

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургский государственный академический
институт живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина
при Российской академии художеств

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

ВЫПУСК 35

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
октябрь / декабрь 2015

Печатается по решению редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств. Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, согласно решению Президиума ВАК МО РФ от 14.12.2015. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-28606 от 22.06.2007. Распространяется через каталог ОАО «Агентство Роспечать».

The Periodical Journal *Nauchnye Trudy (Scientific Papers)* is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of the St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts. The Journal is included into the *List of the Main Reviewed Scientific Editions*, in which basic scientific results of PhD theses must be published, according to the decision of the Higher Certification Commission at the Ministry of Education of the Russian Federation dating 14.12.2015. The Journal is registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Mass Communications, Telecom and Cultural Heritage Preservation. Registration certificate is ПИ № ФС77-28606 of 22.06.2007. The Journal is distributed via the *Rospachat* Press Agency catalogue.

Состав редакционно-издательского совета:

Ю. Г. Бобров, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета); **С. Б. Гордеева**, кандидат химических наук (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **С. М. Грачёва**, доктор искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; **В. А. Лёняшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **Н. М. Лёняшина**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **А. Л. Пунин**, доктор искусствоведения, профессор; **О. А. Резницкая**, доцент; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ.

Members of the Editorial and Publishing Council:

Yury Bobrov, Doctor of Science (Arts), Professor, Full member of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council); **Svetlana Gordeeva**, PhD (Secretary of the Council); **Natalia Akimova**, Doctor of Science (Philology), Associate Professor; **Evgeniy Anisimov**, Doctor of Science (History), Professor; **Svetlana Gracheva**, Doctor of Science (Arts), Associate Professor; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lenyashin**, Doctor of Science (Arts), Professor, Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Natalia Lenyashina**, Doctor of Science (Arts), Professor, Full member of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of the Russian Federation, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts; **Andrey Punin**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Olga Reznitskaya**, Associate Professor; **Aleksandr Chuvin**, Honorary artist of the Russian Federation, Professor, Full member of the Russian Academy of Arts.

© Авторы статей, 2015

© Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 2015

О коммуникативной сущности искусства

В статье рассматривается коммуникативная сущность искусства с точки зрения деятельностного подхода. Доказывается, что, поскольку язык искусства обладает особенностью выразительности, к нему следует применять иные методы исследования, нежели к языкам других форм человеческой деятельности. Обосновывается, что в структуре коммуникации в искусстве определяются три действующих компонента: автор, язык и публика. Отношения их равноправны. Эти отношения обозначены термином триалог.

Ключевые слова: искусство; коммуникация; художественное произведение; публика; автор; язык; деятельность.

V. Smirnov

On Communicative Nature of Art

The article discusses the communicative essence of art from the standpoint of the activity approach. The language of art has its peculiarities of expression and it should be applied the other research methods than the languages of other forms of human activity. It is proved that the structure of communication in art is determined by three active components: author, language and audience. Their relationships are equal. These relationships are designated by the term triologue.

Key words: art; communication; work of art; audience; author; language; activity.

Проблема коммуникации сегодня является одной из наиболее значимых в мире. Развитие коммуникативных средств становится приоритетным. Такое положение касается всех сторон жизнедеятельности современного общества. Чтобы лучше понять сущность коммуникации и осознать ее необоримую силу, в данной статье мы

из них понимали, что его столь однобокая трактовка опричнины уже в начале XIX в. выглядела анахронизмом.

Итак, во второй половине XIX в. в произведениях, посвященных внутренней политике времен Ивана Грозного, авторы отражают не только события истории, но и современные им события, включают рассуждения о выборе пути развития, осмысление реформ прошлого и настоящего.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксенова Г. В. Русский стиль. Гений Федора Солнцева. М., 2009.
2. Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М., 1990.
3. Гозенпуд А. А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957.
4. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. 1873–1889. Л., 1973.
5. Жилина Н. В. Шапка Мономаха: Историко-культурное и технологическое исследование. М., 2001.
6. Кузнецова Э. В. М. М. Антокольский. Жизнь и творчество. М., 1989.
7. Маслова Е. Н. Памятник «Тысячелетие России». М., 1985.
8. Опричник (опера П. И. Чайковского) // Всемирная иллюстрация. 1874. № 283. С. 366.
9. Памятник погибшим на клипере «Опричник» в 1861 году // Всемирная иллюстрация. 1874. № 261. С. 7.
10. Соловьев В. Византизм и Россия // Владимир Соловьев. М., 1991. С. 192–232.
11. Толстой А. К. Князь Серебряный // А. К. Толстой. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. М., 1980. С. 73–390.
12. Шенелев Л. Е. Геральдика России: XVIII – начало XX века. СПб., 2003.

УДК 7.067:94(47).082

Н. В. Балагуров

Александр III и художественный отдел Всероссийской выставки 1882 года в Москве: на пути к музею национального искусства¹

В статье анализируется художественный отдел Всероссийской выставки 1882 г., сыгравшего важную роль в развитии идеи музея национального искусства в Петербурге и представлении этой идеи Александру III. Анализ устройства, топографии и идеологии отдела, а также интеллектуального и социокультурного контекста выставки выявляют значение экспозиции в обращении императора к национальному нарративу. Особое внимание к фигуре куратора выставки М. П. Боткину, своего рода посреднику между образованным обществом и монархией, позволяет автору внести свой вклад в разработку мало исследованного аспекта агентности в отношении модели национализирующейся империи.

Ключевые слова: Александр III; Всероссийская художественно-промышленная выставка в Москве; М. П. Боткин; А. А. Иванов; Императорская Академия художеств; В. В. Стасов; передвижники; реализм; национализирующаяся империя.

N. Balagurov

Alexander III and Art Section at All-Russia Exhibition in Moscow in 1882: towards the National Art Museum

The paper examines Art section at All-Russia Exhibition in Moscow in 1882 as a context for the development of the idea of national art museum in St. Petersburg and promotion of this idea to Alexander III. The analysis of design,

topography and ideology of the exposition as well as intellectual and socio-cultural background of this event reveals the key role that Art section played in the emperor's turn towards the national narrative. The article focuses on the personality of the curator of the show, M. P. Botkin, revealing him as a mediator between the educated society and the monarchy. That let the author contribute to the studying of the aspect of agency within the concept of nationalizing empire.

Key words: Alexander III; All-Russia Exhibition in Moscow in 1882; M. P. Botkin; A. A. Ivanov; Imperial Academy of Arts; V. V. Stasov; the Wanderers; realism; nationalizing empire.

В сентябре 1882 г. император Александр III прибыл в Москву для осмотра Всероссийской художественно-промышленной выставки. Среди многочисленных павильонов, раскинувшихся на Ходынском поле, особое внимание монарха привлекла экспозиция художественного отдела. Сопровождавший его распорядитель отдела академик М. П. Боткин вспоминал свой разговор с императором: «Его величество выразил особенное удовольствие видеть впервые собранным такое количество русских произведений. Здесь я сказал Его Величеству: как было бы хорошо в Петербурге иметь отдельный музей русских произведений. Государь ответил: „да, необходимо“, надо собрать отовсюду, также и картину Иванова, „Явление Христа народу“» [22, с. 166]. Если верить автору этих строк, именно московская экспозиция стала поводом для высочайших размышлений о будущем национальном музее в столице империи. И хотя впервые публично о своем намерении император заявил только в 1889 г., описанный эпизод заставляет обратить внимание на экспозицию художественного отдела московской выставки 1882 г., как своего рода прототип (идею) будущего музея. В данной статье сделана попытка описать историю организации этой экспозиции и продемонстрировать, как особое устройство и идеология художественного отдела, отличающая его как от предыдущих выставок русского искусства, так и от остальных павильонов московского смотра, сообщали ему характер почти музейной значимости, – что делало естественным описанный выше диалог. А также ответить на вопрос, почему император вспомнил картину именно Александра Иванова, притом, что ее на экспозиции в художественном отделе не было.

XV Всероссийская выставка в Москве была крупнейшей и наиболее представительной за всю предшествующую историю смотров отечественной промышленности. «Совпадение срока выставки с двадцатипятилетием благополучного царствования государя императора указывает на необходимость придания ей сколь можно более полноты, разнообразия и значения», [5, л. 2] – сообщалось в 1879 г. в письме специальной комиссии для устройства выставки². Сравнение московской экспозиции с предшествующей ей Петербургской мануфактурной выставкой 1870 г. позволяет констатировать успех предприятия. Московская выставка более чем в десять раз превосходила петербургскую по площади, в нее вошли новые отделы (художественный, научно-учебный, кустарный, сельскохозяйственный и др.), а число экспонентов достигло 5813. Новым стал генеральный план экспозиции, включавший центральное выставочное здание, своей композиционной идеей восходящее к устройству Всемирной выставки в Париже (1867)³. Контекст международных смотров неоднократно привлекался обозревателями события, таким образом подчеркивавших его значение: «Всероссийская выставка для Москвы – почти то же, что Всемирная для Парижа» [17, с. 2].

По замыслу организаторов Художественному отделу предстояло занять особое место в композиции первой *Художественно-промышленной* выставки в России. Он был не только первым номером в официальном списке отделов экспозиции, но и соответствующим образом расположился на самом Ходынском поле – в крайнем левом павильоне центрального фасада, в непосредственной близости от павильона Их Императорских Величеств, соединенного с ним крытой боковой галереей. Именно сюда, к боковому подъезду Художественного отдела, вагоны конно-железной дороги доставляли посетителей выставки. Здесь же состоялось ее торжественное открытие: «В средней зале художественного отдела было приготовлено место для молебствия; от аналая до Императорского павильона расстилалось красное сукно. В следующей зале возвышалась эстрада для оркестра» [13, с. 1].

Особый статус Художественному отделу сообщала не только специфика демонстрируемых «товаров» – уникальных произведений

искусства⁴, – но и внеконкурсный характер его экспозиции. Вопреки первоначальному плану, «принимая во внимание, что почти все произведения, выставляемые в Москве, были уже на рассмотрении Академии и авторы их уже были награждены как медалями, так и академическими званиями» [29, с. 570], организаторы решили отменить конкурс среди экспонентов художественного отдела, таким образом подавая его как собрание признанных и прошедших испытание временем работ, – Первый отдел был также единственным, отчитывавшимся за 25-летний период царствования Александра II, в то время как остальные демонстрировали достижения российской промышленности лишь за 12 лет, прошедшие с предыдущей мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге.

Исключительность – и своего рода *выключенность* из коммерческого соревнования – художественной экспозиции была отмечена московским корреспондентом «Голоса»: «О значении художественного отдела много говорить едва ли нужно: недаром кто-то заметил, что это – полвыставки. „Та, мол, промышленная, – сама по себе, а эта, художественная, – сама по себе“. Действительно, и по принципиальному значению своему, художественный отдел резко выделяется из общей массы выставки. Ни для кого не секрет, что к *той* выставке готовились, прямо рассчитывая „продать товар лицом“; *эта* выставка собрана из готового уже материала, не рассчитанного на „всероссийское торжество“, и, таким образом, представляющего собою тот действительный клад, который рассыпан по земле русской, в форме картин, статуй, монументов и т. д.» [9, с. 1].

Задача собрать «клад русского искусства» естественным образом была возложена на Императорскую Академию художеств. Летом 1880 г. конференц-секретарь Академии П. Ф. Исеев в письме «ко всем русским художникам» взывал к чувству привязанности к монарху и любви к отечеству, приглашая их принять участие «в предстоящей многознаменательной выставке, на которой русской школе представляется счастливая возможность явиться ... в полном блеске и полноте» [29, с. 570]. Далеко не *все* русские художники, однако, были выбраны адресатами этого письма.

Ситуация стала предметом обсуждения на собрании Товарищества передвижных художественных выставок, на тот момент уже весьма успешного выставочного предприятия и главного конкурента Академии. Обращаясь к отдельным членам Товарищества, «и притом не ко всем», Академия, по мнению собрания, таким образом игнорировала Товарищество «как самостоятельную художественную силу» [29, с. 207]. Передвижники пошли на обострение ситуации, поставив условием своего участия отдельный зал и исключительное право определять состав и развеску своих работ на московской выставке. Одновременно неформальный лидер объединения И. Н. Крамской потребовал от П. М. Третьякова не давать принадлежащие ему картины передвижников на московскую выставку, обосновывая это намерением Товарищества выставляться в отдельном павильоне, вблизи основного смотра. Однако поддерживавший идею общей выставки как полного отчета деятельности русских художников Третьяков решительно отказал художнику в просьбе [21, с. 110–111].

Конфликт двух институций, находившийся в активной фазе после того, как в 1875 г. передвижникам было отказано устраивать свои выставки в залах Академии, уже не первый раз ставил под угрозу судьбу художественного отдела крупного политически важного смотра⁵. Ситуацию на тот момент спас распорядитель отдела М. П. Боткин, после некоторых возражений согласившийся на выдвинутые Товариществом условия [29, с. 570].

Назначение Боткина распорядителем художественной экспозиции было важным шагом, обеспечившим ее максимальную полноту и разнообразие. Художник и коллекционер, член совета Академии и экспонент Товарищества, он обладал необходимыми ресурсами, чтобы привлечь на выставку наибольшее количество произведений из обоих противоборствующих лагерей. Впоследствии в «Художественном журнале» будет написано: «М. П. Боткин сделал, разумеется, то, чего бы сама академия сделать не могла: пользуясь уважением и связями, он собрал очень многое, лучше сказать – все то, что возможно было собрать» [27, с. 361]. О справедливости этого мнения свидетельствует, в частности, письмо

П. М. Третьякова, приветствовавшего назначение Боткина: «Очень рад, что вы будете представлять Академию на Моск[овской] выставке. Лучше ничего нельзя было придумать, а то при прежних попечителях пришлось бы ничего не давать, что я и хотел непременно сделать»⁶ [3, л. 1 об.].

Прежде московской Боткину предстояло устроить предварительную выставку «произведений Петербурга, Варшавы, Финляндии и Прибалтийского края» в Академии художеств⁷. Знаменательным было размещение экспозиции в академическом музее. По всей видимости, такое решение было продиктовано не только большим количеством номеров (около 380), но и особой задачей выставки – продемонстрировать лучшее, что было создано русскими художниками за последнюю четверть века. Демонстрировались по большей части выставленные ранее работы, многие из которых происходили из собраний Академии художеств и членов императорской фамилии – об этом, так же как о наличии у того или иного произведения «первой» академической медали, имелись специальные отметки в каталоге⁸. Дабы представить деятельность Академии в еще более выгодном свете Боткин – вопреки установленным хронологическим рамкам – включил в экспозицию работы прославленных академистов Ф. А. Бруни, П. В. Бассина, Т. А. Неффа, а также А. А. Иванова, выполненные в 1830–1840-е гг.

Картины Иванова, по замыслу Боткина, должны были стать центральными экспонатами выставки. Сообщая Третьякову о своем назначении на пост распорядителя художественного отдела, он писал о своих планах: «...мне бы хотелось постараться, во-первых, А. А. Иванова выставить всего, что только можно, так как он по искусству лучший художник за последние 25 лет, к тому времени и еще бы книжка рисунков была окончена в Берлине. Хорошо было бы если и картину его можно бы взять из Пашкова дома, а также Магдалину⁹ и посвятить ему особое отделение, и затем все этюды, что можно собрать, это было бы хорошо и в эту комнату поставить его бюст. Хотелось бы также и каталог картина сделать с небольшими очерками вещей»¹⁰ [2, л. 2–2 об.].

Готовя бенефис Иванова на Всероссийской выставке, Боткин имел ряд личных и общественно значимых стимулов. Владелец нескольких десятков этюдов к «Явлению Христа народу», которые он приобрел вскоре после смерти художника, Боткин был очевидно заинтересован в популяризации своей коллекции, однако, по всей видимости, им двигали более амбициозные цели. Вместе с письмом о своих планах по устройству художественного отдела, он отправлял Третьякову только что изданный им том писем Иванова [6]. 550-страничный фолиант открывался составленной Боткиным биографией художника; основная часть включала выбранные им же письма Иванова и воспоминания о нем современников; в приложениях был размещен каталог произведений художника по владельцам (из него читатель узнавал в частности, что Боткину принадлежало 71 произведение художника, а 9 можно было приобрести у него по указанным в каталоге ценам). Завершала издание небольшая подборка репродукций этюдов из коллекции академика. Весь том являлся, таким образом, своеобразным памятником Иванову, а имя Боткина – издателя, редактора, хранителя (и даже продавца) его наследия – было навсегда связано с «открытием» легендарного художника для российской читающей публики.

На то, какого именно Иванова открывал Боткин своим читателям, весьма красноречиво указывало приложение в начале книги – «факсимиле с письма Иванова к Г***». Первые строчки этого послания, рассеивающие последние сомнения относительно личности подцензурного адресата, задавали определенный фокус прочтения биографии художника. «Следя за современными успехами, я не могу не заметить, что мое искусство живописи должно тоже получить новое направление, и, полагая, что нигде столько не могу зачерпнуть разъяснения мыслей моих, как в разговоре с вами, надеюсь, что вы мне не откажете в этом многополезном предприятии. Я решаюсь приехать в Лондон на неделю...» [6, факсим. вставка; с. 289]. В этом написанном в 1857 г. обращении к Герцену Иванов представлял художником нового поколения, жаждущим новых идей и открытым окружающей действительности. Его последующие разговоры с Герценом и Чернышевским, описанные в боткинском очерке, актуализировали

художника, делали его предтечей современного читателя искусства. В статье по поводу издания книги Боткина Крамской писал, что Иванов сделал для русских художников «огромную просеку в непроходимых до того дебрях и именно в том направлении, в котором нужна была большая столбовая дорога» [14, с. 51].

Характерно, что, назначая Иванова провозвестником современного реалистического искусства, Боткин одновременно представлял его как очень русского художника. Описывая свое впечатление от встречи с Ивановым в 1858 г., он подчеркивает «чисто славянский тип» его внешности, замечает «окладистую с небольшой сединою бороду» [6, с. II]. «Его ужасно интересовала русская речь, выражения народа» [6, с. XXVI–XXVII]. На «типически русское выражение лица» Иванова указывает и Герцен в цитируемой Боткиным статье лондонского публициста [6, с. XXIII]. «Чисто русским» духом было проникнуто и само искусство художника, — отмечало предисловие к Альбому библейских композиций Иванова (1879), в котором Боткин также принял некоторое участие¹¹. Автор текста от лица издателя — Археологического института в Берлине — констатировал, что дух этот не имеет «ничего общего с произведениями немецких, французских и итальянских художников» [12, с. 1].

Актуализация Иванова как самобытного, русского, передового художника на рубеже 1870–1880-х гг. вписывалась в повестку дебатов о путях развития России, с новой силой вспыхнувших на страницах российских газет и журналов после войны с Турцией, и нашедших свое отражение в конкурирующих нарративах о национальном искусстве. Восхваляемый западниками и славянофилами¹², академик, чье «Явление Христа народу» было куплено Александром II, и одновременно — кумир Чернышевского, Герцена, Крамского и Стасова, Иванов был наиболее естественным претендентом на роль если не «примирителя», то по меньшей мере консенсусной фигуры, художника, чей талант и авторитет признавался бы как в стенах Императорской Академии художеств, так и в рядах передвижников, среди читателей «Московских ведомостей» и петербургского «Голоса». В этом отношении замысел Боткина посвятить Иванову особое помещение в художественном отделе

Всероссийской выставки и поставить в нем бюст художника был созвучен столь ожидаемым и широко отмечавшимся летом 1880 г. торжествам Пушкинского юбилея¹³. С Пушкиным и Пушкинским праздником интеллигенция конца 1870-х связывала надежды на «примирение» государства и общества, обретение национальной культурной идентичности¹⁴. Ключевую роль в этом процессе, по мысли просветительски настроенных либералов, должно было сыграть образованное общество, претендующее на понимание и выражение народных чаяний. При этом фигура Пушкина находилась в точке, где сходились «пути становления и укрепления современной русской национальной идентичности» [15, с. 11].

Выступая издателем наследия Иванова, организатором выставки, высвечивающей роль художника в истории русского искусства, и впоследствии сопровождая Александра III на московской экспозиции, Боткин выполнял роль посредника между образованным обществом и монархией. Описанная выше концепция книги отражала последовательно разрабатываемый В. В. Стасовым в ряде статей нарратив о национальном искусстве, где Иванову отводилось место первого русского реалиста — в «современном», стасовском понимании этого слова¹⁵. Вместе со Стасовым, который предоставил ему материалы для биографии художника, Боткин заботился, чтобы экземпляры его книги (напомню — воспроизводившей цитаты из подцензурных Герцена и Чернышевского) были поднесены императорской фамилии¹⁶. Этот парадокс из эпохи «оттепели» (как в переписке назвал этот период И. С. Тургенев [15, с. 17, 198]) рубежа 1870–1880-х гг. иллюстрирует оптимизм и веру части русского общества в возможность повлиять на сильных мира сего¹⁷, но также свидетельствует о стремлении Стасова и Боткина продвинуть замешанный на запрещенной литературе — но столь необходимый национализирующейся империи¹⁸ — нарратив о русском искусстве.

Вопреки замыслу Боткина, ни петербургская предварительная выставка, ни московский художественный отдел не стали пьедесталом для Александра Иванова. Выставка в Академии художеств не была способна показать Иванова современным художником в понимании

Крамского. Едва ли Академия захотела бы предоставить свои залы (до сих пор закрытые для передвижных выставок), чтобы отдать академика Иванова на откуп своим оппонентам. Кроме того, в силу описанных выше логистических и идеологических причин, выставка не смогла собрать то самое «современное» искусство, провозвестником которого он являлся по версии Стасова. В итоге, Иванов был зачислен критикой в один ряд с другими академиками и академистами. Как писала в своем обозрении петербургской выставки «Всемирная иллюстрация», «...и Иванов, и Басин, и Нефф, по своим стремлениям к идеалу, принадлежат к школе творчества, в двадцатых и тридцатых годах достигшей апогея своей славы и составляющей с настоящими требованиями искусства почти контраст» [10, с. 287].

Московская экспозиция художественного отдела, более представительная по числу и составу художников, по большому счету, повторила судьбу предшествующей ей петербургской выставки. П. М. Третьяков, главный хранитель современного искусства, испугавшись слухов о возможных поджогах на Ходынском поле, решил вовсе не давать принадлежащих ему картин¹⁹ (в том числе и этюдов Иванова), за что получил свою долю язвительной критики [9, с. 1]. Другой зияющей лакуной художественного отдела, по мнению обозревателей, была картина Иванова «Явление Христа народу», по невыясненным причинам так и не покинувшая галереи Румянцевского музея. Несмотря на это, Боткину все же удалось привлечь внимание к фигуре Иванова. Его коллекция этюдов художника, впервые продемонстрированная публике, была расположена в самом начале экспозиции художественного отдела²⁰. «Среди выставленных работ наших художников бесспорное первое место занимают работы Александра Андреевича Иванова. Это наша национальная гордость, наша слава», – писала «Всероссийская выставка», начинавшая свой обзор с этюдов Иванова [16, с. 2].

Неожиданным продолжением этого обзора стала самая современная картина на выставке: «Отойдя на несколько шагов от картин Ивана[ова], вы остановитесь перед громадным полотном на днях сошедшего в могилу Василия Григорьевича Перова „Никита Пустосвят“»²¹ [16, с. 2]. Смерть В. Г. Перова в разгар всероссий-

ского смотра стала большим печальным событием для всей художественной общественности. Среди особенно скорбевших были представители и пропагандисты реалистического направления, в их числе В. В. Стасов, отводивший Перову весьма заметную роль в своем нарративе. Напротив, руководство Академии художеств первоначально отказало почитателям художника устроить его посмертную выставку в своих помещениях, однако благодаря хлопотам того же Боткина, поговорившим на эту тему с великим князем Владимиром Александровичем, было вынуждено пойти навстречу [11, с. 97].

В сентябре 1882 г. предметом разговора М. П. Боткина и Александра III на московской экспозиции – помимо планов о национальном музее в Петербурге – стало приобретение «Никиты Пустосвята» для музея Академии художеств. Для императора это был редкий шанс получить новую, большеформатную картину Перова для будущего музея (то была единственная свободная картина художника на выставке). И. Н. Крамской описывал реакцию монарха и последующее замешательство Боткина: «Государь, стоя довольно долго перед картиной, наконец, сказал: „Хорошо“. Но дело в том, что Боткин, после того как все казалось конченным, увидел, что на слове государя *хорошо* построить практически что-либо решительно невозможно; так как он не знал, куда отнести это слово – хорошо ли все в картине? или хороши те меры обеспечения семьи и идея приобретения картины, которые развивал Боткин» [11, с. 97]. В этой по всей видимости намеренной неопределенности ответа Александра III²² сказывалось положение монарха, балансировавшего между императивом покровительства современному «национальному» искусству, с одной стороны, и внушаемыми ему представлениями о допустимости того или иного художественного высказывания с точки зрения основ государственности, христианской морали или его доступности широкой публике, – с другой²³. В данном случае, по свидетельству А. С. Суворина, императора убеждали не покупать картину по причине «неприличности» изображенного на ней «заушенного» (т. е. получившего пощечину) епископа [11, с. 422–423]. В результате посредническая миссия Боткина на этот

раз не увенчалась успехом – полотно было куплено Третьяковым с посмертной выставки Перова.

Более успешной оказалась попытка Боткина продвинуть идею музея национального искусства в столице империи. Наиболее последовательным ее пропагандистом с конца 1870-х годов выступал В. В. Стасов, чье усердие и связи помогли донести идею до императорского двора, впрочем, без каких бы то ни было известных последствий²⁴. Однако именно посредничество Боткина, в нужном месте и нужное время заговорившего с императором о национальном музее, помогло сдвинуть дело с мертвой точки. Символически верное расположение художественного отдела, его обширность и акцент на бесспорном авторитете Иванова подчеркивали тесную связь и взаимозависимость русского искусства и монархии. При этом экспозиция не только подводила художественный итог предшествующему царствованию, но также являлась своеобразным прологом к новому, «национальному» этапу развития искусства в России. Новое прочтение Иванова, смерть Перова, окончательно закрепившая его в пантеоне «реалистов», формулирование нарратива о русском национальном искусстве задавали иную повестку, в которой новое видение искусства подкреплялось новыми московскими капиталами²⁵, а Императорская Академия художеств, казалось, играла все менее полезную роль в развитии отечественного искусства²⁶.

В своей программной статье «Двадцать пять лет русского искусства» (1882) [23] Стасов констатировал зрелость русской художественной школы и требовал создания достойного ее национального музея, задачу организации которого он возлагал исключительно на «государство». В разрез с революционными идеалами Чернышевского («неизвестного автора»), чья магистерская диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности», по его мнению, сыграла важнейшую роль в становлении современного искусства, Стасов связывает «перелом в направлении искусства», «громадный переворот», в результате которого «оно вступает на новый путь», «с началом нового царствования... Александра II» [23]. Вместе с тем, говоря о «государстве», которое на новом этапе

должно выступить создателем национального музея, критик как бы нарочно умалчивает о возможной роли вступившего на престол Александра III, таким образом, словно оставляя открытым вопрос об участии монархии в новом национальном проекте.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья подготовлена при поддержке Германского Исторического Института в Москве.

² Из-за убийства Александра II выставка была перенесена на 1882 г.

³ Об архитектуре Всероссийской выставки 1882 г. и ее связи с Парижской выставкой 1867 г. см. [18].

⁴ Автор официального отчета по художественному отделу подчеркивал его особый характер, сравнивая значение «чистого искусства» для прикладных знаний (следовательно – всех промышленных и ремесленных отраслей) с ролью чистой науки для прикладных или технических научных сведений [20, с. 24–25].

⁵ Острая борьба развернулась в свое время за право выбора картин на Парижскую выставку 1878 г.

⁶ Из письма Боткина издателю «Нового времени» А. К. Суворину очевидно, что куратор очень дорожил репутацией беспристрастного организатора выставки: «Сегодня в вашей заметке о выставке рецензент обвинил меня в плохой постановке картин г. Клевера и Орловского. Долгом считаю сообщить, что г-да Клевер и Орловский не желали быть поставленными вместе с другими произведениями и сами выбрали себе отдельный зал, распоряжаясь выставкой своих картин. Дорогой и глубокоуважаемый Алексей Сергеевич, если Вы найдете нужным это напечатать, то напечатайте, а нет, то оставьте без внимания. Мне хотелось только восстановить истину. Я назначен распорядителем Московской выставки и стараюсь без всякого пристрастия относиться к каждому экспоненту, как вдруг на меня обрушилось такое крупное обвинение» [4, л. 1–1 об.].

⁷ В цитированном выше письме Исеева сообщалось, что произведения из остальных провинций должны быть доставлены уже непосредственно на московскую экспозицию [29, с. 569].

⁸ Из 154 номеров живописи 20 значились собственностью Академии, 10 – императора, 8 – наследника, 3 – великого князя Владимира Александровича, по 1 – Императорского Эрмитажа и Министерства иностранных дел; остальные 8 работ, имевшие указание провенанса, принадлежали 6 частным лицам. Академии же принадлежали по меньшей мере 18 из

147 номеров акварелей, 7 из 46 скульптур. Награжденных первой медалью указано 17 произведений [31].

⁹ Речь идет о картинах Иванова «Явление Христа народу», хранившейся в Румянцевском музее (Пашков дом), и «Явление Христа Марии Магдалине» из Императорского Эрмитажа.

¹⁰ «... Чудесная мысль выставить Иванова всего», – отвечал Третьяков в письме Боткину [3, л. 1 об.].

¹¹ Речь идет об упомянутой в письме к Третьякову «книжке рисунков» [12].

¹² О рецепции и политических прочтениях творчества и жизни Александра Иванова см. [32].

¹³ В приведенной Боткиным речи над гробом Иванова Чернышевский указывал на одинаково несправедливые судьбы Иванова и Пушкина, двух не признанных при жизни русских гениев [6, с. XXX].

¹⁴ О Пушкинском празднике и общественно-политической жизни России рубежа 1870–1880-х гг. см. [15].

¹⁵ «Первыми пролагателями новых и светлых взглядов на искусство явились сначала живописец Иванов, вторым – автор “Эстетических отношений искусства к действительности” [Н. Г. Чернышевский – Н. Б.], третьим и самым высшим, самым сильным – Крамской» [24].

¹⁶ Очевидно отвечая на соответствующую просьбу Боткина, Стасов писал в феврале 1880 года: «Так как Сергей Петрович воротился очень недавно, и все время сильно занят, то, конечно, не имел возможности поднести назначенные экземпляры царской фамилии. Но и это исполнится на днях» [25, с. 204]. Кроме того, в систематическом каталоге библиотеки Александра II мной обнаружены первые два выпуска упомянутого Альбома библейских композиций Иванова [1, л. 517].

¹⁷ Ср. размышления из письма Иванова, которые Крамской цитирует Стасову в своем восторженном отзыве на книгу Боткина в январе 1880 г.: «Нам (т. е. художникам и людям умственного труда) нужно перевоспитывать великих мира сего в том разуме, что от них, как от лиц правительственных, будут зависеть лучшие успехи отечества...» [11, с. 32].

¹⁸ О концепции национализирующейся империи см. [28].

¹⁹ Из письма Третьякова Стасову [21, с. 111]. Тем не менее, судя по Указателю выставки, по меньшей мере 4 картины из собрания Третьякова на Ходынском поле все-таки появились [30].

²⁰ Этюды располагались слева и напротив входа в 1-й зал, в том числе под портретом императора Александра I [19, с. 21–23]. В Указателе выставки значатся также 5 этюдов Иванова, принадлежащие К. С. Мазурину

и 1 – К. Т. Солдатенкову [30, с. 8], однако в известных мне критических обзорах их фамилии не упоминаются.

²¹ Картина Перова располагалась во втором зале художественного отдела [19], где в соответствии с хронологическим принципом размещались картины художников более младшего поколения, однако решение куратора не разделять картины одного художника и демонстрировать их в одном зале приводило к тому, что произведения разных жанров, зачастую разделенные десятилетиями по дате их создания, соседствовали на одной стене. Таким образом, общий исторический нарратив о русском искусстве был принесен в жертву отдельным «историям» о художниках.

²² Приведенная ситуация полностью воспроизводит описанную М. Д. Долбиловым модель принятия императорских решений: «Расплывчатость формулировок, в которых император высказывал советникам свои первоначальные мнения, “ускользание” от определенности были средством саморегулирования верховной власти, служили не очень надежной, но все-таки гарантией от произвольных, моментальных решений. Недосказанность в высочайших резолюциях и маргиналиях звучала как приглашение советнику или советникам к “угадыванию” воли...» [8, с. 39].

²³ О балансировании Александра III между этими императивами при посещении выставок передвижников см. [7].

²⁴ В письме Третьякову Стасов сообщает, что восхищенный его идеей директор Эрмитажа А. А. Васильчиков обещал пропагандировать ее при дворе и «даже кое-что сделал» [21, с. 190–191].

²⁵ Даже при том, что Третьяков отказался дать свои картины на выставку, по сравнению с петербургской, московская экспозиция отличалась гораздо большим участием частных коллекционеров, предоставивших произведения преимущественно московских художников. В частности, К. Т. Солдатенков выставил 48 живописных работ (в их числе – все бывшие на выставке картины Перова, за исключением «Никиты Пустосвята»). Сравнимое количество предоставила только Академия художеств (49). Александр III дал 24 работы [30].

²⁶ «Художественный журнал» поместил в своем последнем выпуске за 1882 г. разгромную рецензию на опубликованный в «Правительственном вестнике» «Академический отчет за двадцать пять лет» [26].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГАРФ. Ф. 728. Оп. 2. Д. 571.
2. ОР ГТГ. Ф. 1. Д. 666.
3. ОР ИРЛИ РАН. Ф. 365. Оп. 1. Д. 124.

4. РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Д. 471.
5. РГИА. Ф. 90. Оп. 1. Д. 176.
6. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. / Сост. М. П. Боткин. СПб., 1880.
7. Балагуров Н. В. Император на выставке. Казус эпохи модерна // Вестник Пермского университета. Серия «История». 2015. Вып. 3 (30). С. 15–24.
8. Долбилов М. Д. Рождение императорских решений: монарх, советник и «высочайшая воля» в России XIX в. // Исторические записки. 2006. № 9. С. 5–48.
9. Всероссийская выставка // Голос. 1882. №146. С. 1
10. Выставка живописи и скульптуры (В залах Импер. академии художеств) // Всемирная иллюстрация. 1881. № 639. С. 287.
11. Иван Николаевич Крамской: Письма, статьи: в 2 т. Т. 2 / Подгот. и прим. С. Н. Гольдштейн. М., 1966.
12. Изображения из священной истории. (Альбом) оставленных эскизов Александра Иванова. Вып. 1–14. Берлин, 1879–1887.
13. К. Д. Открытие выставки // Всероссийская выставка. 1882. № 3. С. 1
- 14 Крамской об искусстве / Сост. Г. М. Коваленская. М., 1988.
15. Левитт М. Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года / Пер. с англ. И. Н. Владимирова, В. Д. Рака, М. Б. Кутеевой. СПб., 1994.
16. На выставке (В картинной галерее) // Всероссийская выставка. 1882. №18. С. 2.
17. На выставке (Наброски и заметки) // Всероссийская выставка. 1882. № 4. С. 2.
18. Никитин Ю. Л. Выставочная архитектура России XIX – начала XX в. СПб., 2014.
19. Объяснительный путеводитель по художественному отделу Всероссийской выставки 1882 года в Москве / Сост. Н. Ситовский, П. Дворкович. М., 1882.
20. Отчет о Всероссийской Художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве: в 6 т. Т. 6 / Под ред. В. П. Безобразова. СПб., 1884.
21. Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. 1874–1897 / Подгот. и прим. Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой. М.; Л., 1949.
22. Прахов А. В. Император Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. 1903. № 4–8 (т. 3). С. 121–181.
23. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Т. 2. М., 1952.
24. Стасов В. В. Крамской и русские художники // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Т. 3. М., 1952.
25. Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры: в 2 т. Т. 1 / Подгот. и коммент. Н. Д. Черникова. М., 1962.
26. Сторонний зритель. Академический отчет за двадцать пять лет // Художественный журнал. 1882. Т. 4. С. 364–368.
27. Сторонний зритель. Промышленно-художественная выставка // Художественный журнал. 1882. Т. 4. С. 359–364.
28. Суни Р. Империя как она есть: имперская Россия, «национальное» самосознание и теории империй // Ab Imperio. 2001. № 1–2. С. 9–72.
29. Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы: в 2 кн. / Примеч. В. В. Андреева и др. М., 1987.
30. Указатель Всероссийской Промышленно-художественной выставки 1882 года в Москве. М., 1882.
31. Указатель выставки в залах музея Императорской Академии художеств в 1881 г. СПб., 1881.
32. Engelstein L. Between Art and Icon / Engelstein L. Slavophile Empire: Imperial Russia's Illiberal Path. Ithaca, 2009. P. 151–191.

Содержание

Смирнов В. И. О коммуникативной сущности искусства.	3
Елизаров Е. Д. Феномен двоечника в истории природы	16
Шипицына А. А. Концепт «видение» в русской религиозной философии XX века	42
Ткаченко В. С. Проблема реализации человека в неклассическую эпоху: на стыке этики и эстетики	48
Бобров Ю. Г. Структура живописи: от фотодосии к оптике	58
Гуляева Н. М. Экфрасис: диахронический аспект	71
Башнин Н. В., Базарова Т. А., Пахалова Е. С. Западнорусские акты XV – начала XVIII в. из собрания Археографической комиссии: опыт реставрации.	83

Анисимов Е. В. История как «непристойное слово» в конце XVII–XVIII вв.	108
Акимова Н. Н. Художник в русской беллетристике эпохи романтизма	118
Бобров Ю. Г. Пир в Валхалле, или В поисках идеала: из истории современного академизма.	139
Мутья Н. Н. Внутренняя политика Ивана Грозного как тема и образ русского искусства второй половины XIX века.	162
Балагуров Н. В. Александр III и художественный отдел Всероссийской выставки 1882 года в Москве: на пути к музею национального искусства	175
Балаш А. Н. Проблема подлинности произведения искусства в русском дискурсе о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля	192
Кротова М. В. «Что немцу хорошо, то русскому смерть»: русская редакция немецкого Брокгауза	207
Животовский Т. И. Завещание золотого века (Салонное искусство Парижа 1860–1890 гг.).	224
Саган И. Ю. Пространство вечного возвращения в произведениях художников раннего русского авангарда	232

Подьельшев С. А.	
Тенденции примитивизма в отечественном искусстве 60–70-х годов XX века	242
Грачева С. М.	
Парижские сезоны художника Андрея Блюка	259
Кошкина О. Ю.	
Балетный танец в творчестве С. В. Бакина: визуальная репрезентация современности	275
Левченко Я. Ю.	
Истоки и особенности стилистического решения росписей в православных храмах США 2000–2010 годов	291
Сухоруков С. А.	
Роль <i>Fosters and Partners</i> в развитии архитектуры на Ближнем Востоке	301
Трегубенко И. А.	
Культурная и личностная идентичность у пациентов с наркотической зависимостью	313
Гурьева М. В.	
Вопросы стратегического управления развитием Санкт-Петербурга как дестинации	323
Авторы	342
Информация для авторов	354

The Contents

Smirnov V.	
On Communicative Nature of Art	3
Yelizarov E.	
Non-Achiever's Phenomenon in the History of Nature	16
Shipitsyna A.	
Concept of «Vision» in Russian Religious Philosophy of XX Century	42
Tkachenko V.	
Problem of Personal Fulfilment in Non-Classical Era: at the Interface between Ethics and Aesthetics	48
Bobrov Yu.	
Structure of Painting: From Photodossia to Optics.	58
N. Guliaeva	
Ecphrasis: Diachronic Aspect	71
Bashnin N., Bazarova T., Pahalova E.	
Restoration of the Ruthenian Acts of XV – Beginning of XVIII Century from the Collection of Archaeographic Commission	84

Anisimov E.	
History as «Obscene Word»	
at the end of XVII – XVIII centuries	108
Akimova N.	
Artist in Russian Fiction of the Romantic Era.	118
Bobrov Yu.	
Feast at Valhalla as a Search of Ideal:	
History of the Contemporary Academism.	139
Mutiya N.	
Internal Policy of Ivan the Terrible’s Time	
as Subject and Image of Russian Art	
of the Second Half of XIX Century	162
Balagurov N.	
Alexander III and Art Section	
at All-Russia Exhibition in Moscow in 1882:	
towards the National Art Museum.	175
Balash A. Balash	
Authenticity of Works of Art	
in the Russian Discourse	
on the “Sistine Madonna” by Raphael.	192
Krotova M.	
«What is Remedy for German,	
Brings Death for Russian» –	
Russian Edition of the German Brockhaus	207
Zhivotovskiy T.	
Last Will of the Golden Age	
(Salon Art in Paris in 1860–1890).	224
Sagan I.	
Space of the Eternal Return	
in Works of Artists of the Early Russian Avant-Garde	232

Podjelyshev S.	
Tendencies of Primitivism	
in the Soviet Art of 60s – 70s of XX century	242
Gracheva S.	
Parisian Seasons of the Artist Andrey Bliok.	259
Koshkina O.	
Ballet Dance in S. Bakin’s Works:	
Visual Representation of Modernity.	275
Levchenko Ya.	
Sources and Specific Features of Stylistic Decision	
of the Frescoes in the Orthodox Churches	
in the United States of the 2000–2010 years	291
Sukhorukov S.	
Role of «Fosters and Partners»	
in the Development of Architecture in the Middle East	301
Tregubenko I.	
Cultural and Personal Identity	
at patients with drug addiction.	313
Guryeva M.	
Issues of Strategic Development Management	
of St Petersburg as a Destination	323
The Authors	348
Information for Authors	360

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры
и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

ВЫПУСК 35
октябрь / декабрь 2015

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

Научный редактор
Н. Н. Акимова,
доктор филологических наук,
заведующая кафедрой гуманитарных и философских наук

Составитель
В. И. Смирнов,
доктор философских наук,
профессор кафедры гуманитарных и философских наук

Рецензент
А. С. Мухин,
доктор философских наук,
профессор кафедры музеологии и культурного наследия
Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
St Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture
of the Russian Academy of Arts

SCIENTIFIC PAPERS'35

Осtober / Decemder 2015

THEORY OF CULTURE ISSUES

Scientific editor:
N. Akimova,
Doctor of Science (Philology),
Professor at the Humanities and Philosophy Department,
Head of the Humanities and Philosophy Department

Redactor:
V. Smirnov
Doctor of Science (Philosophy),
Professor at the Humanities and Philosophy Department

Reviewer:
A. Mukhin
Doctor of Science (Philosophy),
Professor at the Department of Museology and Cultural Heritage,
St. Petersburg State Institute of Culture

Подписано в печать 10.11.2015. Тираж 1000. Объем 16,9 уч.-изд. л. Заказ 692

Подготовлено к печати и отпечатано

в издательско-полиграфическом отделе Института имени И. Е. Репина
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17