащие пятна, намалеванные на холсте безо всякой перспективы, должны были изображать различные,

<sup>1</sup> Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство // На память. С. 58–59.

<sup>2</sup> Там же. С. 60.

<sup>3</sup> Там же. С. 62.

<sup>4</sup> Там же.



совершенно банальные предметы, но изображали их с такою намеренно-небрежною аляповатостью, что мы решительно не знали, как эти лубочные картины могли попасть на выставку, которая должна была представлять французскую живопись с самой лучшей, с самой привлекательной стороны»<sup>1</sup>. Для Грингмута задача растущего из «Завтрака на траве» Мане течения состояла в «...в рабски верном копировании природы по <...> чисто внешним *впечатлениям*, которые она на нас производит, вследствие чего новейшие художники и называют себя “импрессионистами”»<sup>2</sup>.

В своей характеристике новой школы Грингмут исходил из буквально понимаемого названия. Он стремился поймать импрессионистов на противоречии, утверждая, что взгляд живописца неизбежно субъективен, и если десять фотоаппаратов представят десять тождественных изображений одного объекта, то десять импрессионистов дадут десять разных холстов, написанных на одном мотиве – «а между тем Мане провозгласил “безусловную объективность” основным догматом импрессионистов, <...> и все его последователи были уверены, что они изображают первые попавшиеся им под руку предметы с фотографической точностью...»<sup>3</sup> Принципиальное безразличие к объекту изображения для Грингмута – один из главных грехов импрессионизма: «Для них все предметы, явления и существа имеют лишь внешнюю оболочку безо всякого внутреннего содержания. Они напишут вам во весь рост женщину в белом платье, сидящую на траве, единственно за тем, чтобы намалевать громадное белое пятно на ярко зеленом шпинате, но им нет никакого дела ни до выражения лица этой женщины, ни до ее характера, ни вообще до ее внутреннего мира...»<sup>4</sup>

Публицист прямо сопоставлял натуралистическую школу Золя и последователей Мане, обвиняя их в бессодержательности, бессюжетности, в «фотографической» передаче внешности явлений, а также в стремлении любой ценой произвести впечатление на публику, но «...не на ее духовный мир, а на ее *нервы* посредством грубых, ярких, дисгармоничных, кричащих эффектов»<sup>5</sup>. Успех импрессионизма Грингмут объяснял тремя обстоятельствами: импрессионистическая манера слишком легка и потому доступна для бездарей<sup>6</sup>, публика в массе своей невежественна, наконец, практически вся современная критика беспринципна, живет погоней за оригинальностью и сенсацией и потому способствует рекламе художественных шарлатанов.

<sup>1</sup> Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство // На память. С. 62.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 63.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 65.

<sup>6</sup> Это общее место антиимпрессионистической критики проиллюстрировано карикатурой Каран д'Аша (Caran d'Ache, псевдоним Эммануэля Пуаре – Poiré) «Импрессионист и его картина», которая помещена на цветной вклейке между с. 64 и 65.

Московский публицист солидаризировался с возмущавшейся импрессионизмом «здравомыслящей» частью французской критики<sup>1</sup>, но отмечал, что уже одно то обстоятельство, что негодование не стихает почти тридцать лет, наглядно свидетельствует о растущем влиянии школы: «Из “мучеников за убеждения” они теперь стали торжествующими пророками “нового искусства” и начали свое триумфальное шествие по всему земному шару <...>. Уже Германия в настоящее время заполнена французскими и своими домашними “импрессионистами”; в прошлом году они сделали свое первое нападение на Россию...»<sup>2</sup> Первый симптом заражения отечественной живописи Грингмут усмотрел в одной из картин Передвижной выставки 1892 года. Это была картина «Возвращение с прогулки» не названного в статье по имени художника С.К. Пиотровича. Его произведения говорят об интересе к пленэру, но насколько полотно 1892 года действительно было продуктом французского влияния, сейчас сказать затруднительно.

Вывод Грингмута исполнен тревоги: «Не пройдет и десяти лет, как эта гроза, надвигающаяся на русскую живопись, разразится над нею с полною разрушительною силой»<sup>3</sup>. Но констатируя беззащитность русской живописи, которую неизбежно ждет судьба уже переживающих упадок музыки и словесности, Грингмут стремительно повышает ставки. Призывая к борьбе с художественной «эпидемией» и провозглашая надежды на возрождение русского искусства в наступающем двадцатом веке, он исходит в своем алармистском оптимизме из фундаментального духовного и политического различия Европы и России. Вторжение импрессионизма представляется ему заранее проигранной битвой большой войны, конечная победа в которой все же будет за самодержавной православной страной: «Можно ли питать такие надежды Западу (на возрождение искусства. – И.Д.), я не знаю: там не только на искусство, но на все общество и государство надвигается другая гроза, несравненно более страшная и разрушительная – гроза социализма, от которой у нас, русских, есть все средства избавиться»<sup>4</sup>.

Через несколько месяцев после публикации сборника Грингмут переиздал статью в качестве первого раздела брошюры «Враги живописи»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Остается открытым вопрос об источниках Грингмута. Он демонстрирует знакомство с эссе Золя о Мане в книге «Mes haines», вышедшей несколькими изданиями в 1870–1880-х годах. Единственный критик, на которого публицист неоднократно сочувственно ссылается, это Артюрь Беньер (Baignères; 1834–1913), публиковавшийся, в частности, в «Gazette des Beaux-arts». Вместе с тем ни одного имени художника, кроме Мане, Грингмут не называет и ошибочно указывает год демонстрации «Олимпии» в Салоне (1877 вместо 1865).

<sup>2</sup> Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство. С. 64. Статья написана в 1892 году.

<sup>3</sup> Там же. С. 64.

<sup>4</sup> Там же. С. 66.

<sup>5</sup> Грингмут В. Враги живописи. I. Импрессионизм. II. Фотография. М. [1893]. С. 1–48. Цензурное разрешение 9 апреля 1893 года.

Вторым противником была предсказуемо объявлена фотография<sup>1</sup>. Текст раздела об импрессионизме практически не претерпел изменений, за единственным исключением: был добавлен еще один пример враждебного вторжения: «...когда к нам в 1893 году в Москву приехал французский импрессионист Дюмулен, он очутился *en pays de connaissance*. Правда, отзывы серьезной критики о его картинах были неблагоприятны, например Ф. Духовецкий в “Московских ведомостях” весьма метко назвал его художество “репортерством в живописи” (это действительно репортерство и притом весьма плохое, в буквально смысле “репортерская мазня”); тем не менее г. Дюмулен нашел уже значительное сочувствие среди публики и среди живописцев»<sup>2</sup>.

Дюмулен принадлежал к импрессионистам в той же степени, что Ролль или Обле – он применял эффектные приемы к привычному и популярному среди публики жанру, в данном случае – экзотическому ориентальному пейзажу<sup>3</sup>. Российские же вояжи художника и его выставки (например экспозиция в петербургском Обществе поощрения художеств весной 1892 года<sup>4</sup>) были результатом заказа на панораму «Северная эскадра линейных кораблей в порту Кронштадта» (совместно с А.П. Боголюбовым, 1893), изображавшую исторический визит французского флота в 1891 году. В петербургском каталоге выставки он, действительно, характеризуется как импрессионист, «...но из самых благоразумных, благодаря именно этому преимуществу он и был избран в члены жюри последнего салона»<sup>5</sup>.

Статья Грингмута встретила ряд язвительных, но беглых откликов на страницах «Артиста» – главного русского художественного журнала. Так, приват-доцент Московского университета, плодовитый литературный обозреватель И. Иванов заклеил весь сборник «На память» как попытку коммерческой рекламы за ширмой «чистого» искусства и назвал статью Грингмута «бессвязным фельетоном», но не возражал по существу и даже не упомянул слово «импрессионизм»<sup>6</sup>. Несколько позднее А. Киселев, издаваясь над одним из критических обзоров Грингмута в «Московских ведомостях», заметил между делом: «Серьезность его намерений в роли

<sup>1</sup> Вторая часть брошюры, основанная на докладе Грингмута в Обществе любителей художеств и статье в «Московских ведомостях» (1893, № 80), строится на полемике с Р. де Ла Сизераном, который защищал право художников использовать фотографии при создании своих картин.

<sup>2</sup> Грингмут В. Враги живописи. С. 39.

<sup>3</sup> В 1908 году Л. Дюмулен (1864–1920) основал Колониальное общество французских художников (Société Coloniale des Artistes Français).

<sup>4</sup> Выставка: Луи Дюмулен. Картины и этюды Японии, Китая – Кохинхины, Малезии, Италии – Франции. 19 апреля 1892 г. С.-Петербург. Императорское Общество поощрения художеств.

<sup>5</sup> Там же. С. 8. Далее автор текста Ж. Флери старается развеять одно из предубеждений: «Для многих импрессионист значит то же, что импровизатор, который спешит закрепить на бумаге или полотне полученное им от предмета первое впечатление. <...> Но мы видим, что эта забота схватить и подчеркнуть все оттенки несовместима с импровизацией».

<sup>6</sup> Иванов Ив. Реклама на почве чистого искусства // Артист. 1893. № 28. Март. С. 137–139.

художественного критика простирается даже до попытки спасти русское искусство от грозы, надвигающейся на него с запада»<sup>1</sup>.

Похоже, художественный мир не принял всерьез предсказания Грингмута, но все же слово «импрессионист» в устах русской критики оставалось характеристикой скорее нежелательной. Так, Н. Досекин стремился отвести от К. Коровина подозрения в принадлежности к этому течению, объясняя сложившееся мнение тем, что художник некоторое время прожил в Париже. Выделяя такие «шаванновские» полотна, как «Северная идиллия» (1892), он писал: «Колорит, гармония тонов <...> весьма резко отличаются от современного французского импрессионизма. Этот последний <...> характеризуется светом и довольно яркой гаммой красок. Живопись же Коровина отличается темной, едва окрашенной гаммой, которая составляет его исключительную особенность»<sup>2</sup>.

В течение длительного времени значительная часть материалов «Артиста» о зарубежном искусстве основывалась на пересказе зарубежных публикаций и репродукциях<sup>3</sup>. Но в сентябрьском номере журнала наконец появился пространственный обзор салонов Елисейских полей и Марсова поля, написанный очевидцем. Он принадлежал молодому одесскому живописцу П. Нилусу. Разделяя в целом убеждение русских художников о превосходстве содержательного искусства, сознательно ставящего себе высокие задачи и исследующего человеческую психологию, он в то же время отмечал господство пленэрного подхода во всех областях французской живописи, распространяющееся уже на все ведущие школы Европы. По его мнению, мода на пленэр привела к тому, что «нынешние пейзажисты новой формации преследуют главным образом: 1) передачу только общего пятна света и цветов и 2) дрожание того и другого на предметах, которое достигается особыми способами наложения красок. <...> В солнечном пейзаже мы обыкновенно замечаем, что цвета берутся последней степени яркости и в то же время самые светлые. Всякие подробности в рисунке и тонах почти отсутствуют: они мутят цвет и делают сухим рисунок <...> зато все это вместе взятое в умелых руках, конечно, дает такой оглушительный аккорд света и цвета, что вы ослеплены, хотя и ненадолго»<sup>4</sup>. Кажется, Нилус был первым в России, кто заговорил о растущем влиянии пуантилистов, и попытался без предубеждения объяснить стремление к яркости в тенях: «Даже и теперь, когда это направление сравнительно очень мало насчитывает образцовых произведений <...> можно если не заимствовать идею пуантизма (так в тексте. – И.Д.)

<sup>1</sup> Киселев А. Этюды по вопросам искусства (Письма к читателю). Письмо 2-е. Наша публика и наша критика // Артист. 1893. № 29. Апрель. С. 47.

<sup>2</sup> Цит. по: Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики XIX века. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. С. 247.

<sup>3</sup> См., например: Киселев А. Картины парижских Салонов 1892 г. (по их репродукциям) // Артист. 1892. Сентябрь. № 22. С. 101–106.

<sup>4</sup> Нилус П. Несколько замечаний о французской живописи в связи с обзором Салонов 1894 года // Артист. 1894. № 41. С. 80–81.

вообще, но многому поучиться»<sup>1</sup>. Впрочем, он вынужден был отметить, что пуантилисты повторяются сами и плодят многочисленных имитаторов. Одновременно Нилус констатировал отступление импрессионизма, который научил современных живописцев звучности цвета: «...остатки крайних импрессионистов <...> теперь представляют очевидный упадок, непонимание плодов ими посеянного»<sup>2</sup>.

В той же сентябрьской книжке журнала сразу вслед за статьей Нилуса, в сущности выводящей импрессионизм из круга актуальных художественных явлений, была помещена первая часть рассказа Гнедича «Импрессионист» (окончание вышло в следующем номере)<sup>3</sup>. Легко написанный, избилующий комичными эпизодами, он существенно изменял интонацию дискуссии и, кажется, прояснял значение слова «импрессионизм» в русском художественном дискурсе начала 1890-х годов.

П. Гнедич (1855–1925) начал публиковаться в конце 1870-х годов и к началу 1890-х приобрел известность как исключительно плодовитый и широко читаемый литератор, автор многочисленных повестей, рассказов, пьес, фельетонов. Хроникер журнала «Артист» даже полагал, что Гнедичу «...следует отвести одно из первых мест среди новейших новеллистов»<sup>4</sup>. Впрочем, это мнение комплиментарно: Гнедич печатал в журнале критические статьи под псевдонимом *Rectus*. Перед тем как обратиться к беллетристике, писатель пять лет учился живописи в петербургской Академии художеств, но покинул ее, не окончив курса, что позволило ему выступать как художественному критику и написать компилятивную, но выдержавшую несколько изданий всеобщую «Историю искусств».

Рассказ начинается с того, что в мастерскую живописца Николая Плетнева<sup>5</sup> приходит позировать француженка Маргарита Керси. Они встретились случайно – москвич заплатил в трамвае за молодую иностранку, у которой украли кошелек. По папке с рисунками девушка опознала в нем художника и призналась, что работала в Париже натурщицей, но переехала в Москву, поскольку французские художники стали к ней «привыкать»<sup>6</sup>, и теперь служит гувернанткой. Но ее подлинное призвание «быть моделью», и Маргарита тяготится своими обязанностями, но не позирует, так как «московские художники говорят, что “Nu” это порнография»,

<sup>1</sup> Нилус П. Несколько замечаний о французской живописи в связи с обзором Салонов 1894 года // Артист. 1894. № 41. С. 82.

<sup>2</sup> Там же. С. 83. Примером такого рода импрессиониста был назван А. Бенар.

<sup>3</sup> Гнедич П. Импрессионист // Артист. 1894. № 41. Сентябрь. С. 85–98; 1894. № 42. Октябрь. С. 104–116. Переиздано: Гнедич П. П. Мгновенье и другие рассказы. 1890–1895. СПб., 1896. С. 99–191.

<sup>4</sup> [Б/п] // Артист. 1894. № 36. Апрель. С. 176.

<sup>5</sup> Петр Гнедич был внучатым племянником писателя Николая Ивановича Гнедича (1784–1833), дружившего с Петром Александровичем Плетневым (1791–1866). Представляется, что имя и фамилия главного героя рассказа позволяют, до известной степени, счесть его *alter ego* автора. Благодарю Н.Н. Мазур за эту подсказку.

<sup>6</sup> Гнедич не обращает внимания на явную искусственность этой мотивировки.

они «...смешивают два понятия: *Un modèle – et une fille*»<sup>1</sup> и мало платят за работу. Найдя в Плетневе редкого в России человека, который видит в модели сотрудника, а не объект ухода, она с готовностью соглашается позировать ему для росписи, заказанной неким «Кавказским отделением этнографического музея». Роспись эта должна изображать скифского юношу, плененного амазонками, обитавшими в давние времена в степных предгорьях Кавказа. Для Гнедича скифы – предки славян, а потому в «...жилах отважных полумифических героинь Кавказа текло немало русской крови» (41; 89). Судя по пространному экфрасису, результат должен был напоминать произведения Семирадского: «Плетнев изобразил момент, когда царица со свитой подсакала к пленнику. <...> Скиф – красавец юноша, со скрученными назад руками, гордо стоял среди стражи, но, встретившись взглядом с черноокой царицей, как-то потупил голову <...>. Да и сама царица <...> кажется изумлена его красотой» (41; 89). Плетнев – еще достаточно молодой, но уважаемый художник мейнстрима: академик, далекий от богемы и экспериментирования. Его мастерская полна старинной дорогой мебели, витрин с японской посудой и помпейскими вазами «...с неизбежными макартовскими букетами и еще более неизбежной статуей Венеры Милосской» (41; 86). Когда же Маргарита, посмотрев на произведения Плетнева, хочет сделать ему комплимент, она произносит: «*C'est du vrai talent! C'est un Rochegrosse!*» (41; 88).

Поначалу Гнедич сосредоточивается на отношениях между моделью и художником. Этот мотив, обусловленный сюжетной завязкой, вероятно, в большой мере продиктован ситуацией в отечественном искусстве – совсем недавно французская выставка шокировала зрителя обилием женской наготы. Именно в год публикации рассказа вопрос о женской натуре обсуждался особенно активно<sup>2</sup>, и после состоявшейся в 1893–1894 годах реформы Академии художеств натурщицы стали позировать в ее мастерских (в Московском училище живописи, ваяния и зодчества они появились в 1897 году)<sup>3</sup>. Еще в феврале 1894 года на страницах «Артиста» было напечатано стихотворение Я. Полонского «Натурщица», пафос которого явно прочитывается и в рассказе Гнедича: «Забыв часы и нужд, и лени / Мы были счастливы трудом, / Когда ловили свет и тени / На вашем теле молодом. <...> Умели вы, служа искусству, / Как мрамор холодом дышать, / И эстетическому чувству / В нас буйство страсти покорять»<sup>4</sup>. Размышления повествователя незаметно становятся мыслями самого Плетнева: «Тут нет и тени чувственности. <...> Между моделью и художником всегда устанавливается какая-то чистая, священная связь общего

<sup>1</sup> Гнедич П. Импрессионист. С. 88. Далее ссылки приводятся в скобках после цитаты с указанием номера журнала и страницы.

<sup>2</sup> См.: [Б/п] Натурщицы // Петербургская газета. 1894. 27 марта, № 84; 6 апреля, № 94. Подробнее см.: Шаму М. Служа искусству... Художник и модель в русской художественной культуре XIX века // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 434–447.

<sup>3</sup> См.: Шаму М. Служа искусству... С. 444.

<sup>4</sup> Полонский Я. Натурщица // Артист. 1894. № 34. Февраль. С. 117.

служения искусству. И если материя восторжествует над духом, и платоническое взаимное увлечение перейдет на материальную почву, – тогда конец художественному произведению: оно не будет искренно!» (41; 87). И в качестве примера такого сотрудничества Плетнев вспоминает картину, которую он видел «в одном из парижских “Салонов”» (41; 87), изображающую изготовление слепка с ноги нагой натурщицы: «Все трое, кажется, душу вложили в вопрос: “удастся или нет?” И старик, и его помощник, и эта девушка – они так далеки от всякой условной, деланной чувственности, они так полны общей задачей искусства, что посторонний зритель из толпы, пожалуй, и не поверит искренности автора этого жанра» (41; 87). Посетитель российских выставок должен был легко опознать полотно Дантана «Слепок с натуры» (1887), за несколько лет дважды показанное в Петербурге (1888) и Москве (1891).

Толчком к развитию сюжета стал новый заказ Плетневу: ему было предложено расписать ванную комнату особняка некоего барона. Предложение, в котором герой рассказа усматривал нечто недостойное настоящего художника, тем не менее, было принято, поскольку соседние помещения расписывали Дюфрен, Семирадский, Маковский и Липгарт. Характер помещения диктовал выбор мотива – ню, а, по мнению Плетнева, «...это у нас считается чуть ли не дурным тоном...» Плетнев поделился с моделью своими сомнениями, повторяя общие места о том, что задача русского художника состоит в поиске характера и глубины, и Маргарита фактически спровоцировала его принять заказ, возбуждая художническое самолюбие: «Просто вы не умеете писать женского тела, а вдобавок у вас нет натурщиц. – Я была здесь в галерее Третьякова... Я никогда не видела такого собрания уродов, как ваши натурщики» (41; 90).

Именно в этом диалоге впервые заходит речь об импрессионизме. Плетнев полагает, что «...для ванны нужно было “Nu”, полуантичное, полусовременное, но без чувственного оттенка, свойственного французским импрессионистам» (41; 90). Именно Маргарита подвигает его на то, чтобы все-таки обратиться к пленэру: «Напишите тело, как надо, как пишут настоящие мастера; не розовое и желтое, а живое с рефлексамися неба и воды» (41; 90). А поскольку добиться подобного эффекта в мастерской невозможно, Плетнев, который никогда не писал тела на полном свету, охваченный азартом новой задачи, принял решение отправиться на природу – подальше от Москвы, во Владимирскую губернию, где его единственная родственница, вдова дяди, бывшего священником, жила со своим братом, настоятелем храма в селе Астафьево.

Новая творческая задача подтолкнула Плетнева к размышлениям о целях живописи. Поначалу его посещали мысли Стародума, прочитавшего бестселлер М. Нордау: «Импрессионизм в том виде, в каком его понимают современные живописцы Франции, он не признавал. В их молочных, как будто написанных на мелу картинах, он видел мало натуры, и в простоте, к которой они стремятся, ему казалось больше вычурности, чем в прежней условности старых мастеров. Вся новейшая их школа как будто отдавала какой-то психопатий. Точно вся эта молодежь только что выпущена

из отделений Сальпетриера <...> Колорит у них потерян, осталась какая-то мозаика, какой-то хаос вместо красок» (41; 92). Но «...импрессионизм <...> в смысле непосредственного схватывания случайного образа, если в нем есть строгий характер или лирическое настроение, – это Плетнев признавал и готов был к этому стремиться» (41; 92). Затем художник перешел к воспоминаниям об учебе в Академии, о царившей в ее классах рутине и «мертвенной суши»<sup>1</sup>, от которых его освободила поездка в Европу. В Париже Плетнева поразили Мейсонье и Фортун, в Испании он копировал Веласкеса, в Амстердаме созерцал Рембрандта и «...возвратился назад, больше чем когда-либо сознавая лживость и условность современных приемов живописи» (41; 94). Наконец, отходя ко сну, живописец принимает решение сделать «...что-нибудь новое, сильное, более определенное» (41; 94).

Поездка во Владимирскую губернию оборачивается чередой комичных ситуаций. Прежде всего, Плетнев должен объяснить вдовой попадье и ее брату-священнику, чем он занимается с позирующей обнаженной молодой француженкой («Пишу Сусанну... из книги пророка Даниила»). Для соблюдения благопристойности Плетнев селится в доме тети, оставив Маргариту на попечении урядника. Появление молодой привлекательной иностранки заставляет волноваться мужчин – урядник стремится блеснуть гостеприимством, а священник надевает парадную рясу и извлекает из памяти немногие иностранные слова. Тетушка же подозревает Маргариту в брачных намерениях и стремится защитить ничего не подозревающего племянника.

В первое утро перед работой Плетнев несколько раз замечал, что природные эффекты света и тени напоминали ему картины импрессионистов (42; 104, 105). Для работы в лесу у заводи ручья парусиной было отгорожено пространство, где Маргарита могла позировать, и там художник приступил к изображению русалки у воды. Им овладел творческий подъем: «Теперь ему казалось, что все надо отбросить в сторону, все забыть и начать что-то новое, но что, он не знал» (42; 110). Спокойно позирующая Маргарита на глазах начала словно бы перевоплощаться в живопись: «Она вся в матовых зеленоватых полутонах с одной стороны, – вся в прозрачных тепло-оранжевых – с другой. Иногда скользят по ней какие-то ползучие тени и пропадают внизу, у ног, у травы. <...> И это совсем не то тело, что он привык писать, тут много нового, чего-то сказочного, воздушно-го, плоского. Лицо совсем выходит плоско, и золотисто-зеленый рефлекс так и горит на щеке» (42; 110). Возбужденный Плетнев понимает, что написанная так картина вызовет нападки журналистов и «знатоков», и его сознание начало разворачивать мрачную картину академической художественной выставки: «Сиверко, февральское утро. Снег накануне стаял, полозья так и режут голый камень. Дома все стоят в каких-то желчных пятнах, точно страдают печенью от вечной злобы на людской род. <...>

<sup>1</sup> Этот рассказ во многом перекликается с поздними воспоминаниями самого литератора. См.: Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М.: Аграф, 2000. С. 46–82.



Художник со своим живым, ярким настроением выступает перед публикой и говорит: “Смотри, как тепло, светло у меня на картине, как далеко все это от квартирного налога, от геморроя, от ингерманландской изморози”. <...> А знатоки говорят: “Чорт знает что, – зеленый подбородок; вместо лица – географическая карта Соединенных Штатов! Он, несчастный, заразился импрессионизмом”» (42; 110).

Это ощущение беспросветной рутины, перешедшей из академической учебы в искусство, и заставляет живописца бесповоротно довериться своему впечатлению: «И Плетнев с каким-то остервенением начинает писать зеленый подбородок, потому что при зеленой траве, освещенной солнцем, он и не может быть другого цвета. <...> А разве цвет предмета мы видим таким, как он есть? Нет, – мы видим все условно, измененно, – и именно так и надо писать» (42; 110). «Ему нравилась мысль, что он <...> рассердит на выставке этих тупоголовых идиотов своим приемом, своими воззрениями, которые диаметрально противоположны их взглядам» (42; 112).

Вернувшийся с этюдов, вдохновленный Плетнев нашел свою тетушку, совещающейся со старцем Созонтом – «не то пророчествующим, не то полупомешанным» (42; 113) хранителем заветов старины. Софья Анемподистовна прибегла к советам старца, чтобы избавить племянника от чар француженки. При появлении Плетнева и Маргариты старец потребовал, чтобы «иноверка» покинула застолье, но натолкнулся на веселую ярость художника, которая и завершила его новую «идентификацию»:

«– Так не желаешь, отче, оскверняться и сидеть среди нас?

– Не желаю.

– Так пошел вон!

<...>

– Блаженны еси, егда гонят и рекут всяк зол глагол, – заговорил старец, очевидно не желавший расставаться с обедом. – Я уйду, и прах отрясу. Но только прежде ответь мне два вопроса: <...>

– Кто ты еси?

Плетнев прищурился.

– Импрессионист, – сказал он.

– Не знаю, что такое слово значит. Что ж под прикрытием этого слова ты сделать хочешь? Мир прежний разорить и новый создать?

– Вот, вот!»

К ужасу тети и радости священника, которому проповедующий старец был докучливым конкурентом, Созонт удалился, а Плетневу пришлось ответить на вопрос Софьи Анемподистовны, что же такое импрессионизм: «– А это, тетюля, нечто вроде жупела, – только страшнее...» (42; 115).

Рассказ Гнедича не объяснял русскому читателю принципы новой живописи – он описывал опыт пленэрного этюда, в котором не было импрессионистической специфики (разве что указание на зеленый рефлекс). Не был литератор и приверженцем импрессионизма: это хорошо демонстрирует его постоянно переиздававшийся обзор истории искусства.

В издании 1898 года, где главной фигурой современной французской живописи выступал Мейсонье, Гнедич уделил Мане несколько слов: «...он живо и правдиво воспринимает различную окраску предметов при полном освещении и стремится к гибкости и простоте в лепке, знает характер современной жизни и, наконец, он вводит в употребление более светлые тоны красок»<sup>1</sup>. Об импрессионизме речь не шла даже в связи с пейзажем. Лишь в начале нового столетия Гнедич нашел для этого явления несколько слов: «Пленэристы, импрессионисты, пунктисты (пуантилисты. – И.Д.) и т.д. – все это алчущие и жаждущие правды. Пусть они уклоняются порою в сторону, пусть в их исканиях чувствуется увлечение, декадентство, барокко, – но все же это лучше тупого, самодовольного академического отупения»<sup>2</sup>.

Остается открытым вопрос – насколько рассказ Гнедича, полемичный по отношению к стереотипам русского художественного сознания, мог иметь конкретную мишень. Можно ли поставить его в связь со статьей и брошюрой Грингмута? Об идейной оппозиции Гнедича консерваторам-монархистам вряд ли можно говорить – его писательская политика была оппортунистична: он публиковался в изданиях различной направленности, в том числе и в «Русском вестнике». Два его сочинения были помещены и в сборнике «На память», но именно это обстоятельство и позволяет с уверенностью утверждать, что статья Грингмута не прошла для него незамеченной. Вряд ли стоит видеть полемику во внутреннем монологе Плетнева, направленном против школярства в эстетике, где, в частности, говорится: «...немцы стали утверждать, что Корнелиус и Каульбах – великие художники. Русские этому и поверили» (42; 112), хотя именно два этих имени включены Грингмутом в недлинный перечень подлинных талантов XIX века<sup>3</sup>. Гораздо значительнее в этом отношении возникающий в самом конце рассказа пародийный образ Созонта, блюстителя православия, гонителя иноверцев, обвиняющего Плетнева в желании разрушить старый мир и построить новый, то есть так или иначе прибегающего к апокалиптической и революционной лексике<sup>4</sup>.

Таким образом, «импрессионизм» для Гнедича в 1894 году был не столько живописным методом или школой, сколько знаком освобождения художника, доверяющего своему наблюдению и чувству натуры. В те же годы британский живописец и критик Чарльз Фурс сходным образом характеризовал ситуацию в Европе: «...читатели современной

<sup>1</sup> Гнедич П. История искусств (Зодчество, живопись, ваяние). Т. III. От эпохи Возрождения до наших дней. СПб.: изд. А.Ф.Маркса (Иллюстрированная библиотека «Нивы»), 1898. С. 279.

<sup>2</sup> Гнедич П.П. История искусств (Зодчество, живопись, ваяние). Искусство Западной Европы после эпохи Возрождения. Русское искусство. Третье издание. СПб.: изд. А.Ф. Маркса (Иллюстрированная библиотека «Нивы»), 1907. С. 186.

<sup>3</sup> Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство. С. 58.

<sup>4</sup> Бросающаяся в глаза аналогия с русским текстом «Интернационала» не имеет под собой основания: перевод А.Я. Коца, содержащий слова «Весь мир насилья мы разрушим... / Мы наш, мы новый мир построим...», был создан в 1902 году.

художественной критики, вероятно, знакомы с употреблением термина «импрессионизм». Он наиболее часто применяется в нынешнем художественном жаргоне и обладает преимуществом – для большинства людей – оставаться просто словом, совершенно неотчетливым <...> он стал именем, которое отличает произведения живописцев, что стремятся к выражению художественной индивидуальности, от тех, кто видит в искусстве товар, поставка которого зависит от спроса»<sup>1</sup>.

Рассказ Гнедича, в котором импрессионизм предстает символом доверяющей своему опыту творческой индивидуальности, вышел в 1894 году и обозначил своего рода промежуточный рубеж в знакомстве русских с новым живописным явлением. Журнал «Артист», однако, уже не мог повлиять на создание более сложного представления об импрессионизме – его издание прекратилось в начале 1895 года<sup>2</sup>. В 1896 году первые произведения Дега, Моне и Ренуара были показаны в России, но и этот эпизод не оказал решающего влияния на знакомство России с импрессионизмом. Для его концептуального осмысления понадобились формирование модернистского и вместе с тем отчетливо «западнического» вектора в отечественном художественном процессе, целенаправленная выставочная политика «Мира искусства» и осознание импрессионизма как центрального художественного явления второй половины XIX столетия, наступившее после Всемирной выставки 1900 года.

<sup>1</sup> *Furse Ch.W.* Impressionism – What It Means? // *Albermarle Review*. 1892. № 1. August. Цит. по: *Jensen R.* Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. P. 140.

<sup>2</sup> Ср. основанный на французской периодике рассказ о завещании коллекции Кайботта Люксембургскому музею: [Б/п] Художественное обозрение // *Артист*. 1895. № 45. Январь. С. 241.