

М. А. Чукчеева

ORCID: 0000-0003-3615-1225

✉ mchukcheeva@eu.spb.ru*Европейский университет в Санкт-Петербурге
(Россия, Санкт-Петербург)*

ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ «UT PICTURA POESIS» И НОВАЯ ФОРМУЛА ПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ: ДИСКУССИЯ ОБ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ИЕРАРХИИ ЖАНРОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРЕССЕ В 1860-е ГОДЫ

Аннотация. В статье рассматривается, как происходила трансформация иерархии жанров в России в 1860-е годы (одновременно с формированием «исторического жанра») и как отечественные критики, обращаясь к концепции родственных искусств, пересматривали статусы исторической и жанровой живописи.

«Историческая живопись» на протяжении столетий находилась на вершине иерархии жанров. В связи с горадиевской концепцией «ut pictura poesis» и «Поэтикой» Аристотеля она ассоциировалась с высокими жанрами поэзии и трагедии, в то время как жанровая живопись занимала низкую ступень жанровой системы и связывалась с комедией. С появлением в 1830-е годы «исторического жанра» — нового типа презентации истории — концепция родственных искусств начинает пересматриваться. Согласно концепции единства литературы и живописи, произведения новой жанровой модификации должны следовать за историческим романом и сочинениями историков. Кроме того, «исторический жанр» соединял черты исторической и бытовой живописи, поскольку сформировался в результате трансформации академической иерархии жанров. Литература в русской культуре обладала более высоким статусом, чем изобразительные искусства. По этой причине критики советовали художникам следовать за современной литературой и обратиться к изображению обыденной жизни.

В конце 1860-х годов журналисты пришли к выводу, что и «исторический», и бытовой жанры имеют единую задачу — изображение различных сторон жизни — и могут в равной степени вызвать интерес публики.

Ключевые слова: иерархия жанров, «историческая живопись», «исторический жанр», жанровая живопись, ut pictura poesis

Благодарности. Я хотела бы поблагодарить за ценные комментарии к этому тексту своих коллег по Европейскому университету в Санкт-Петербурге, особенно своего научного руководителя Илью Аскольдовича Доронченкова и профессора Наталию Николаевну Мазур.

Для цитирования: Чукчеева М. А. Трансформация концепции «*ut pictura poesis*» и новая формула презентации истории в русском искусстве: дискуссия об академической иерархии жанров в отечественной прессе в 1860-е годы // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 28–51. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-28-51.

Статья поступила в редакцию 14 февраля 2020 г.

Принято к печати 4 июля 2020 г.

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 4. 2020
Articles

М. А. Chukcheeva

ORCID: 0000-0003-3615-1225

✉ mchukcheeva@eu.spb.ru

*European University at Saint Petersburg
(Russia, St. Petersburg)*

TRANSFORMATION OF THE CONCEPT OF *UT PICTURA POESIS* AND THE NEW FORMULA OF PRESENTING HISTORY IN RUSSIAN ART: DISCUSSION CONCERNING THE ACADEMIC HIERARCHY OF GENRES IN THE RUSSIAN PRESS IN THE 1860S

Abstract. The article deals with two questions: (1) how, during the 1860s, the transformation of the hierarchy of genres developed in parallel with the formation of the “genre historique” in Russia, and (2) how Russian critics, basing themselves on the concept of the “sister arts”, reconsidered the status of history and genre painting. Over the centuries, “history painting” was at the apex of the hierarchy of genres. According to Horace’s concept of *ut pictura poesis* and Aristotle’s “Poetics”, history painting was associated with the high genres of poetry and tragedy. By contrast, genre painting occupied a low rank in the system of genres and was associated with comedy.

The sister arts concept began to be revised during the 1830s, due to the emergence of the “genre historique” — a new formula for presentation of history. According to the concept of unity of literature and painting, works belonging to the new genre had to follow the principles of historical fiction and of the works of historians. In

addition, the “historical genre” combined features of genre and history painting since it was formed as a consequence of the transformation of the academic hierarchy of genres.

In Russian culture, literature had a higher status than the visual arts. For this reason, during this period critics advised painters to follow the example of contemporary literature and to depict scenes from everyday life.

At the end of the 1860s, journalists concluded that both “historical” and genre painting have the same objective — to depict the different sides of life — and that they are equally capable of capturing the interest of the public.

Keywords: hierarchy of genres, history painting, historical genre painting, genre painting, *ut pictura poesis*

Acknowledgements. For their valuable comments on this article I would like to my colleagues from the European University at Saint Petersburg, especially my academic supervisor, Ilia Doronchenkov, and professor Natalia Mazur.

To cite this article: Chukcheeva, M. A. (2020). Transformation of the concept of *ut pictura poesis* and the new formula of presenting history in Russian art: Discussion concerning the academic hierarchy of genres in the Russian press in the 1860s. *Shagi / Steps*, 6(4), 28–51. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-28-51.

Received February 14, 2020

Accepted July 7, 2020

В феврале 1858 г. в журнале «Светопись» был напечатан рассказ публициста и педагога И. Д. Белова «Доморощенный художник» о Василии Алексеевиче Корзинкине — художнике-самоучке из Сибири, который отправился на обучение в Академию художеств. В конце рассказа автор приводит сцену, в которой повествователь и Корзинкин встречаются спустя восемь лет после их знакомства, когда художник уже завершил свое обучение:

— С какою же целию вы едите в Сибирь, и чем кончились ваши занятия в Академии? В 8 лет нашей разлуки можно было много сделать, — сказал я, усаживаясь с гостем за стол, на котором Петр готовил чай.

— В Академии я получил классного художника за сюжет: Иван Грозный и монах Вассиан беседуют в келье.

— Позвольте, сколько я помню, вы занимались портретной живописью. Каким же образом вы попали на путь живописи исторической?

— Очень просто; ехал-ехал одним путем, да и повернул на другой, — отвечал Василий Алексеевич, сделав размашистый жест руками. — Поспорили мы как-то раз между собою, товарищи: одни говорят, что исторический живописец важнее, другие говорят, что портретный важнее, наконец, третьи говорят, что пейзажный пред всеми возьмет верх. Я поспорил с одним историческим да и сказал

ему, что на классного напишу программу историческую. Походил в классы, прочитал историю Карамзина, знаете, у него все это подробно сказано. Нельзя умолчать, чтобы не было трудно закончить программу; но кое-как совладал и получил классного.

— Отчего вы именно выбрали этот момент из жизни Грозного?

— Да потому-с, что в этом сюжете только два лица. С историею-то легче было справиться. Надо было узнать только, какие костюмы носили в то время. Монах и тогда был монах, следовательно, привелось только повозиться над царской одеждой.

— Верно ли вы передали характеры Царя и Вассиана?

— Как же-с. Грозный слушает со вниманием, а Вассиан говорит с сильным увлечением, то есть, знаете, увивается около Царя эдакой Лисой Патрикеевной, так и норовит влезть в душу к Иоанну. Одним словом, Вассианчик мне удался, — прибавил Корзинкин, шелкнув пальцем [Белов 1858: 59].

В приведенном фрагменте в ироническом ключе продемонстрировано кризисное положение, в котором находилась историческая живопись¹ в 1860-е годы. Корзинкин упоминает спор между художниками, кто важнее: пейзажист, портретист или исторический живописец; автор рассказа, вероятно невольно, отразил в этой сцене процесс разрушения академической иерархии жанров, ускорившийся в русском искусстве в конце 1850-х годов, когда историческая живопись стала терять свой авторитет. Для своей картины Корзинкин выбрал анекдотический сюжет из жизни Ивана Грозного², малохарактерный для классицистической «исторической живописи»³. Кроме того, главный персонаж

¹ Понятие *историческая живопись* используется в статье в двух значениях. В широком значении оно синонимично определению *историческая картина*, узкое (ср. фр. *peinture d'histoire*) соотносится со старой, классицистической концепцией исторической картины. Узкое значение в тексте маркируется кавычками. Критики XIX в. использовали данное понятие в обоих значениях. При этом для обозначения нового типа исторической картины употребляли понятия *исторический жанр*, *историческая живопись* и другие определения, подчеркивающие гибридный характер жанра.

² «...Было Иоанново свидание в монастыре Песношском (...) с бывшим Коломенским Епископом Вассианом, который пользовался некогда особенной милостью Великого Князя Василия, но в боярское правление лишился Епархии за свое лукавство и жестокосердие. (...) Иоанн желал лично узнать человека, заслужившего доверенность его родителя; (...) требовал у него совета, как лучше править Государством. Вассиан отвечивал ему на ухо: "Если хочешь быть истинным Самодержцем, то не имей советников мудрее себя; держись правила, что ты должен учить, а не учиться — повелевать, а не слушаться. Тогда будешь тверд на Царстве и грозой Вельмож. Советник мудрейший Государя неминуемо овладеет им". Сии ядовитые слова проникли во глубину Иоаннова сердца» [Карамзин 1819: 214].

³ За год до появления рассказа на академической выставке 1857 г. экспонировалась картина П. Ф. Плешанова «Царь Иоанн Грозный и иерей Сильвестр во время большого московского пожара 24 июня 1547 года». Ее сюжет также, скорее всего, был заимствован из «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина: «...явился там какой-то удивительный муж, именем Сильвестр, саном Иерей, родом из Новгорода; приблизился [sic!] к Иоанну с поднятým, угрожающим перстом, с видом пророка, и гласом убедительным возвестил ему, что суд Божий гремит над главою Царя легкомысленного и злострасного; что огонь небесный испепелил Москву; что силы Вышня́я волнует народ и льет фиал гнева в сердца людей» [Карамзин 1819: 99]. Можно предположить, что художник, ориентировался именно на эту работу.

рассказа указывает на то, что художника-«историка» больше заботит изучение костюма, изображаемой эпохи, нежели содержание выбранного им сюжета. Диалог, который происходит между рассказчиком и Корзинкиным, отражает назревающий конфликт по поводу понимания исторической живописи между академистами и большей частью критиков той поры: для одних была важна внешняя сторона исторической картины, точная передача исторического антуража, для других — содержание и психологическая достоверность.

Дискуссии о жанровой системе и об уравнении статуса бытовой и исторической живописи, которые явились центральными для художественной мысли 1860-х годов, разворачивались на фоне рассуждений о существовании в России национальной школы живописи («изобретение» которой началось в эти же годы). Какие произведения характеризуют русскую художественную школу и по какому пути она будет развиваться — вопросы, которые интересовали писавших об искусстве журналистов прежде всего. Немаловажную роль в пересмотре задач обоих жанров живописи играло их сопоставление с литературой, которая обладала в русской культуре той поры более высоким статусом по сравнению с изобразительными искусствами. В этой статье я попробую проследить, как происходила трансформация иерархии жанров в России в 1860-е годы одновременно с формированием «исторического жанра» (т. е. новой исторической картины) и как отечественные критики, обращаясь к концепции родственных искусств, пересматривали значение исторической и жанровой живописи⁴.

Иерархия жанров укоренилась в русском изобразительном искусстве в XVIII в. с основанием в 1757 г. в Санкт-Петербурге Императорской Академии художеств, организованной по французской модели. На протяжении столетий высокое положение в жанровой системе занимала «историческая живопись» (*peinture d'histoire*). Теоретики классицизма (здесь прежде всего следует назвать Андре Фелибьена, который в 1667 г. упорядочил живописные жанры в «Предисловии к Конференции Королевской академии»), опираясь на «Поэтику» Аристотеля и горацевскую концепцию «ut pictura poesis» (поэзия подобна живописи)⁵, связывали «историческую живопись» с высокими жанрами поэзии и трагедией (см.: [Lee 1940: 199, 212–214; Ambrosini 1995: 42]). Как правило, произведения этого жанра изображали героические деяния прошлого и нередко носили дидактический характер. Репертуар этих картин составляли эпизоды из классической древности, Библии или выдающиеся события отечественной истории⁶. Напротив, *жанр* (*genre*), изображающий явления будничной жизни, располагался на низкой ступени иерархии. Подобно комедии, сюжетами для этих картин в основном служили сцены из жизни представителей низших слоев общества (см.: [Gaethtgens 2003: 42; Ambrosini 1995: 42])⁷.

⁴ Частично материалы о дискуссии об «историческом жанре», связях живописи и исторической науки, которые рассматриваются в статье, публиковались мной ранее [Чукчеева 2020]. Эти фрагменты были уточнены и существенно дополнены.

⁵ В свою очередь, предполагалось, что и живопись должна была быть подобна литературе (или поэзии) [Lee 1940: 197, п. 5].

⁶ Развитие исторической живописи в России в контексте жанровой системы затрагивалось мной в статье [Чукчеева 2017].

⁷ Безусловно, расположение жанров в иерархии определялось не только их соответствием литературным родам, но и технической сложностью исполнения произведений того или иного жанра [Lee 1940: 212–214].

Со второй половины 1850-х в русской прессе начинаются разговоры о завершении «блистательной» эпохи русского искусства первой половины XIX столетия. Часть критиков оценивала шестидесятые годы как период деградации русского изобразительного искусства, фельетонисты пытались выявить причины наступившего кризиса и предложить пути выхода из него. Для некоторых из них синонимом упадка было шаткое положение исторической картины и распространение жанровых сцен, другие же, наоборот, видели в исторической живописи тормоз для формирования отечественной школы. С этого времени рецензенты все чаще начинают оценивать жанровую систему как «анахронизм»; часто критикуется разделение живописи на жанры и говорится об их конвергенции. Тем не менее жанровой системой продолжали пользоваться при рассмотрении экспонировавшихся на выставках произведений⁸.

В 1860-е годы большинство критиков считало абсурдным низкое положение бытовой живописи⁹, поскольку de facto она доминировала в русском изобразительном искусстве тех лет¹⁰, тогда как появление на художественных выставках произведений исторической живописи редко встречало позитивный отклик критики. Уточню, что и в Академии художеств в эти годы статус бытовой и исторической живописи становится почти равным. Это выразилось в системе поощрения ее воспитанников золотыми медалями: с этой поры их стали получать и жанровые живописцы¹¹. Лишь в 1864 г. В. В. Стасов, обзвывая выставку 1863 г., отметит:

Нет больше прежнего высокого, нет больше прежнего низкого и ничтожного, и нельзя же не признать в нашей академии какого-то самого решительного превращения... [Стасов 1864: 8]¹².

А. Г. Верещагина заметила, что в этот период понятие *историческая живопись* перестает быть отчетливым, в том числе в академической среде. Прежде всего это проявилось в обозначениях программ на золотые медали, которые выбирались из отечественной истории: некоторые из них шли под знаком «народных сцен» (*genre*), другие относились к исторической живописи¹³. По какому принципу происходила эта дифференциация, что вклады-

⁸ «Для удобства перечня мы будем держаться обыкновенного деления живописи на роды, т. е. историческую, батальную, жанр, портретную и пейзажную, как ни антипатично нам такое деление, и, несмотря на то что мы вовсе не признаем его законности, на том основании, что батальная и жанр сливаются с исторической, а пейзажная иногда может принадлежать к каждому из них. Ну да делать нечего, принесем эту жертву натуре, или рутине» [М. З. 1859: 525].

⁹ Напомним, что само определение *бытовая живопись* появилось в это время. Кроме того, критики предлагали называть жанровые картины нравоописательными.

¹⁰ Подробнее о развитии жанровой живописи в русском искусстве см.: [Gray 2000].

¹¹ А. Г. Верещагина указывает, что «никогда так щедро не награждали *неисторических живописцев*», как в 1860-е годы [Верещагина 1990: 23].

¹² Причина, по которой Стасов делает такой вывод, заключалась в том, что в 1863 г. В. В. Пушкиреву присудили звание профессора за картину «Нервный брак».

¹³ Например, программа «Софья Витовтовна на свадьбе Василия II Темного» обозначалась как произведение исторической живописи, а «Воззвание к нижегородцам гражданина Минина в 1611 году» — как живопись «народных сцен» [Верещагина 1990: 23–24]. Это подтверждается и документально (см.: [Журналы 1860–1861: Л. 20, 21об.]).

валось художниками и критиками в понятие *историческая живопись* — до конца остается непроясненным [Верещагина 1990: 23–24]¹⁴.

Исследователи теории жанров обратили внимание на взаимосвязь между общественно-политическим климатом эпохи и изменениями в жанровой системе, в частности в оценке критиков (см.: [Ambrosini 1995: 45; Wrigley 1995: 288–290; Ledbury 2000: 19–21; 2001: 189–190]). Следует заметить, что трансформация иерархии жанров в России выпала на эпоху царствования Александра II, когда проводились либеральные реформы, запустившие модернизацию страны. После поражения в Крымской войне в 1856 г. в Российской империи началась «оттепель», которая сказалась на всех сферах общественной и политической жизни. Р. Уортман отмечал, что «после 1855 г. фокус императорской презентации в России перемещается: это уже не укрепление связей между монархом и элитой, а демонстрация связей монарха с русским народом» [Уортман 2004: 31]. Представляется не случайным, что начавшееся в это время постепенное расшатывание жестких социальных конвенций, которое ускорилось после отмены крепостного права в 1861 г., совпало с возникновением интереса к повседневности и возвышением бытового жанра (см.: [Dianina 2013: 3–10]).

Немаловажную роль в переоценке художественной ситуации в России той поры сыграла публикация в 1855 г. диссертации Н. Г. Чернышевского «Об эстетическом отношении искусства к действительности», где была существенно пересмотрена классическая теория мимесиса (см.: [Adlam 2005: 657–658]). Чернышевский подчеркивал, что долгое время искусство ошибочно воспринимали как подражание действительности или подделку под нее (в результате неточного перевода слова «мимесис» из трактата Аристотеля), тогда как, по мнению мыслителя, оно должно пониматься как воспроизведение окружающей жизни. В связи с этим Чернышевский подчеркивал, что содержание искусства не ограничивается тремя категориями — возвышенного, комического и прекрасного, — поскольку воспроизведение явлений жизни и природы в произведениях различных видов искусств гораздо многообразнее.

* * *

В 1860-е годы журналисты, писавшие об искусстве, продолжали апеллировать к концепции родственных искусств. К тому времени формула «*ut pictura poesis*» стала уже общим местом эстетической мысли: к сопоставлению литературы (не только поэтической, но и прозаической) с визуальными искусствами прибегали с разными целями¹⁵, в том числе для пересмотра жанровой системы. Так, очевидно ориентируясь на трактат Чернышевского, Стасов в статье в 1861 г. «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве» писал относительно устарелости жанровой системы следующее:

¹⁴ Отмечу, что это сказывалось и на критических обзорах. Часто картины на исторические сюжеты относили к исторической живописи, но временами следовали и за определениями, данными в академических указателях.

¹⁵ О формуле «*ut pictura poesis*» существует обширная литература, в частности, см.: [Lee 1940; Hagstrum 1958]. О сопоставлении литературы (в том числе прозаической) и живописи в художественной критике см.: [Wrigley 1955: 242–246].

Ясно, что эти забавные деления принадлежат прошлому столетию и появились на свет в одно время с подразделениями поэзии на высокую и низкую, на поэзию од, мадригалов, пастушескую, поэзию легкую (*poésis légères*) и т. д. До какой степени эти подразделения потеряли теперь значение, прекрасно доказывается тем, что в наше время принуждены были выдумать такие удивительные промежуточные термины, как «исторический жанр», а между тем сюжеты новейших картин все-таки не умещаются в те категории, куда их насильно втискивали [Стасов 1861: 18]¹⁶.

В этом тексте Стасова встречается одно из первых упоминаний в отечественной критике понятия *исторический жанр* (*genre historique*), т. е. нового типа исторической картины, который появился в результате постепенного разрушения жанровой системы во Франции в конце XVIII в. Появление новой исторической картины исследователи связывают прежде всего с творчеством Делароша. Как было установлено М.-К. Шадонре, официально определение «исторический жанр» закрепилось как раздел Салона в 1833 г. [Chaudonneret 1995]. Новая жанровая модификация стала компромиссом, соединившим черты бытовой и «исторической живописи». Сюжеты для картин «исторического жанра» заимствовались из Средних веков, Нового времени или событий национальной истории той или иной страны. Художники изображали драматические эпизоды из жизни известных людей или повседневноности прошлого. В отличие от героя классицистической исторической картины, обладавшего универсальным характером, персонаж «исторического жанра» наделялся индивидуальными особенностями (см.: [Чернышева 2017а: 88–92; 2017б; Чукчеева 2017]). Со второй половины 1830-х годов и вплоть до XX в. «исторический жанр» распространился по всей Европе, в Россию он проник довольно поздно лишь в 1860-е годы.

Одним из основных требований к новой исторической картине выдвигался «научный» подход в изображении событий минувшего (см., например: [Чернышева 2017а: 89; 2017б: 149–151; Чукчеева 2017]). С конца 1850-х годов в печати часто поднимался вопрос, как художнику следует работать с историческим материалом. В частности, рассматривая картины на академической выставке 1860 г., литературный критик В. Т. Плаксин давал следующие рекомендации:

...молодой художник должен быть осторожен и осмотрителен при выборе предметов и лиц для исторической картины, как нужно ему соразмерять этот выбор с своими силами разумения исторических фактов и понимания их; как надобно ему изучать характеры действующих лиц исторических: ведь для основательного изучения фактов и действующих лиц недостаточно прочесть один какой-нибудь источник; художник более, нежели поэт, должен избегать односторонних и поверхностных взглядов... [Плаксин 1860: 161].

¹⁶ Здесь Стасов, очевидно, вторит Чернышевскому, который говорил: «Что содержание поэзии не исчерпывается тремя известными элементами, внешним образом видим из того, что ее произведения перестали вмещаться в рамки старых подразделений» [Чернышевский 1986: 160]. Я благодарю Н. Н. Мазур за указание на пересечение этого фрагмента с трактатом Чернышевского.

Плаксин, как и многие рецензенты выставки 1860 г., сетовал на представленные на ней неудачные исторические картины воспитанников Академии художеств с точки зрения как их исполнения, так и воспроизведения исторических эпизодов, потому критик и советовал художникам вдумчивее подходить к выбору сюжетов. Осведомленность в различных областях знаний была важна для исторического живописца и прежде¹⁷, однако с 1840 по 1860 г. общеобразовательные дисциплины (включая историю) воспитанникам Академии не преподавались, в связи с чем уровень знакомства с историей среди молодых художников снизился (см.: [Молева, Белютин 1963: 257])¹⁸. По этой причине Плаксин, прибегая к концепции родственных искусств, рекомендовал живописцам тщательнее изучать исторические подробности изображаемых событий.

Обозревая выставку того же года, другой критик, по-видимому П. Н. Петров¹⁹, детально изложил принципы новой исторической картины (пока не используя дефиницию, ее обозначающую) и предлагал художникам следовать за современным состоянием исторической науки:

При таком положении истории как науки и живопись историческая должна идти уровень [sic!] с современным взглядом на нее. Из прежних манкенов [sic!] да натурщиков должна создать она действующих явных и скрытых данного происшествия, где равно важно [sic!] и передовые, и задние, потому что только общими усилиями был произведен тот или другой переворот, отразилось то или другое направление мысли. Для того же, чтобы эти личности произвели на нас впечатление, заинтересовали нас собою, художник должен лица их отметить свойственным каждому из них характером, выразив при этом общечеловеческие чувства, без утрирования и с сознанием, что здесь не место шутке или карикатуре [Петров (?) 1860: 21].

Таким образом подчеркивалось, что художнику, как и историку, необходимо уделять внимание как основным участникам исторического процесса, так и второстепенным. Основная цель исторической картины, по мнению рецензента, заключалась в том, чтобы вызывать сочувствие зрителя, но при этом психологическое состояние ее персонажей должно быть выражено художником без гиперболизации. До приведенного фрагмента критик отмечал, что на изложение исторических событий большое воздействие оказал исторический роман, по-видимому, вальтер-скоттовского типа. Действительно, как европейские, так и русские историки испытали влияние исторических романов Вальтера Скотта, созданных в конце XVIII в.

¹⁷ Суждение о том, что художник должен обладать глубокими познаниями не только в области истории, развивалось в европейской культуре с эпохи Возрождения [Lee 1940: 235–242].

¹⁸ С приходом в качестве вице-президента Академии князя Г. Г. Гагарина эти дисциплины снова ввели с целью повышения уровня образования художников, однако, судя по замечаниям в прессе, это не сильно улучшило ситуацию.

¹⁹ Предположение, что автором статьи был Петров, вызвано тем, что он был редактором отдела пластических искусств в этом журнале.

и ставших популярными в течение XIX столетия²⁰. Появление романов знаменитого шотландского писателя оказало значительное влияние в том числе на визуальную продукцию исторического содержания²¹. Б. Райт и М.-К. Шадонре в исследованиях по французской живописи XIX в. показали, как по аналогии с «исторической живописью», ассоциировавшейся с поэзией и трагедией, критики сопоставляли работы «исторического жанра» с историческим романом (обычно вальтер-скоттовского типа) или сочинениями историков [Wright 1981; Chaudonneret 1995: 79]. Здесь следует уточнить, что, в отличие от Европы (я в большей степени имею в виду Францию), где между проникновением в литературу и укоренением исторического романа и возникновением новой формулы репрезентации истории прошло мало времени, в России популярность исторических романов вальтер-скоттовского типа пришлось на 1820–1840-е годы, тогда как влияние их на изобразительное искусство стало обсуждаться лишь тридцать лет спустя, а укоренение «исторического жанра», ориентированного на исторический роман и сочинения историков, произошло лишь в 1880-е годы.

В рассматриваемый период диктат словесных искусств над визуальными почти единодушно подтверждался критиками. В 1862 г., рассматривая академические программы по исторической живописи, один из рецензентов размышлял:

Может ли живопись перегнать литературу? Слово ли вдохновляет кисть или кисть — слово? <...> Можно ли сказать — когда разовьется у нас русская историческая живопись, тогда и русская история будет лучше обработана, и образцы, созданные живописцами послужат содержанием, перельются в произведениях наших первоклассных писателей, а не наоборот ли? т. е. когда русская литература проявится в полной своей силе, в полном блеске, когда русская история будет обработана, тогда оживет русская живопись и найдет такие типы, такие краски, которые будут понятны и поразительно не новы сердцу каждого иностранца. Гений живописца очевидно идет по следам литературного гения [О-ь 1862: 266].

В ту пору многие полагали, что в результате тщательного изучения отечественного прошлого начнется и развитие исторической картины. В художественной среде бытовало мнение, что русская история остается плохо изученной для представления ее драматических, осмысленных эпизодов в живописи²². Однако отмечу, что одновременно с обсуждением критиками становления национальной школы живописи и жанровой системы в прессе разго-

²⁰ О чтении романов Вальтера Скотта за рубежом и в России см.: [Долинин 1988]; о развитии романов вальтер-скоттовского типа в русской литературе см.: [Альшутлер 1996].

²¹ О влиянии исторических романов Вальтера Скотта на изобразительное искусство см.: [Hager 1990].

²² Этот вопрос актуализировался с появлением программы 1861 г. «1433-й год на свадьбе великого князя Василия Васильевича Темного великая княгиня Софья Витовтовна отнимает у князя Василия Косого, брата Шемяки, пояс с драгоценными камнями, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому, которым Юрьевичи завладели неправильно» (см.: [Чукчеева 2020]).

релась дискуссия между историками о пересмотре задач исторической науки. Один из влиятельных историков той поры, И. Е. Забелин, писал:

Было время, когда история только геройствовала, когда все лица в ней выставлялись какими-то трагиками, в напыщенных позах и с напыщенными речами и даже делами; когда все, даже в самой жизни, принимало ходульно-величавый вид и высокопарный тон и вовсе устранило действительность как недостойный хлам, грязь и «подлость» жизни. Да и давно ли заговорили о действительности, о положительном, о сущем, как оно есть, а не как оно представлялось дотоле в запуганном и расстроенном воображении.

С этой только поры, как человеческое сознание повернуло на твердую дорогу действительности, изучения самой жизни — а не идеалов, исказивших ее разного рода раскраскою, — с этой только поры и историческое дело получило живой толчок и стремление также узнать самую жизнь, историческую действительность во всех ее крупных и мелких явлениях [Забелин 1860: 100–101].

Забелин описывал задачи истории, подобно тому как фельетонисты — задачи искусства по отражению явлений «обыденной жизни». Очевидно, что историк ориентировался (как и большинство журналистов) на сочинения В. Г. Белинского и актуальное в ту пору материалистское направление в эстетике. Следуя за современной эстетикой, историк таким образом видимо пытался повысить статус изучения «домашней жизни» (или внутренних основ жизни) русского народа. Безусловно, позитивистский взгляд на историю и требование к художникам изображать повседневность, было общеевропейским явлением того времени (см.: [Nochlin 1971: 23–33]). Подчеркну, что в те годы было распространено убеждение, что крестьянский быт оставался неизменным с допетровского времени. Как художники, так и историки для создания своих работ изучали этнографические материалы. Таким образом, в общественном сознании той поры повседневность стала связующим звеном между прошлым и современностью (см.: [Чукчеева 2020]).

Вопрос о том, надобно ли художнику следовать за сочинениями историков, приобрел остроту с появлением на академической выставке 1864 г. картины К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова», написанной на полуполюгендарный сюжет из истории царствования Екатерины II. Художник при ее создании опирался на статью о личности Таракановой (считавшейся незаконнорожденной дочерью Елизаветы Петровны), опубликованной в 1859 г. в «Русской беседе», и на исследование М. Н. Лонгинова в «Русском вестнике»²³, где было изложено предание о гибели в Петропавловской крепости Елизаветы Таракановой во время петербургского наводнения 1777 г.²⁴

²³ Т. Н. Горина предполагает, что, скорее всего, художник не ориентировался на перечисленные в указателе к академической выставке статьи при воссоздании этого исторического сюжета, однако подтверждений этому тезису не приводит [Горина 1955: 16].

²⁴ А. Г. Верещагина связывает появление этой картины с арестами в 1861–1862 гг. политических преступников и их заточением в Петропавловскую крепость. Основываясь на архивных материалах, искусствовед указывает, что художник планировал в дальнейшем разрабатывать близкие сюжеты: «Софья, видящая из окна своей кельи повешенных стрелцов», «Железная маска», «Тассо в темнице» [Верещагина 1990: 116, 222, прим. 51].

Но более убедительной публике представлялась версия о том, что Тараканова скончалась от чахотки за два года до наводнения. Существовала еще одна версия судьбы узницы, согласно которой она дожила до старости в Ивановском монастыре под именем сестры Досифеи. Дискуссию вызвал вопрос о правдоподобии и убедительности представленной версии событий и о том, насколько эти свойства важны для исторической живописи.

Н. Д. Дмитриев, разбирая полотно Флавицкого, отмечал:

Г. Флавицкий изобразил принцессу Тараканову в крепости, во время наводнения. На это он, конечно, имел некоторое право: рассказы об этом существуют. Но ведь критика для исторического живописца так же необходима, как и для исторического писателя. Выставляя историческое лицо, нужно проверить всю его историю, и чем фактичнее будет художественное произведение, тем оно важнее. Но здесь спорить с г. Флавицким, что происшествие это едва ли могло случиться, мы не можем, потому что не имеем для этого данных [Дмитриев 1864: 885].

Критик был убежден, что художнику, работающему с историческим материалом, должно обладать теми же качествами, что и историку. Лонгинов, который в 1859 г. написал статью о «Княжне Таракановой», не был столь категоричен, полагая, что художнику позволительно допускать неточность в изображении этого сюжета, поскольку история XVIII в. на тот момент была недостаточно изучена и по поводу самого события не было достоверных свидетельств [Лонгинов 1865: 89–94]. Однако большая часть критиков закрывала глаза на степень достоверности сюжета, поскольку на первый взгляд не было особой разницы, кто изображен на картине: несчастная узница вообще или конкретный исторический персонаж²⁵.

Вопрос, поставленный в связи с «Княжной Таракановой» критиком Дмитриевым, — необходимо ли художнику обладать теми же качествами, что и историку, — получил ответ со стороны авторитетного представителя исторической науки несколько лет спустя. В 1868 г. Ф. И. Буслаев в статье «Задачи современной художественной критики» отмечал:

История необъятна. <...> Какой выбрать сюжет, чтоб он был интересен и поучителен во всех смыслах для всех и каждого? Живопись не история. Она не поучает историческим фактам и из прошедшего извлекает общечеловеческие идеи и возбуждением к ним интереса расширяет человеку его настоящее. Всего более пригодны для этой цели важные события и громкие личности. Они интересуют всех, потому что всем известны; но вместе с тем они предлагают художнику новые трудности, вынуждая его открыть в сюжете избитом что-нибудь особенное, неожиданное, поражающее новизной. От художника требовать вполне строго беспристрастия, подобающего историку, нельзя [Буслаев 1868: 333].

²⁵ Н. А. Рамазанов предлагал художнику изменить название картины на «Узницу» [Рамазанов 1865: 3].

Буслаев подчеркивал, что у художника совершенно иные задачи, чем у историка-исследователя, и требовать от него достоверной передачи исторических фактов не следует. Однако ученый отмечал, что художник может создавать такие исторические образы, которые могут составить представления о прошлом в обществе. Точка зрения Буслаева была отличной от требований «научности», которые предъявлялись к современной исторической картине, но она отчасти сопрягалась с теми просвещенческими задачами, которые некоторые критики в эти годы ожидали от визуальных искусств на сюжеты из отечественной истории. Поскольку зрительская аудитория с начала царствования Александра II расширилась (в нее теперь включались низшие слои общества²⁶), критики предполагали, что историческая живопись может оказывать влияние на массы больше, чем произведения литературы и жанровые картины [Благовещенский 1864: 1; Годи́чная выставка 1864: 1; М. 1868: 3].

* * *

Большинство критиков тех лет предпочли бы видеть, как в поэтах (и шире — в литераторах), так и в художниках, «граждан своей страны и своего времени»²⁷, выражением чего должны были стать их произведения. Сопоставляя литературу и живопись, журналисты подчеркивали, что в словесных искусствах произошел сдвиг к воспроизведению окружающей действительности, тогда как изобразительное искусство оставалось оторванным от проблем современности. В этой связи подавляющая часть критиков призывала художников вслед за писателями «выбросить риторико-мифологический хлам» и обратиться к сюжетам из действительности; в частности, П. Н. Коваленский и И. И. Панаев отмечали:

Жанр (жанровая живопись. — М. Ч.) и пейзаж в настоящее время сделались любимыми родами в живописи, они преобладают над всеми другими родами, как повесть — любимый и преобладающий род в современной литературе... Кто теперь смотрит на мифологические или риторико-исторические картины (в роде Софьи Витовтовны, вырывающей пояс, и тому подобных)! Кто читает эпические и романтические поэмы [Коваленский, Панаев 1861: 83].

Сопоставляя литературные и живописные жанры, критики утверждали господство бытовой живописи и пейзажа над другими живописными родами,

²⁶ В пользу этого утверждения можно привести один из обзоров выставки 1857 г., в котором отмечалось: «Этот ежегодный праздник искусства приобретает с каждым годом все более и более народности, толпа, стекающаяся в обширные залы Академии, становится многочисленнее, и, что всего утешительнее, в толпе этой увеличивается число сибирок, длиннополых сюртуков и бород. Сегодня, например, эта длиннополая и бородатая публика составляет добрую треть посетителей выставки. <...> Это сближение низших, менее образованных слоев общества с искусством — принадлежит к числу благодетельнейших последствий художественных выставок» [Петербургская летопись 1857: 333].

²⁷ Подобные разговоры в критике начинаются с конца 1850-х годов (см.: [М. 1859: 114]). О том, что художник должен быть гражданином своей эпохи, см.: [Voas 1941: 52–65; Noehlin 1971: 103–178].

в том числе над исторической живописью²⁸. Очевидно, что рецензенты имели в виду старую классицистическую историческую картину с ее нарочито-подчеркнутой театральностью, развивавшуюся в 1860-е годы в основном в рамках академических программ.

Примечательной по поводу состояния исторической живописи была позиция К. А. Варнека (сына художника-портретиста А. Г. Варнека), отмечающего, что ее развитие в русском искусстве в принципе невозможно²⁹, даже если художники будут обращаться к отечественной истории:

Но, опять, разве в нашей истории публика может увидеть свой образ, свой портрет? Где же в нашей истории подвиги нашего общества, летопись его действий? У нас нет ни того, ни другого; оттого мало еще родиться русским, чтоб иметь какое-нибудь понятие о русской истории; оттого-то наша история в книгах, а не в памяти общества. Обществу нечем любоваться собою в исторических наших картинах. Есть кое-какие факты, да они далеки и туманны [Варнек 1861: 999].

В 1860-е годы началось критическое переосмысление национального прошлого, в связи с чем Варнек и отмечает, что в отечественной истории нет явлений, с которыми могли бы возникнуть ассоциации у современников³⁰. Помимо того он обращает внимание на недостаток знания отечественной истории в обществе. По мнению Варнека, создание исторических полотен станет возможным, если в обществе будут вспоминать минувшие события русской истории.

В начале 1862 г. Варнек опубликовал серию заметок в «Русском художественном листке», где отчетливо сформулировал причину, по которой в России невозможно развитие исторической живописи. Последняя появилась в русском искусстве в результате петровских реформ, а потому не могла стать

²⁸ Справедливости ради стоит отметить, что далеко не все были согласны с оценкой сложившейся ситуации. Критик и скульптор Рамазанов отмечал по этому поводу: «Живая действительность, как в литературе, так и в искусствах, выхваченная хотя и с жаром, но при отсутствии вкуса к изящному, часто впадает в тривиальное и даже пошлое, так что все эти толкучие рынки, обжорные ряды, сцены на улице, в задней комнате веселого трактира и т. п., правда, очень доступные огромному большинству посетителей выставок, заставляют нас, однако, очень сожалеть, что исторический и религиозный роды живописи почти совершенно исчезают в академии, тогда как они и должны распространять на все веяния изящества» [Художник 1862: 27].

²⁹ «Что же история, что же те высокие сюжеты, возвышающие душу, заставляющие любоваться не на обыденную нечистоту, а на наше небо? — Нет у нас истории, и не скоро она будет» [К. В. 1860а: 770].

³⁰ В другом тексте Варнек отмечал: «Надо примириться нам прежде с теми древними деятелями, которые все низводятся, да низводятся современной пристальной обработкой веков прошедших. Мы видим нечистоту, мы видим эгоизм и материальные расчеты, которые выступили поверх славы и золотой внешности тех древних героев, и время ли теперь идеализировать их подвиги? Пусть пройдут годы, пусть вычистим мы всю нечистоту эту (...) тогда, может быть, в состоянии будем мы взглянуть на дело, а не на человека, отделить личность от деяния, тогда станем мы идеализировать дело, а не человека, как бывало до сих пор, тогда зародится история в живописи» [К. В. 1860а: 770].

самобытным явлением культуры³¹. Варнек предполагал, что «стремление к сатире» есть та характерная черта русского народа и соответственно русского искусства, которая и делает его своеобразным³². Сатира, по его мнению, особенно полно выразилась в творчестве Федотова и его последователей. Критик подчеркивал:

В картинах Федотова общество в первый раз увидело само себя; искусство начало отражать нашу собственную жизнь, нашу любовь к сатире, к насмешке. Тут были уже не идеализированные мужички Венецианова, тут была правда. Началось движение без восклицаний и восторгов, движение не одних избранных, а всего общества [Варнек 1861: 1000].

Очевидно, для Варнека самобытным является то искусство, которое представляет собой правдивый «портрет» различных слоев общества, помогающий им познать свою сущность. Сходные суждения о творчестве Федотова высказывали и другие журналисты, часто говоря о нем как о «Гоголе русской живописи». Здесь они, вероятнее всего, ориентировались на Белинского, рассматривавшего Гоголя как национального поэта³³. Критик полагал, что в творчестве Гоголя (точнее, в его «Мертвых душах», которые он характеризовал как произведение, впервые отразившее русскую действительность) был выражен «русский дух», который «ощущается и в юморе, и в иронии, и в размашистой силе чувств...» [Белинский 1955: 219]. Таким образом, сопоставляя Федотова с Гоголем, большая часть журналистов оценивала художника как зачинателя нового, национального направления в живописи.

Но среди рассуждений о самобытности бытового и «исторического» жанров особенно выделялась точка зрения Буслаева. Разделяя задачи живописи и литературы, историк полагал, что живопись по своему характеру не может быть национальным искусством:

Живопись не литература, она пользуется не звуками родного слова, а светом и тенью, очерками и красками, то есть таким языком, который одинаково понятен всем цивилизованным народам. Потому порабощение чужому влиянию в живописи сильнее и неотразимее. Литера-

³¹ «Нарядившись в иностранцы, мы и требовали иностранного. Перерядились мы по желанию царя для снискания благосклонности (...) таких же картин, какие любил царь, то есть (...) которые по книжкам считались наилучшими: исторических, мифологических и фламандских. Самое искусство, обратным действием, не могло зародить к себе любви. Нашу историю, которую за малыми исключениями не мы разработали, мы не очень любили, а потому не могла возбудить любви и иллюстрация ее. Мифология и фламандская жизнь были еще более нам чужды» [К. В. 1862: 74].

³² «Есть в нашей жизни своя, самобытная сторона: это стремление к сатире...» [К. В. 1860b: 805].

³³ Белинский подчеркивал: «Если б мы имели несчастье увидеть гения и великого писателя в каком-нибудь писаке средней руки (...) и тогда бы не находили этого столь смешным, нелепым, оскорбительным, как мысль о том, что Гоголь — великий талант, гениальный поэт и первый писатель современной России... За сравнение его с Пушкиным на нас нападали люди, всеми силами старавшиеся бросать грязью своих литературных воззрений в страдальческую тень первого великого поэта Руси...» [Белинский 1955: 214].

тор, сколько бы ни набрался иноземных идей, все же будет мыслить на русский лад, если складно и свежо выражается на родном языке. <...> Вот причина, почему наша живопись трудами Академии раньше литературы высвободилась из-под стеснительных оков национальности, и действительно заявила о своих правах на европейское существование, хотя бы в произведениях иностранцев, пользующихся русским покровительством, или таких Русских, которые должны были забыть свое, чтоб идти по пути общеевропейского развития живописи [Буслаев 1863: 7].

Однако, как и большинство критиков, Буслаев приветствовал обращение художников к сценам из «действительной жизни». По его мнению, это было предпочтительней изображения исторических эпизодов без проявления к ним интереса.

Но, несмотря на то что художники и публика отдавали предпочтение картинам бытового жанра, П. Н. Петров все же допускал сценарий развития исторической живописи в России:

Если, впрочем, в последней (исторической живописи. — М. Ч.) останется еще что-либо живучего, способного к возрождению, жанр (жанровая живопись. — М. Ч.) успеет и слить ее с собою, пересоздав в новую форму *исторического жанра*. Но чтобы могло совершиться такое слитие, нужно истории приняться за изучение прошлой жизни отечества с упорным постоянством страсти, а не с минутными только порывами по случаю задания темы, полюбить историческую родину ради нее самой [Петров 1862: 190].

Петров сделал важное замечание, что осуществление этого сценария возможно только при двух условиях: во-первых, глубокого изучения художниками отечественной истории и, во-вторых, модернизации исторической картины путем соединения с жанровой живописью.

* * *

Вопрос о развитии исторической картины нового типа на русской почве приобрел особую актуальность в 1865 г. в связи с появлением в газете «Голос» известной заметки «Несчастливая выставка в академии художеств», написанной, вероятно, Д. В. Григоровичем, в 1864 г. начавшим служить секретарем Общества поощрения художеств (см.: [Беспалова, Верещагина 1979: 64–69]). Автор отмечал:

Везде исторический жанр уже вытесняет чисто историческую живопись по весьма простой причине — нет на нее потребителей [Григорович 1865: 2].

Григорович подчеркивал, что в изобразительном искусстве идеалы изменились и классицистические исторические картины устарели, спрос на них падает. По этой причине он задавался вопросом:

Разве исторический жанр, например из нашей отечественной истории, — не искусство? Разве одни голые греки на олимпийских играх, да боги Олимпа, да библейские сюжеты и достойны кисти художника <...> а современная нам жизнь и отечественная история — все это не стоит того, чтоб передавать их на полотне, или если и стоит, то не иначе как на саженных полотнах <...>? Для кого же и для чего пишутся на заданную программу эти ежегодно выставляемые картины? [Там же].

Следует заметить, что автор критиковал и жанровые картины, полагая, что художники, начитавшись журнальных статей, пошли за современными литературными сочинениями, в которых обличалось общество, что в итоге привело, по его мнению, к распространению сцен с изображениями пьяных мужиков и т. п. Отмечая необразованность художников, их незнание русской истории, критик выявил причину увеличения числа жанровых картин. Он предполагал, что живописцы считают написание бытовых сцен задачей более простой, нежели создание исторических картин.

Некоторые художественные критики были солидарны с позицией Григоровича о причинах упадка художеств в России, но далеко не все были согласны с его стремлением заменить «историческую живопись» на «исторический жанр». Так, в консервативной газете «Весть» в статье об академической выставке говорилось:

Что исторический жанр более соответствует требованиям настоящего времени, это неоспоримо, но что поэтому следует искоренить историческую живопись — об этом можно спорить не только с фельетонистом Голоса, но даже со всей русской литературой. Странно, однако, что «вся русская литература» забывает, что академические программы задаются не самостоятельным художникам, а ученикам в виде урока <...> что все Делароши, Каулбахи [sic!], Уси, Гале не разом сделали великими художниками, не находили ниже своего достоинства прежде поработать над исторической живописью; что уничтожить ее в академии значило бы то же, что уничтожение классического образования в наших учебных заведениях [И*** 1865: 1].

Одновременно с обсуждаемым эпизодом в русской прессе разворачивалась дискуссия о классическом и реальном образовании в учебных заведениях, ставшая результатом образовательной реформы 1864 г. (суть этой реформы заключалась в введении в Российской империи бессловного образования). За обсуждением вопросов отечественного просвещения стояли идеологические мотивы³⁴. Консерваторы, сторонники развития классического образования, полагали, что попытки его уничтожения направлены против монархии и противоречат религиозному воспитанию³⁵. Проводя параллель между уничтожением академических программ и уничтожением классического образования, фелье-

³⁴ Важно заметить, что образовательная реформа проводилась на фоне польского восстания 1863 г.

³⁵ О дискуссии вокруг отечественного просвещения см.: [Стафёрова 2007: 266]; об оппозиции реформам Александра II см.: [Христофоров 2002].

тонист газеты «Весть» выступал как один из немногочисленных сторонников академической системы обучения художествам, очевидно, полагая, что отказ от «исторической живописи» будет вредным для развития русского искусства.

Дискуссия завершилась статьей Стасова «Мамки и няньки невпопад», в которой отмечалось, что фельетонист «Голоса» зря упрекает учеников Академии в незнании русской истории. В том же году, когда разразилась рассматриваемая дискуссия, в Обществе поощрения художеств проходил конкурс, одна из премий была присуждена картине барона М. П. Клодта «Палата золотых дел мастеров при царе Алексее Михайловиче». Рассматривая эту работу, Стасов говорил, что равнодушно к ней так же, как «наши отцы бывали равнодушны к картине: Центавр Хирон учит Ахиллеса стрелять из лука, или как наши потомки будут равнодушны к картине: господин Цайненс учит русских мастеров на Александровском заводе тянуть полосы, ковать железо» [В. С. 1866 (13): 1]. Очевидная ирония Стасова позволяет предположить, что он скептически относился к возможности развития исторической картины в современной России.

Высказанная Григоровичем позиция относительно жанровой живописи в дальнейшем получила поддержку. Если в первой половине 1860-х годов критики почти единодушно выступали за развитие бытовой живописи, то во второй половине десятилетия некоторые из них писали о том, что осмысленно изображать явления современности не так-то просто. В частности, Н. Д. Дмитриев отмечал, что жанрист

...имеет дело с тою же самою жизнью, которая удалась от нас и на тысячелетия; требования от него те же самые, даже, если хотите, большие, чем от историка; «покажите нам, говорят ему, смысл бесчисленных явлений, вертящихся вокруг нас», покажите мировые вечные начала, кои в них непременно есть, потому что в силу их они и вышли на жизненную сцену; из их бесконечной многочисленности сложится наша эпоха, наша история, из этих миллионов мелких сцен и событий составит же общий характер, общий смысл, общее дело, которое мы передадим миру [Дмитриев 1865: 2].

Таким образом, по мнению рецензента, художник-жанрист должен был быть философом и внимательно относиться к явлениям будничной жизни. Многие рецензенты замечали, что изображения античных, ветхозаветных героев были вытеснены кабацкими и т. п. сценами, в которых нет никакой идеи. Часть участников этих дискуссий (например, Дмитриев и Буслаев) полагали, что задачи исторической и бытовой живописи сходные — воспроизведение жизни — и оба жанра вызывают интерес у публики в равной степени [Дмитриев 1865: 2; Буслаев 1869: 753–754].

Несмотря на то что большинство критиков оценивали 1860-е годы как кризисную пору для русского искусства, Стасову сложившаяся художественная ситуация представлялась иначе. Подводя итоги развитию отечественного искусства за десятилетие в статье «Наши художественные дела» (1869), критик отмечал:

...наконец-то русское искусство начало себя сознавать родным братом и могучим товарищем литературы, почуяв, что все усилия его

направлены нынче к выражению жизненной правды и действительности, теперь ему всего более дорогой и близкой, — общество наше стало вдруг нуждаться в картинах нынешних живописцев столько же, сколько нуждается в романах, повестях, драмах и комедиях нынешних писателей [Стасов 1869: 2].

Стасов преувеличивал успехи отечественного искусства, приветствуя обращение художников к жанру, в котором он видел будущее национальной школы живописи. Прибегая к формуле родственных искусств, критик, таким образом, повышал значимость современного направления изобразительного искусства, репутация которого несколько пошатнулась по сравнению с началом 1860-х годов.

Очевидно, дискуссия, развернувшаяся вокруг жанровой системы в 1860-е годы, была частью более широкой полемики об эстетике, инспирированной публикацией диссертации Чернышевского. По большому счету, отечественных критиков той поры интересовал вопрос о роли искусства в общественном развитии. В этом отношении историческая живопись поначалу представлялась бессодержательным и бесперспективным жанром для национальной школы. Но, несмотря на то что жанровая живопись получала гораздо больше поддержки со стороны публики, с середины 1860-х годов задачи исторической живописи начинают пересматриваться. Так, в 1864 г. Н. А. Благовещенский в статье по случаю столетнего юбилея Академии художеств предлагал художникам для преодоления упадка в живописи создавать исторические картины на сюжеты из отечественного прошлого, предполагая, что их будут охотно приобретать, особенно если эти полотна будут воспроизводить эпизоды из прошлого тех мест, откуда родом жертвующие средства на искусство. В конце заметки журналист подчеркивал:

Неужели и теперь между представителями нашего земства, даже в отдаленных провинциях, не найдется людей просвещенных настолько, чтобы понимать, какая образовательная сила заключена в произведениях искусства? [Благовещенский 1864: 1].

Если в начале десятилетия некоторые критики отмечали, что произведения на сюжеты из русской истории невозможны, в том числе по причине отсутствия в памяти общества представлений об отечественном прошлом, то во второй половине 1860-х годов начинает намечаться перспектива развития исторической живописи как инструмента народного просвещения.

В 1870-е годы дискуссии о превосходстве бытового или «исторического» жанра не утихнут, но особенно актуализируется вопрос о причинах небольшого числа в русском искусстве произведений на сюжеты из отечественной истории.

Источники

- Белов 1858 — *Белов И.* Доморощенный художник // Светопись. 1858. № 2. С. 53–57 (61).
Белинский 1955 — *Белинский В. Г.* Похождения Чичикова, или Мертвые души // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 209–222.

- Благовещенский 1864 — *Благовещенский Н. А.* К вопросу о губернских художественных музеях. По поводу столетнего юбилея Академии Художеств // *Голос.* 1864. 25 нояб. (7 дек.). № 326. С. 1.
- Буслаев 1863 — *Буслаев Ф. И.* Картины русской школы живописи, находившиеся на лондонской всемирной выставке // *Современная летопись.* 1863. Февраль. № 5. С. 6–11.
- Буслаев 1868 — *Буслаев Ф. И.* Задачи современной эстетической критики // *Русский вестник.* Т. 77. 1868. Сентябрь. С. 273–336.
- Буслаев 1869 — *Буслаев Ф. И.* Новые иллюстрированные издания. Басни Крылова, иллюстрированные академиком Трутовским // *Русский вестник.* Т. 82. 1869. Август. С. 750–767.
- В. С. 1866 — *В. С.* [*Стасов В. В.*] Мамки и няньки не впадут // *Санкт-Петербургские ведомости.* 1866. 12 (24) янв. № 12. С. 1–2. 13 (25) янв. № 13. С. 1.
- Варнек 1861 — [*Варнек К. А.*] Страница из истории нашего искусства // *Северная пчела.* 1861. № 242. 30 окт. С. 999–1000.
- Годичная выставка 1864 — Годичная выставка в Академии Художеств // *Голос.* 1864. 6 (18) дек. № 337. С. 1.
- Григорович 1865 — [*Григорович Д. В.*] Несчастливая выставка в академии художеств // *Голос.* 1865. 17 окт. № 278. С. 2.
- Дмитриев 1864 — *Дмитриев Н. Д.* Художественные новости в Петербурге // *Отечественные записки.* Т. 157. № 12. 1864. С. 883–899.
- Дмитриев 1865 — *Дмитриев Н. Д.* Художественные новости // *Биржевые ведомости.* 1865. 1 дек. № 262. С. 2.
- Журналы 1860–1861 — Журналы заседаний Совета Императорской Академии художеств 23 сентября 1860 — 28 августа 1861 г. (Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 19. Д. 1742).
- Забелин 1860 — *Забелин И. Е.* Размышление о современных задачах русской истории и древностей // *Отечественные записки.* Т. 133. 1860. Ноябрь. С. 95–144.
- И*** 1865 — *И**** [*Ласкос И. Л. (?)*] Академическая выставка и наши критики // *Весть.* 1865. № 18. 4 нояб. С. 1.
- К. В. 1860а — *К. В.* [*Варнек К. А.*] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // *Русский Инвалид.* 1860. № 205. 24 сент. С. 769–770.
- К. В. 1860б — *К. В.* [*Варнек К. А.*] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // *Русский инвалид.* 1860. № 213. 5 окт. С. 805–806.
- К. В. 1862 — *К. В.* [*Варнек К. А.*] Художественные заметки // *Русский художественный листок.* 1862. 1 июля. № 19. С. 71–74.
- Карамзин 1819 — *Карамзин Н. М.* История Государства Российского. Т. 8. СПб.: Тип. Н. Греча, 1819.
- Коваленский, Панаев 1861 — *Коваленский П. Н., Панаев И. И.* Годичная выставка Академии Художеств // *Современник.* Т. 89. № 9. 1861. Современное обозрение. С. 71–83.
- Лонгинов 1865 — *Лонгинов М.* Заметка о княжне Таракановой. По поводу картины г. Флавицкого // *Русский архив.* 1865. Вып. 1. Стлб. 89–94.
- М. 1868 — *М.* Петербургская хроника // *Русский инвалид.* 1868. № 266. 29 сент. С. 3.
- М. 1859. — *М.* [*Михайлов М. Л.*] Художественная выставка в Петербурге. Май и июнь 1859 года // *Современник.* 1859. № 7. Отд. 3. С. 105–114.
- М. З. 1859 — *М. З.* Общественный листок // *Сын Отечества.* 1859. № 20. 17 Мая. С. 525–529.
- О-ъ 1862 — *О-ъ Я. П.* — По поводу выставки в императорской академии художеств // *Иллюстрация.* 1862. № 242. 25 окт. С. 266–267.
- Петербургская летопись 1857 — Петербургская летопись. Открытие выставки в Академии Художеств // *Санкт-Петербургские Ведомости.* 1857. 24 марта. № 67. С. 333–334.

- Петров (?) 1860 — [Петров П. Н.] Художественная выставка. Статья вторая: Историческая и портретная живопись // Искусства. 1860. Октябрь. Кн. 1. № 2. С. 21–26.
- Петров 1862 — Петров П. Н. П. А. Федотов и современное значение живописи бытовых сцен // Северное сияние. Т. 1. 1862. Стлб. 190–206.
- Плаксин 1860 — Плаксин В. Мысли и заметки. По случаю обозрения выставки Академии Художеств // Семейный круг. 1860. № 46. 17 нояб. С. 156–164.
- Рамазанов 1865 — Рамазанов Н. А. Княжна Тараканова. Картина г. профессора Флавицкого // Московские ведомости. 1865. 15 апр. № 80. С. 3.
- Стасов 1861 — Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве // Русский вестник. Т. 35. 1861. С. 5–48.
- Стасов 1864 — Стасов В. В. Академическая выставка 1863 года // Библиотека для чтения. Т. 181. № 2. 1864. С. 1–15.
- Стасов 1869 — Стасов В. В. Наши художественные дела // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 13 февр. № 43. С. 2–3.
- Художник 1862 — Художник [Рамазанов Н. А.] По поводу заметок о выставке в Академии Художеств // Современная летопись. 1862. № 44. Ноябрь. С. 26–27.
- Чернышевский 1986. — Чернышевский Н. Г. Об эстетическом отношении искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1986. Т. 1. С. 71–173.

Литература

- Альтшуллер 1996 — Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. М.: Академ. проект, 1996.
- Беспалова, Верещагина 1979 — Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века: Очерки. М.: Изобразит. искусство, 1979.
- Верещагина 1990 — Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. М.: Искусство, 1990.
- Горина 1955 — Горина Т. Н. Константин Дмитриевич Флавицкий. 1830–1866. М.: Искусство, 1955.
- Долинин 1988. — Долинин А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988.
- Молева, Белютин 1963 — Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963.
- Стафёрова 2007 — Стафёрова Е. Л. А. В. Головин и либеральные реформы в просвещении (первая половина 1860 гг.). М.: КАНОН+; РООИ «Реабилитация», 2007.
- Уортман 2004 — Уортман Р. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии / Пер. с англ. Т. 2: От Александра II до Николая II. М.: О. Г. И., 2004.
- Христофоров 2002 — Христофоров И. А. «Аристократическая» оппозиция великим реформам: Конец 1850 — середина 1870-х гг. М.: Рус. слово, 2002.
- Чернышева 2017a — Чернышева М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве // Die Welt der Slaven. Jg. 62. Heft 1. 2017. S. 79–99.
- Чернышева 2017b — Чернышева М. А. Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3. С. 146–169.
- Чукчеева 2017 — Чукчеева М. А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца // Художественная культура. 2017. № 1 (19). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>.

- Чукчеева 2020 — Чукчеева М. А. Проблема «национального» в отечественном искусстве: дискуссия об историческом и бытовом жанрах живописи в русской прессе 1860-х годов // Актуальные проблемы истории и теории искусства. Сб. науч.ст. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2020. С. 351-362.
- Adlam 2005 — Adlam C. Realist aesthetics in nineteenth-century Russian art writing // *The Slavonic and East European Review*. Vol. 83. No. 4. 2005. P. 638–663.
- Ambrosini 1995 — Ambrosini L. Genre painting under the Restoration and July Monarchy: The critics confront popular art // *Gazette des Beaux-Arts*. Vol. 125. 1995. P. 41–52.
- Boas 1940 — Boas G. Il faut être de son temps // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 1. No. 1. 1941. P. 52–65.
- Chaudonneret 1995 — Chaudonneret M.-C. “Du ‘genre anecdotique’ au ‘genre historique’”: Une autre peinture d’histoire // *Les années romantique: La peinture français de 1815 à 1850*. Paris: Réunion des musées nationaux; Nantes: Musée des beaux-arts de Nantes, 1995. P. 76–85.
- Dianina 2013 — Dianina K. When art makes news: Writing culture and identity in imperial culture. DeKalb: Northern Illinois Press, 2013.
- Gachtgens 2003 — Gachtgens B. The theory of French genre painting and its European context // *The age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French genre painting* / Ed. by C. B. Bailey. London: Yale Univ. Press; Ottawa: National Gallery of Ottawa, 2003. P. 40–59.
- Gray 2000 — Gray [Blakesley] R. P. Russian genre painting in the nineteenth century. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- Hager 1990 — Hager W. Walter Scott Über historische Darstellung // *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion, und Ideologie* / Hrsg. von E. Mai. Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1990. S. 209–212.
- Hagstrum 1958 — Hagstrum J. H. The sister arts: The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray. Chicago: Chicago Univ. Press, 1958.
- Ledbury 2000 — Ledbury M. Sedaine, Greuze and the boundaries of genre. Oxford: Voltaire Foundation, 2000.
- Ledbury 2001 — Ledbury M. The hierarchy of genre in the theory and practice of painting in the eighteenth-century France // *Théorie et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d’une enquête. Debates on aesthetics in the eighteenth century. Questions of theory and practice* / Textes éd par. É. Décultot, M. Ledbury Paris: Honoré Champion, 2001. P. 187–209.
- Lee 1940 — Lee R. W. *Ut pictura poesis*: The humanistic theory of painting // *The Art Bulletin*. Vol. 22. No. 4. 1940. P. 197–269.
- Nochlin 1971 — Nochlin L. Realism. Baltimore: Penguin Books, 1971.
- Wright 1981 — Wright B. S. Scott’s historical novels and French historical painting 1815–1855 // *The Art Bulletin*. Vol. 63. No. 2. 1981. P. 268–287.
- Wrigley 1995 — Wrigley R. The origins of French art criticism: From the Ancien Régime to the Restoration. Oxford: Clarendon Press, 1995.

References

- Adlam, C. (2005). Realist aesthetics in nineteenth-century Russian art writing. *The Slavonic and East European Review*, 83(4), 638–663.
- Al’tshuller, M. G. (1996). *Epokha Val’era Skotta v Rossii: Istoricheskii roman 1830-kh godov* [The epoch of Walter Scott in Russia: Historical novel of 1830s]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Ambrosini, L. (1995). Genre painting under the Restoration and July Monarchy: The critics confront popular art. *Gazette des Beaux-Arts*, 125, 41–52.

- Bespalova, N. I., Vereshchagina, A. G. (1979). *Russkaia progressivnaia khudozhestvennaia kritika vtoroi poloviny XIX veka: Ocherki* [Russian progressive art criticism of the second half of 19th century: Essays]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russian)
- Boas, G. (1941). Il faut être de son temps. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(1), 52–65.
- Chaudonneret, M.-C. (1995). “Du ‘genre anecdotique’ au ‘genre historique’”: Une autre peinture d’histoire. In *Les années romantique: La peinture français de 1815 à 1850*, 76–85. Paris: Réunion des musées nationaux; Nantes: Musée des beaux-arts de Nantes. (In French).
- Chernysheva, M. A. (2017a). Genre historique vo frantsuzskom iskusstve pervoi poloviny XIX veka. K opredeleniiu istoricheskoi kartiny novogo tipa [*Genre historique in French art of the first half of the 19th century. Towards a definition of a new type of history painting*]. *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2017(3), 146–169. (In Russian).
- Chernysheva, M. A. (2017b). Zakonchennaiia kartina kak kontseptual’nyi chernovik: k voprosu o genezise istoricheskogo zhanra v russkom iskusstve [Finished picture as a conceptual draft: Towards the genesis of the historical genre in Russian art]. *Die Welt der Slaven*, 62(1), 79–99. (in Russian).
- Chukcheeva, M. A. (2017). Formirovanie istoricheskogo zhanra v Rossii v 1860-e gody i tvorcestvo V. G. Shvartsa [The formation of historical genre painting in Russia in the 1860s and V. G. Shvarts’s art]. *Khudozhestvennaia kul’tura* [Artistic culture], 2017(1(19)). Retrieved from: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>. (In Russian).
- Chukcheeva, M. A. (2020). Problema “natsional’nogo” v otechestvennom iskusstve: diskussiiia ob istoricheskom i bytovom zhanrakh zhivopisi v russkoi presse 1860-kh godov [The question of “the national” in Russian art: Debates on historical and genre painting in the Russian press of the 1860s]. In A. V. Zakharova et al. (Eds.). *Aktual’nye problemy istorii i teorii iskusstva* [Actual problems of history and theory of art] (Issue 10), 351–362. St. Petersburg: NP-Print. (In Russian).
- Dianina, K. (2013). *When art makes news: Writing culture and identity in imperial culture*. DeKalb: Northern Illinois Univ. Press.
- Dolinin, A. (1988). *Istoriia, odetaia v roman: Val’ter Skott i ego chitateli* [History dressed in novel. Walter Scott and his readers]. Moscow: Kniga. (In Russian).
- Gahtgens, B. (2003). The theory of French genre painting and its European context. In C. B. Bailey (Ed.). *The age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French genre painting*, 40–59. London: Yale Univ. Press; Ottawa: National Gallery of Ottawa.
- Gorina, T. N. (1955). *Konstantin Dmitrievich Flavitskii. 1830–1866*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Gray [Blakesley], R. P. (2000). *Russian genre painting in the nineteenth century*. Oxford: Clarendon Press.
- Hager, W. (1990). Walter Scott Über historische Darstellung. In E. Mai (Ed.). *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion, und Ideologie*. 209–212. Mainz am Rhein: P. von Zabern. (In German).
- Hagstrum, J. H. (1958). *The sister arts: The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*. Chicago: Chicago Univ. Press.
- Khristoforov, I. A. (2002). “Aristokraticheskaia” oppozitsiia velikim reformam: Konets 1850 — seredina 1870-kh gg. [Aristocratic opposition to the Great Reforms: The end of the 1850s — mid-1870s]. Moscow: Russkoe slovo. (In Russian).
- Ledbury, M. (2000). *Sedaine, Greuze and the boundaries of genre*. Oxford: Voltaire Foundation.
- Ledbury, M. (2001). The hierarchy of genre in the theory and practice of painting in the eighteenth-century France. In E. Décultot, M. Ledbury (Eds.). *Théorie et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Élément d’une enquête. Debates on aesthetics in the eighteenth century. Questions of theory and practice*, 187–209. Paris: Honoré Champion.

- Lee, R. W. (1940). *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting. The Art Bulletin*, 22(4), 197–269.
- Moleva, N., Beliutin, E. (1963). *Russkaia khudozhestvennaia shkola pervoi poloviny XIX veka*. [Russian artistic school of the first half of the 19th century]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Nochlin, L. (1971). *Realism*. Baltimore: Penguin Books.
- Staferova, E. L. (2007). *A. V. Golovnin i liberal'nye reformy v prosveshchenii (pervaia polovina 1860 gg.)* [A. V. Golovnin and liberal reforms in education (first half of the 1860s)]. Moscow: KANON+; ROOI “Reabilitatsiia”. (In Russian).
- Uortman, R. (2004). *Stsenarii vlasti; Mify i tseremonii russkoi monarkhii* [Trans. from Wortman, R. S. (1995). *Scenarios of power: Myth and ceremony in Russian monarchy*. Princeton: Princeton Univ. Press] (Vol. 2). Moscow: O. G. I. (In Russian).
- Vereshchagina, A. G. (1990). *Istoricheskaia kartina v russkom iskusstve: shestidesiatye gody XIX v.* [History painting in Russian art: The 1860s] Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Wright, B. S. (1981). Scott’s historical novels and French historical painting 1815–1855. *The Art Bulletin*, 63(2), 268–287.
- Wrigley, R. (1995). *The origins of French art criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford: Clarendon Press.

* * *

Информация об авторе

Мария Александровна Чукчеева
аспирантка, факультет истории
искусств, Европейский университет
в Санкт-Петербурге
Россия; 191187, Санкт-Петербург,
ул. Гагаринская, д. 6/1А
Тел.: +7 (812) 386-76-35
✉ mchukcheeva@eu.spb.ru

Information about the author

Maria A. Chukcheeva
PhD Student, Department of Art History,
European University at Saint Petersburg
Russia, 19187, St. Petersburg, Gagarinskaya
Str., Bld. 6/1A
Tel.: +7 (812) 386-76-35
✉ mchukcheeva@eu.spb.ru