

Государственная Третьяковская галерея

Научные конференции, круглые столы, симпозиумы

**ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК.  
К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ**

Материалы Международной научной конференции

Москва  
2022

Государственная Третьяковская галерея  
Генеральный директор *З.И. Трегулова*  
Заместитель генерального директора по научной работе *Т.Л. Карпова*

**Товарищество передвижных художественных выставок.  
К 150-летию со дня основания**

Заместитель генерального директора по просветительской  
и издательской деятельности *М.Э. Эльзесер*

Научный редактор *Т.В. Юденкова*

Рецензент кандидат искусствоведения *А.В. Самохин*

Шеф-редактор *И.В. Лазебникова*

Корректор *П.П. Суворова*, при участии *А.А. Косоротиковой*

Дизайн, верстка: *Ф.Н. Хориков*

Координация: *А.В. Галицкая*

В работе над сборником принимали участие:

*Д.Н. Дудко, Л.А. Карева, Н.А. Мусьякова, Е.П. Филиппова*

Весь иллюстративный материал предоставлен авторами статей сборника. В научных и просветительских целях могут цитироваться изображения, ранее обнародованные в печати и средствах массовой информации. Произведения используются в ограниченном объеме, оправданном целью цитирования, в виде фрагментов и уменьшенных изображений, с указанием имен их авторов и источников заимствования.

## Содержание

*Т. В. Юденкова*

Передвижники в 1870–1880-е годы: между творческой свободой и коммерческой выгодой ..... 8

*Д. Я. Северюхин*

Групповая выставка как воплощенная идея ..... 26

*Э. Ли*

Мужское начало и Товарищество: артель художников, передвижники и братские ценности (1863–1885 годы) ..... 39

*Г. П. Мардилович*

Французские истоки, русское воплощение: Общество русских аквафортистов и первые независимые художественные объединения в России ..... 49

*А. Е. Шабанов*

«Хороша ли рознь между художниками?»: передвижники и упадок выставки салонного типа в России и Западной Европе ..... 61

*О. С. Давыдова*

«Пассивные гении» романтизма, или Реалисты в поисках субъективности ..... 68

*О. В. Калугина*

В. В. Стасов и передвижники. Мифы и реальность ..... 82

*О. Д. Атрощенко*

От передвижничества к Союзу. К вопросу о новаторстве и преемственности художественных традиций ..... 92

*А. В. Познанская*

От пленэризма к символизму: трансформация христианских образов в русском и европейском изобразительном искусстве конца XIX века ..... 104

<i>Н. П. Ерофеев</i> Передвижники и опыт марксистских экспозиций в Третьяковской галерее .....	117
<i>Г. С. Чурак</i> Передвижники. 50 лет тому назад (О юбилейном проекте 1971–1972 годов к 100-летию создания ТПХВ) .....	129
<i>С. В. Кривонденченков</i> К вопросу о диалектическом развитии реалистической тенденции в русской живописи.....	142
<i>Л. Я. Питерс-Хофманн</i> Там, где искусство, там мой дом: передвижники и их национальная идентичность за рубежом.....	154
<i>А. С. Ступина</i> Выставки Товарищества передвижников в Саратове.....	164
<i>Е. П. Гуреева</i> Товарищество передвижных художественных выставок и развитие железнодорожного транспорта в Российской империи .....	174
<i>М. Шаму</i> Ню в творчестве Г. Г. Мясоедова и В. Г. Перова.....	186
<i>С. М. Норрис</i> Переосмысление прошлого: Виктор Васнецов и русская историческая живопись (1878–1899 годы).....	199
<i>М. А. Чукчеева</i> «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны» Н. Н. Ге и русский XVIII век в произведениях «исторического жанра» в первой половине 1870-х годов .....	214
<i>Н. В. Балагуров</i> От высочайшего заказа к сталинской здравнице. «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» Ильи Репина.....	229

**«Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны»  
Н.Н. Ге и русский XVIII век в произведениях «исторического  
жанра» в первой половине 1870-х годов**

В 1874 году на 3-й передвижной выставке экспонировалась картина Н.Н. Ге «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны» (ил. 1). После колоссального успеха работы «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» на 1-й передвижной выставке в 1871 году новое историческое полотно Ге, хотя и привлекло внимание публики, но не вызвало столь широкого общественного резонанса. Тем не менее его «Екатерина II» инициировала в прессе очередную дискуссию о «природе» исторической картины и о том, как художникам следует работать над воспроизведением прошлого, поскольку ее содержание и посыл были малопонятны ряду критиков.

С 1860-х годов в русском искусстве началось развитие исторической картины нового типа — «исторического жанра». Новая жанровая модификация сформировалась во Франции в 1820–1830-е годы в процессе разрушения академической иерархии жанров. Она представляла собой компромисс между жанровой и классической «исторической живописью»<sup>1</sup>. Родоначальником «исторического жанра» считается Поль Деларош, работы которого становятся особенно популярными с 1830-х годов.



1. Н.Н. Ге. *Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны*. 1874. Холст, масло. 172 × 224,8. ГТГ. Воспр. по: URL: <https://kulturologia.ru/blogs/030917/35823/> (дата обращения: 27.11.2021)

В ту же пору «исторический жанр» стал распространяться по всей Европе благодаря ученикам, вышедшим из мастерской французского мастера<sup>2</sup>.

В 1870-е годы «исторический жанр» стал укореняться в России. По поводу сдвига в репрезентации отечественной истории в те годы один из критиков заметил: «На нас пахнуло „недавней стариной“, в погоню за которой бросились гг. Ге, барон Клодт, Якобий и другие. Они задались широкою идеей подойти ближе к той эпохе, которая сохранилась на полотне <...> только официальной своей стороной, скажу более, „очеловечить“ великих людей. <...> ...Мы, например, привыкли видеть великого Петра не иначе как или в бурю на Ладожском озере, или во главе победоносной армии; теперь мы увидели его в домашнем быту, с глазу на глаз с непокорным сыном; наши музеи переполнены аллегорическими картинами, воспевающими <...> мудрое царствование второй Екатерины: теперь мы видим ее не Минервою, окруженной богами <...>, а скромной супругой наследника престола, в черном почти монашеском платье пришедшей поклониться гробу своей названной матери; теперь мы увидели императрицу Анну не в орденской ленте и короне, а в спальничьей кофте, в чепце, а прежних Марсов и Нептунов — играющими в чехарду»<sup>3</sup>.

Таким образом, отмечалось стремление современных художников представить исторических персон не как полубогов, что было свойственно прежде русскому искусству, а как обычных людей<sup>4</sup>. Действительно, при создании произведений «исторического жанра» художники обычно сосредоточивались на сюжетах из частных (часто трагических) эпизодов жизни известных деятелей минувшего.

Замечу, что процесс их «очеловечивания» в русской живописи совпал с формированием критического взгляда на русскую историю XVIII века. Обозреватель либерального «Голоса» заметил по поводу переоценки отечественного прошлого в ту пору: «Историю, какую ее обыкновенно знало русское общество до очень недавнего еще времени, можно было сравнить с гладко вычищенною <...> площадью, на которую исторические деятели выводились в шегольских костюмах и проделывали перед публикою разные фигуры, причем выводившие их старались убедить публику <...>, что это не манекены великих и малых государственных деятелей, а сами великие и малые люди, что это <...> сама историческая правда. Представление это производилось <...> так что зрелище выходило очень торжественное, но для целей исторического просвещения общества и возбуждения серьезного интереса в направлении исторического самопознания крайне нецелесообразное»<sup>5</sup>.

Это переосмысление стало возможным, поскольку с 1860-х годов для широкой аудитории становились доступными письменные



2. В. И. Якоби. Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны. 1873. Холст, масло. 132,5 × 212,3. ГТГ. Воспр. по: URL: <https://www.pinterest.ru/pin/598838081690800469/> (дата обращения: 27.11.2021)

и визуальные источники по истории XVIII века, которые распространялись благодаря специализированным историческим журналам, таким, например, как «Русский архив» и «Русская старина».

Автор заметки в «Голосе», процитированной мной в начале статьи, подчеркивал, что события национального прошлого, представленные на картинах русских художников, созданных до царствования Александра II, интерпретировались преимущественно официально. Подчеркну, что русская историография, особенно о событиях XVIII — начала XIX веков, делилась в Российской империи на официальную и «секретную политическую»<sup>6</sup>. Процесс рассекречивания событий отечественного прошлого был связан в первую очередь с деятельностью Вольной русской типографии А. И. Герцена и Н. П. Огарёва<sup>7</sup>. С ее изданиями и сочинениями историков, которые были ее тайными корреспондентами (в частности, М. И. Семевский), поставлявшими для нее секретные исторические источники, отчасти и был связан ряд произведений русской живописи, посвященных истории XVIII века.

\*\*\*

Одним из первых примеров обращения художников к болезненным событиям XVIII века стала картина К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова», которая, как отметил автор упомянутой нами в начале текста заметки в «Голосе», дала «заметный толчок русскому историческому жанру» и повлияла на увлечение отечественных живописцев событиями недавнего прошлого<sup>8</sup>. Напомню, что произведение Флавицкого было посвящено судьбе самозваной дочери императрицы Елизаветы

Петровны, не привлекавшей пристального общественного внимания до его появления. Документы о Таракановой были засекречены, но благодаря тому, что картина Флавицкого вызвала широкий резонанс в обществе, в 1867 году вышло две публикации статс-секретаря В.Н. Панина — «О самозванке, выдавшей себя за дочь императрицы Елизаветы Петровны. По архивным источникам» и «Бумаги из дела о самозванке, известной под именем княжны Таракановой», подготовленные директором государственного архива К.К. Злобиным. Несмотря на то, что упомянутые материалы представляли обстоятельства смерти авантюристки с официальной точки зрения, эти две публикации ввели в научный оборот целый ряд достоверных документов о тех событиях.

В 1870-е годы эпизоды русской истории XVIII века особенно привлекали передвижника Н.Н. Ге и академика В.И. Якоби, входившего в ТПХВ, но исключенного до того, как состоялась первая передвижная выставка, на которую художник не представил картину в срок<sup>9</sup>. Как и Флавицкого, обоих художников интересовали весьма неоднозначные и болезненные эпизоды петровского и постпетровского времени. Критики нередко сопоставляли их картины, а впоследствии «Екатерину II у гроба Елизаветы» иногда приписывали Якоби<sup>10</sup>, который был аттестован современниками как художник, специализирующийся на изображении событий XVIII века, поскольку написал несколько работ об эпохе правления Анны Иоанновны и позднее Екатерины II.

\* \* \*

Благодаря «Петру и Алексею» за Ге укрепилась репутация реформатора исторической живописи<sup>11</sup>. Напомню, что картина была написана накануне 200-летнего юбилея Петра I и была посвящена делу о смерти царевича Алексея, которое взбудоражило русскую общественность 1860-х годов после публикации в 1858 году в «Полярной звезде» Герцена и Огарёва, вероятно, мистификационного письма А.И. Румянцева Д.И. Титову<sup>12</sup>. Картина привлекла русского зрителя, привыкшего к большому многофигурным композициям, не только провокационным сюжетом, но и предельным лаконизмом трактовки. Критики надеялись, что это произведение Ге даст серьезный толчок к формированию национальной школы живописи<sup>13</sup>.

Успех «Петра и Алексея» сподвиг художника продолжить работу над сюжетами из русской истории. Изначально он собирался написать картину из допетровского прошлого, на которой предполагал изобразить молодого царя Алексея Михайловича у гробницы митрополита Филиппа, дающего клятву будущему патриарху Никону не вмешиваться



в дела церкви<sup>14</sup> (к этому сюжету позднее обратился А.Д. Литовченко). Ге отказался от написания этого полотна под влиянием мнения Стасова (о чем пишет сам критик в биографии Ге), который полагал, что выбранный художником сюжет есть «торжество клерикализма деспотического и заносчивого»<sup>15</sup>. Точку зрения Стасова также поддержали композитор М.П. Мусоргский и историк Н.И. Костомаров. Тем не менее Ге все же хотел написать историческую картину на сюжет из национального прошлого, которым был тогда чрезвычайно увлечен<sup>16</sup>, и остановил свой выбор на эпизоде из эпохи дворцовых переворотов, к которому русские художники до него и Якоби, скорее всего, не обращались. Критик предполагал, что в начале 1870-х годов «ему [Ге], по-видимому, хотелось <...> сюжетов непременно с царями, императорами, императрицами, как было принято в „высшей исторической живописи“»<sup>17</sup>.

В 1890-е годы Ге признавался в своих воспоминаниях, что предпочитает не вспоминать как «Петра и Алексея», так и «Екатерину II у гроба Елизаветы». Он отмечал по поводу процесса написания обеих работ: «Две картины: „Пётр I с Алексеем“ и „Екатерина II во время похорон императрицы Елизаветы“ измучили меня. Исторические картины тяжело писать такие, которые бы не переходили в исторический жанр. Надо делать массу изысканий, потому что люди в своей общественной борьбе далеки от идеала»<sup>18</sup>.

Вероятно, Ге интересовали не столько сюжеты, где главными персонажами выступали венценосные особы, сколько занимала проблема изображения в исторической картине такого героя, который мог служить нравственным образцом. В своих воспоминаниях художник отмечает сложность совмещения требований к историческим картинам «старого» и «нового» типа. Классицистическая «историческая живопись» носила в основном дидактический характер. Главный персонаж такой картины должен был служить во многом моделью поведения для зрителя. Современный же «исторический жанр» требовал от художника серьезного изучения избранного сюжета и в некоторой степени, подобно ученым-историкам, беспристрастного отношения при изображении исторических лиц на картинах<sup>19</sup>. Известно, что художник скрупулезно готовился к написанию произведения: изучал портреты Екатерины II, Петра III и их приближенных, бытовую обстановку, костюмы. Можно предположить, что у художника изменилось впечатление о Екатерине II точно так же, как и о Петре I, в котором Ге разочаровался после изучения источников и исторической литературы. Ни Пётр I, ни Екатерина II не могли служить тем идеалом, который требовался, согласно представлениям художника, для создания произведений «исторической живописи».

\* \* \*

Поводом к написанию картины «Екатерина II у гроба Елизаветы», очевидно, явилась установка в 1873 году памятника императрице, выполненного по проекту М.О. Микешина. Один из критиков в связи с этим отмечал, что сюжет картины «любопытен по тому мотиву, которым художник должен характеризовать воцарение императрицы; любопытен по самому содержанию, по тем действующим лицам, какие должны явиться с Екатериной»<sup>20</sup>.

Историк Р. Уортман отмечает, что «статуя Екатерины, так же как памятник тысячелетию Руси, должна была показать монарха как покровителя культуры и интеллектуальной жизни и вместе с тем как военного вождя нации. Екатерина не представлена как законодательница или преобразовательница. Скорее, она является символом многогранных достижений монархии, ее творческих и духовных сил»<sup>21</sup>. Также историк обращает внимание на то, что после установки памятник стал восприниматься как «символ не свершившихся надежд»<sup>22</sup>, которые были возложены либеральной общественностью на реформаторскую деятельность Александра II<sup>23</sup>. Обсуждение памятника современниками строилось на риторике восстановления справедливости в отношении Екатерины II. Например, в «Русской старине» отмечали, что «многие факты, скрывавшиеся под спудом, были обнародованы во всеобщее сведение; многие исторические деятели, еще в недавнее время вовсе неоченьемые [sic!], приобрели в общественном мнении права на уважение и признательность. К числу таковых принадлежала Екатерина II, память о которой поизгладилась было в народе. И только ныне обновляется она в полном своем блеске и в славе истинно заслуженной»<sup>24</sup>.

Однако, как и в случае с «Петром и Алексеем», предложенная Ге трактовка образа Екатерины II шла немного вразрез с общественными, в большей степени комплементарными, представлениями об императрице в 1870-е годы. В своей новой исторической картине художник остановился на весьма провокационном и неоднозначном сюжете, отчасти основанном на событиях, предшествовавших дворцовому перевороту 1762 года, в результате которого Екатерина стала императрицей.

На картине изображен один из эпизодов траурного церемониала, связанного со смертью Елизаветы Петровны и, по-видимому, проходившего уже в печальной зале (т. е. временно ставшем таковым тронном зале) после церемонии прощания. Эта часть церемониала должна была с одной стороны, символизировать Российское государство, оплакивающее смерть Елизаветы Петровны, с другой — представить «великолепие

и роскошь, с которыми в течение двадцати лет был связан двор „Веселой Елисавет“»<sup>25</sup>. Известно по запискам Е.Р. Дашковой (которые могли быть известны Ге, о чем еще будет сказано ниже), что Екатерина проявила особенное внимание трауру по императрице Елизавете, в отличие от ее супруга Петра III<sup>26</sup>. Фаворитка подчеркивала: «Она [императрица Екатерина] выходила из своей комнаты, только чтобы поклониться телу своей тетки и понаблюдеть за исполнением обычных в подобных случаях обрядов. Она все время плакала, и я имела сведения о ней только через ее лакея»<sup>27</sup>. Очевидно, что подобное поведение императрицы Екатерины было продиктовано политическими мотивами.

Историк С.А. Экштут определил круг письменных источников, на которые, вероятно, опирался Ге при создании своей картины. Это были издания, опубликованные в Лондоне Вольной русской типографией Герцена и Огарёва: «Записки императрицы Екатерины II», «Записки Е.Р. Дашковой» и памфлет князя М.М. Шербатова «О повреждении нравов в России», считавшиеся запрещенными в Российской империи<sup>28</sup>. В предисловии к «Запискам императрицы Екатерины II» Герцен развенчивает представления о государыне, заметив, что цель этого документа — «оправдание [себя] в глазах сына и потомства», но делает оговорку, что оправдание невозможно в полной мере, поскольку мемуары не были закончены их автором. Герцен подчеркивает: «Как будто великая женщина сама поддалась гнусностям, столь живо ею изображаемым; она действительно приняла участие во всех интригах двора, превышая своих противников уже только умом и ловкостью, а не нравственным достоинством»<sup>29</sup>.

Потому художник, следуя отчасти за оценкой Герцена, с которым познакомился лично в 1867 году во время пенсионерского пребывания в Италии, трактовал образ Екатерины II весьма неоднозначно. Выбранный Ге сюжет для второй картины из русской истории был довольно смелым, поскольку в 1860 году вышел циркуляр по цензурному ведомству, который воспрещал распространение «неприличных и неблагоприятных» сведений об умерших особах царствующего дома, начиная с конца царствования Петра Великого<sup>30</sup>. И.М. Чирскова указывает, что циркуляр действовал вплоть до 1905 года, однако носил полуформальный характер. В основном внимание придворной цензуры занимало отражение исторических событий текущего и предшествующего царствований<sup>31</sup>. Помимо того, цензурные комитеты не до конца понимали, какие меры они должны применять в отношении исторических сочинений согласно этому документу<sup>32</sup>.

Ге отмечал, что в работе «Екатерина II у гроба Елизаветы» ему «хотелось изобразить <...> разнь между Екатериной II и Петром III»<sup>33</sup>. Экштут

заметил, что источник концепции картины Ге встречается на первой странице «Записок Екатерины II»: «Счастье не так слепо, как обыкновенно думают. Часто оно есть не что иное, как следствие верных и твердых мер, не замеченных толпою, но тем не менее подготовивших известное событие. Еще чаще оно бывает результатом личных качеств, характера и поведения. Чтобы лучше доказать это, я построю следующий силлогизм:

первая посылка: качества и характер,  
 вторая — поведение,  
 вывод — счастье и несчастье.

И вот тому два разительных примера:

Пётр III и Екатерина II»<sup>34</sup>.

Но, помимо интереса к тайной историографии, в те годы, как заметил еще Стасов, Ге интересовало столкновение деятелей прошлого с противоположными идейными установками: «Подумайте только, „Христос и Иуда“, „Пётр и Алексей“; нынче Пётр III и Екатерина II»<sup>35</sup>. Однако, в отличие от «Тайной вечери» и «Петра и Алексея», в «Екатерине II» конфликт был воплощен не столь выразительно. Изначально художник, по воспоминаниям некой А.С. Толочиновой, собирался изобразить, как оба супруга идут к катафалку: Екатерина II — в трауре с молитвенником в руках, Пётр III, менее огорченный смертью Елизаветы, следует, согласно этикету, за ней. Первоначальный замысел «Екатерины II» напоминал Толочиновой «Петра и Алексея», где была выражена «целая трагедия борьбы, так и тут была целая драма»<sup>36</sup>. Затем, как отметила А.Г. Верещагина, Ге пытался изобразить столкновение венценосных супругов, о чем свидетельствует эскиз 1873 года, на котором Пётр и Екатерина расходятся перед церковью, где находился гроб с Елизаветой. Однако впоследствии художник решил отказаться от обоих вариантов, сделав акцент на Екатерине и трактовав историческую картину почти портретно<sup>37</sup>. Пётр III со свитой изображен на втором плане; он удаляется из храма, развернувшись спиной к зрителю. Пётр III, в отличие от своей супруги, не принимал деятельного участия в траурных мероприятиях, предпочитая вместо этого, согласно источникам, кутить<sup>38</sup>. Очевидно, что сосредоточенность на фигуре Екатерины была обусловлена тем, что именно она играла главную роль в событиях вокруг похорон Елизаветы и в результате них стала правительницей.

\* \* \*

Исследователи творчества Ге отмечают неприятие картины современниками<sup>39</sup> вслед за Стасовым, который утверждал, приведя всего лишь два отзыва на данную работу, что «Екатерина II у гроба Елизаветы»

совсем не имела успеха у посетителей 3-й передвижной выставки<sup>40</sup>, которая в целом оценивалась как неудачная. Однако это было не так, в оценках картины Ге не было единодушия, а некоторые рецензенты даже полагали, что она стоит выше его же «Петра и Алексея»<sup>41</sup>. Основные претензии художественного сообщества относились главным образом к технической стороне; так, например, Р.С. Левицкий писал В.Д. Поленову: «Ге плох так, что ты себе представить не можешь. Екатерина его какая-то... Совершенно не удалось Ге соединение двух светов — огненного и дневного»<sup>42</sup>.

Несколько рецензентов считывали идею художника изобразить столкновение Петра III и Екатерины II, а также стоявших за ними группировок во главе с сестрами Воронцовыми, которые определяли политику Российской империи в ту пору<sup>43</sup>. Ряд критиков отмечали, что по замыслу произведение определенно представляет интерес, но выбранный сюжет был выражен художником неудачно, слишком туманно. Так, К.А. Савицкий подчеркивал в письме к В.Д. Поленову: «Ге — тонок в своей вещи настолько, что никто не отгадывает сюжета. Фигура Екатерины хорошо задумана, но технически, как и вся картина, не доведена, вообще он манкировал сюжет — не знаю, что вернее сказать, либо передумал, либо не додумал»<sup>44</sup>. Критиков смущало, что все внимание было сосредоточено на Екатерине II<sup>45</sup> и лейб-кампанце, стоящем справа от нее<sup>46</sup>. Ге, очевидно, и сам понимал, что ему не удалось внятно передать интересующую его историческую коллизию. По этой причине он выставил рядом с картиной на мольберте своеобразный визуальный комментарий — эскиз с отметками 12 исторических персон (о чем писали в «Сыне отечества»), которые были на ней представлены, чтобы зрители могли их идентифицировать и лучше понять содержание<sup>47</sup>. Ключом к пониманию сюжета, таким образом, для ряда критиков стала фигура Екатерины Дашковой, изображенная стоящей за Екатериной II.

Поскольку репрезентация события на картине приводила публику в замешательство (ряд рецензентов отмечали, в частности, что не понимают, чему загадочно улыбается Екатерина II), в прессе возникла дискуссия о том, какими качествами должна обладать современная историческая живопись. Так, А.С. Суворин полагал, что историческая картина должна ясно и наглядно представлять факты из истории, а не полунамеками, как это было сделано у Ге<sup>48</sup>. Он подчеркивал: «Мне кажется, что чем пространнейший комментарий требуется к картине, тем он менее удовлетворяет задаче исторического живописания. К знаменитой картине Делароша „Кромвель у гроба Карла I“ достаточно несколько слов, в виде комментария, даже для невежд в истории; к картине г. Ге необходим довольно обстоятельный комментарий даже для людей, знакомых с историей»<sup>49</sup>.

Критик из «Всемирной иллюстрации», правда в положительном ключе, обращал внимание на то, что «все достоинства этой работы может оценить только тот, кто знает хорошо историю того времени и читал те записки, которые бросают такой яркий свет на описываемых в них людей»<sup>50</sup>. Очевидно, что автор намекал на изданные Гершеном «Записки Екатерины II», но в ту пору прямо сослаться на публицистику писателя официально было запрещено<sup>51</sup>. Вероятно, потому критики достаточно сдержанно отреагировали на новую работу Ге по русской истории и не говорили подробно о ее сюжете.

Специалист по петровской эпохе, критик П.Н. Петров полагал, что проблема заключается не столько в необходимости подробного комментария к картине, сколько в том, что ее название, жанровая характеристика и трактовка сюжета не соответствовали друг другу. Ге, как считал Петров, написал портрет Екатерины II в трауре по Елизавете, а не историческую картину в строгом смысле<sup>52</sup>.

Консервативная газета «Русский мир» поместила анонимный фельетон, который был полностью посвящен «Екатерине II...» Ге. Любопытным представляется то, что критик излишне хвалебно высказался о картине<sup>53</sup>. Автор заметки рассчитывал на то, что Ге наконец-то всерьез занялся исторической живописью, которая находилась в ту пору в кризисном положении. Критик отметил деликатность художника, с которой он подошел к сюжету, не изобразив на ней гроб с покойницей, который ожидала увидеть большая часть критиков<sup>54</sup>.

Рецензенту импонировало то, что в картине Ге нет того откровенного обличительного пафоса, которым, по его мнению, отличалась современная русская живопись. Критик с иронией приводит выдуманный диалог зрителей, с недоумением рассматривающих картину Ге: «„То ли дело шуты Анны Ивановны!“ — прищелкивая языком, говорит зритель своему соседу. — „Там, по крайней мере, все понятно: и цель, и гражданская идея, и аристократы куврыкаются, и барон с бичом, и попутаями, и краски-то какие яркие! А здесь — черт знает что! Не разберешь, для чего это писано!“»<sup>55</sup>

В 1873 году язвительная картина В.И. Якоби «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны» (ил. 2), которую вспоминают участники диалога, вызвала скандал. Она была запрещена к показу на академической выставке (увидеть ее можно было в мастерской Якоби), поскольку на ней изображено унижительное положение русских аристократов, играющих в чехарду перед Бироном и большой Анной Иоанновной<sup>56</sup>. Якоби написал историческую сатиру, в которой обличал падение нравов в период дворцовых переворотов. Поскольку история XVIII века в ту пору была остро актуальной, то очевидно, что Якоби рассчитывал на успех своей картины,

выбрав этот сюжет. По мнению критика, в работе «Екатерина II у гроба Елизаветы» Ге «попытался разыграть на полотне тонкую психическую драму», в отличие от «Петра и Алексея», которая нравилась публике «за грубый материализм», т. е. за понятный для широкой аудитории сюжет с политической подоплекой. Рецензент подчеркивает, что новая картина Ге не имела успеха у зрителя, потому что требовала от него интеллектуальных усилий, серьезного знания русской истории, чтобы понять ее содержание<sup>57</sup>.

В 1870-е годы как на передвижных, так и на академических выставках исторические картины были довольно редким явлением. Почти каждое новое произведение на сюжет из отечественной истории становилось событием в русском искусстве и вызывало дискуссии. Художники, обращавшиеся к истории XVIII века, выбирали в ту пору сюжеты, которые были связаны с неофициальной историографией и болезненно воспринимались русским обществом. Еще до появления в 1874 году картины «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны» один из критиков сравнил творчество Ге и Якоби с работами польских исторических живописцев, которые, в отличие от них, выбирали для изображения славные события национальной истории. Критик задавался вопросом: «Почему два талантливых художника, обратившись к изучению нашей недавней исторической старины, набрали на подобные сюжеты? Или в самом деле наше прошлое так бедно светлыми сторонами и явлениями? Но ведь были же у нас моменты величайшей славы, и эти моменты не увековечены нашим искусством»<sup>58</sup>.

Он полагал, что подобный взгляд на прошлое у художников сложился под влиянием жанра, в котором, по его мнению, изображались безобразия современной жизни<sup>59</sup>. Отмечу, что обращение польских художников XIX века к славному прошлому своей страны было инспирировано борьбой за утверждение независимости<sup>60</sup>. В России же была иная политическая ситуация, и, вероятно, обращение художников к болезненным событиям XVIII века было следствием переосмысления в пореформенный период травматичных для русского общества последствий петровских преобразований и дворцовых переворотов.

## Примечания

<sup>1</sup> В статье понятие «историческая живопись» используется в широком и узком значении. В первом случае под ним понимается старая классицистическая концепция исторической картины, а во втором оно будет заключено в кавычки.

<sup>2</sup> Подробнее об особенностях формирования и развития «исторического жанра» см.: *Chaudonmeret M.-C. Du “genre anecdotique” au “genre historique” : Une autre peinture d’histoire // Les années romantique : La peinture français de 1815 à 1850. Paris, 1995. P. 76–85; Duro P. Giving up on history? Challenge to the hierarchy of the genres in early nineteenth century France // Art history. 2005. Vol. 28. Issue 5. P. 689–711; Чернышева М.А. Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3. С. 146–169. О русской ситуации см.: Чукчеева М.А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В.Г. Шварца // URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html> Она же. 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., 2020. С. 351–362; Она же. 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.*

<sup>3</sup> Московские заметки. Г. Пукирев и его выставка // Голос. 1874. № 327. 26 нояб. (8 дек.). С. 2–3.

<sup>4</sup> Этот процесс, как заметил Э. Винд, начался в европейском искусстве с эпохи Просвещения (*Винд Э. Революция в исторической живописи // Мир образов. Образы мира : Антология исследований визуальной культуры / ред., сост., авт. предисл. Н.Н. Мазур. М. ; СПб., 2018. С. 396*).

<sup>5</sup> Литературная летопись // Голос. 1879. № 177. 28 июня (10 июля). С. 1.

<sup>6</sup> Деление русской историографии на официальную и секретную политическую я заимствую прежде всего из работ Н.Я. Эйделмана (см., в частности, *Эйделман Н.Я. Герцен против самодержавия : Секретная политическая история России XVIII–XIX веков и Вольная печать. 2-е изд., испр. М., 1984. С. 5–6*).

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Московские заметки. Г. Пукирев и его выставка. С. 2.

<sup>9</sup> См.: Протокол общего собрания членов Товарищества передвижных художественных выставок // Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899 : Письма, документы : [в 2 кн.] / Гос. Третьяковская галерея; предисл. и общ. ред. С.Н. Гольдштейн. М., 1987. Кн. 1. С. 68.

<sup>10</sup> Так, например, в газете «Гражданин» было отмечено: «Событие (заседание кабинета-министра Вольнского) это так известно, что мы не будем рассказывать содержания его и скажем только, что и эта вещь, как и предыдущие работы г. Якоби, „Большая Анна Иоанновна“ и „Екатерина II у гроба Елизаветы Петровны“, — полна глубоких достоинств и изобличает в авторе изучение той эпохи, изучать которую в настоящее время еще не совсем удобно» (*Ив. Б-в.*



Художественные новости нынешнего года // Гражданин. 1876. № 11. 14 марта. С. 301).

<sup>11</sup> Безусловно, эта репутация Ге стала складываться раньше, после появления в 1863 его «Тайной вечери».

<sup>12</sup> О «Петре и Алексее» Ге в контексте исторических дискуссий см.: *Чукеева М.А.* Картина Н. Ге «Пётр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе»: исторические источники и восприятие современников // *Искусствознание*. 2021. № 2. С. 172–201.

<sup>13</sup> См., например: *Z. Z. Z.* Наблюдения и заметки. Первая передвижная выставка картин в Петербурге // *Русский мир*. 1871. № 93. 5 дек. С. 1.

<sup>14</sup> *Стасов В.В.* Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904. С. 244 (далее — *Стасов*).

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 246.

<sup>18</sup> Там же. С. 239.

<sup>19</sup> Также об этом см.: *Чукеева М.А.* Картина Н. Ге «Пётр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе»: исторические источники и восприятие современников // *Искусствознание*. 2021. № 2. С. 23–24.

<sup>20</sup> *Художественные новости* // *Голос*. 1874. № 75. 16 (28) марта. С. 1.

<sup>21</sup> *Уортман Р.С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии / [авториз. пер. С.В. Житомирской]. М., 2002. Т. 2. С. 181–182.

<sup>22</sup> Там же. С. 182.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Памятник Екатерине II // *Русская старина*. 1873. Т. VIII. С. 638.

<sup>25</sup> Подробнее о церемониале и его политическом значении см.: *Аронова А.А.* Последнее торжество императрицы Елизаветы Петровны // *Искусствознание*. 2016. № 3. С. 98–132. Благодарю за указание на эту статью Т.Л. Карпову.

<sup>26</sup> Вероятно, ситуация была несколько иной, но источников, подтверждающих активное участие Петра III в траурном церемониале, не сохранилось (*Аронова А.А.* Последнее торжество императрицы Елизаветы Петровны. С. 102–103).

<sup>27</sup> *Дашкова Е.Р.* Записки. М., 2009. С. 26.

<sup>28</sup> *Экштут С.А.* И в этой минуте должно быть всё... // *Диалог со временем*. Альманах интеллектуальной истории. М., 2001. Вып. № 6. С. 11.

<sup>29</sup> *Россия XVIII столетия* в изданиях Вольной русской типографии А.И. Герцена и Н.П. Огарёва. Записки императрицы Екатерины II. Репринтное воспроизведение. М., 1990. С. VI.

<sup>30</sup> Копия с циркулярного предложения по Цензурному ведомству от 8 марта 1860 года // *Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год*: напечатан по распоряжению Министерства народного просвещения. СПб., 1862. С. 453.

- 31 *Чирскова И.М.* Цензура и историческое знание в России второй половины XIX века // Историческая культура императорской России : формирование представлений о прошлом : коллективная монография в честь профессора И.М. Савельевой : [сб. ст.] / [отв. ред. А.Н. Дмитриев]. М., 2012. С. 309.
- 32 Там же.
- 33 *Стасов.* С. 246.
- 34 Россия XVIII столетия в изданиях Вольной русской типографии А.И. Герцена и Н.П. Огарёва. Записки императрицы Екатерины II. С. 1.
- 35 *Стасов.* С. 247.
- 36 Там же. С. 290.
- 37 *Верецагина А.Г.* Николай Николаевич Ге. Л., 1988. С. 56.
- 38 См.: *Дашкова Е.Р.* Записки. С. 29.
- 39 См.: *Экштут.* И в этой минуте должно быть все... С. 11.
- 40 *Стасов.* С. 247.
- 41 См., например: Передвижная выставка в Академии художеств // Всемирная иллюстрация. 1874. Т. XI. № 266. 2 февр. С. 95; По поводу последней картины г-на Ге (Екатерина пред гробом императрицы Елисаветы) // Русский мир. 1874. № 39. 9 февр. С. 1.
- 42 Р.С. Левицкий — В.Д. Поленову. 6 февраля 1874 // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 2622. Л. 2 об.
- 43 Вторая передвижная выставка // Петербургский листок. 1874. № 18. 26 янв. (7 февр.). С. 2; *Незнакомец (Суворин А.С.).* Недельные очерки и картинки. Из записок Мельмота-скитальца // Санкт-Петербургские ведомости. 1874. № 27. 27 янв. (8 февр.). С. 1 (далее — *Незнакомец (Суворин А.С.).* Недельные очерки и картинки).
- 44 Савицкий К.А. — Поленову В.Д. (отрывок) [1874] // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 5398. Л. 4–4 об.
- 45 *Незнакомец (Суворин А.С.).* Недельные очерки и картинки. С. 1; *П-ва.* Передвижная выставка // Биржевые ведомости. 1874. № 68. 12 (24) марта. С. 1.
- 46 Петербургские заметки. На «передвижной» выставке в академии художеств // Сын отечества. 1874. № 25. 30 янв. (11 февр.). С. 1.
- 47 Там же.
- 48 *Незнакомец (Суворин А.С.).* Недельные очерки и картинки. С. 1.
- 49 Там же.
- 50 Передвижная выставка в Академии художеств. С. 95.
- 51 *Стасов.* С. 219–220.
- 52 *П-ва.* Передвижная выставка. С. 1.
- 53 По поводу последней картины г-на Ге (Екатерина пред гробом императрицы Елисаветы). С. 1.
- 54 Там же.
- 55 Там же.

<sup>56</sup> Личное дело В.И. Якоби // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 5-Я. Л. 120.

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Z. Z. Z. Наблюдения и заметки. Нечто о выставке в академии художеств, о русских и польских художниках и о русском и польском отношении к истории и к искусству // Русский мир. 1873. № 64. 11 марта. С. 1.

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> См., например: *Ostrowski J.K.* Art in the service of an oppressed nation: introduction to the history of Polish painting in the nineteenth century // *Ławniczkowa, Agnieszka* (Hrsg.): *The naked soul : Polish fin-de-siècle paintings from the National Museum*, Poznań, 1993. P. 1–13.