

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

Е.А. Вишленкова

**СОКРОВИЩНИЦА РУССКОЙ ЖИВОПИСИ:
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ (1780–1820-е годы)**

Препринт WP6/2009/03
Серия WP6

Гуманитарные исследования

Москва
Государственный университет – Высшая школа экономики
2009

В 55 Вишленкова Е.А. Сокровищница русской живописи: история создания (1780–1820-е годы): Препринт WP6/2009/03. — М.: Изд. дом Государственного университета — Высшей школы экономики, 2009. — 64 с.

Статья посвящена исторической деконструкции языка искусствоведческого описания произведений русской живописи XVIII–XIX веков. Исследование сфокусировано на ключевых искусствоведческих тропах: «история искусства — борьба канонов», «русское искусство — народное и реалистичное», «национальная сокровищница великих творений». Изучение учебников рисования, публицистики и мемуарной литературы позволило открыть конвенционный характер этих языковых категорий. История их складывания относится к 1780–1820-м годам, когда формирование русского национализирующего дискурса спровоцировало конструирование «школы русской живописи» или «русского стиля в мировом искусстве». Исследуются коллективные и индивидуальные инициативы в этом направлении и тем самым реконструируется «экспертная группа», состоявшая из художников, литераторов, заказчиков («любителей изящного»). Их аргументация убеждает в том, что выбор имен и произведений, способных достойно представить «русское» в универсуме культуры, осуществлялся на основе достаточно зыбких и изменчивых критериев (тематика творчества, национальная идентичность художника, художественный метод, восприятие зрителей и пр.). Поиск более стабильных признаков селекции привел к заключению конвенций, которые со временем создали основу «русского художественного канона».

УДК 75.01
ББК 85.143(2)

Vishlenkova E. Treasure-house of the Russian Painting: history of foundation (1780–1820th): Working Paper WP6/2009/03. Moscow: State University — Higher School of Economics, 2009. — 64 p. (in Russian).

The article is devoted to historical deconstruction of art history language for depiction of the RussianThe article is devoted to the historical deconstruction of art history language for describing the Russian masterpieces of painting of the XVIII-XIXth century. The study is focused on three key linguistic tropes of the Russian art history: 'art history is a struggle of the canons', 'Russian art is realistic and national', 'national treasure-house of great masterpieces'. Examination of textbooks on drawing, publicist works and memoirs makes it possible to discover the conventional character of the language categories. They were articulated by the 1820ties when the formation of the Russian nationalizing discourse had encouraged designing of 'the Russian workshop of painting' or 'the Russian style within the world of arts'. Elena Vishlenkova has been scrutinizing the cooperated and individual initiatives in question and in this way she has been reconstructing the configuration of the 'expert team' of artists, journalists, consumers (the so called 'the admirers of beauty'). Their arguments serve to prove that the choice of the names and works fit to adequately representing Russian art before European viewers was based on some changeable criteria (the subject of the creative works, artist's national identity, the art method, the viewer's perception etc.) The search for more stable characteristics for selection has resulted in acceptance of art conventions which created the bulk of 'the Russian art canon'.

Препринты Государственного университета — Высшей школы экономики размещаются на сайте <http://new.hse.ru/C3/C18/preprintsID/default.aspx>

© Вишленкова Е.А., 2009
© Оформление. Издательский дом
Государственного университета —
Высшей школы экономики, 2009

Владимир Даль определил русское слово «сокровищница» как «кладовая или палата для хранения богатства, а также редких и древних вещей»¹. В этом отношении оно почти полностью совпадало с латино-греческими словами «музеум» или «музей»², а также с итальянской «галереей»³. В их общем семантическом поле находилось пространство значимых и потому сохраняемых объектов культуры. Другое дело — каких? Были ли они тогда универсальными для русской сокровищницы, французского музея и итальянской галереи? Эти вопросы находятся в центре моего исследования.

Что касается второй части названия данной статьи — «русская живопись», то от прочтения публикаций по истории отечественного искусства (думаю не только у меня) остается ощущение, что это жизнь, столкновение, борьба абстрактных идей и смена побеждающих друг друга эстетических концепций. Люди, как кажется, являются лишь объектами действующих помимо их воли процессов. Приведу один, но довольно типичный пример. Создавая нарратив художественной жизни России XVIII–XIX веков, автор юбилейного издания Академии художеств представил его сюжет как борьбу отечественного искусства с «отвлеченною классическою формою в художественном образовании и преклонением перед условным академизмом»⁴. Художественная жизнь второй половины XIX века описывалась историком как контекст, в котором рождалось «новое русское искусство», выросшее из «прививки европейской художественной формы к вековому стволу народного искусства»⁵. Сущность данного явления виделась в том, что «личное творчество почерпает свою силу в нацио-

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV: С–V. М., 1998. С. 370.

² «Хранилище или сохранище для собрания редкостей или замечательных предметов по какой-либо отрасли наук или искусств» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II: И–О. М., 1998. С. 934).

³ «Длинная комната или ряд покоев, для помещения собрания каких-либо замечательных предметов, например, картин» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I: А–З. М., 1998. С. 840).

⁴ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник императорской Академии художеств. 1764–1914. Т. I. СПб., 1914. С. I.

⁵ Там же. С. II.

нальном характере и народных типах, вызывая, путем разработки их содержания, общественное сочувствие к себе и порождая, в силу наполняющих общественную среду живых симпатий, высокие и великие художественные произведения»⁶.

Я не случайно столь обильно процитировала С.Н. Кондакова. В начале XX века он предложил современникам версию истории отечественного искусства, которая пережила и юбилей Академии, и своего автора, и вплоть до наших дней служит незыблемой формулой для многочисленных публикаций в области отечественного искусствоведения. Предложенный им сюжет базировался на тропах, которые можно экстрагировать из приведенных цитат: «история искусства есть борьба художественных канонов», «русское искусство — народное и реалистичное», «сокровищница отечественной живописи состоит из великих творений».

В этой связи цель предлагаемой статьи видится в том, чтобы через деконструкцию данных тропов раскрыть социальные конвенции начала XIX века, заключенные относительно того, кто и за что будет признан классиком русской живописи. Для этого необходимо восстановить коммуникативное пространство, в котором происходило определение национального искусства и национального в искусстве. Нельзя сказать, что выбранный мною подход абсолютно новаторский. Применительно к русской визуальной культуре его в той или иной мере использовали В.С. Турчин, Е.И. Кириченко, М.М. Алленов, К. Эли и С. Норрис⁷. Другое дело, что в центре их исследований были иные сюжеты.

Итак, троп первый: «*история искусства как борьба канонов*». В современной социогуманитарной науке канон предстает результатом соглашения о художественных продуктах, принципах их сортировки

⁶ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник императорской Академии художеств. 1764–1914. Т. 1. СПб., 1914. С. II.

⁷ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России: стиль империи и империя как стиль. М., 2001; Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М., 1997; Ely C. This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia. Illinois, 2002; Norris S.M. A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945. Northern Illinois University Press, 2006; Алленова О., Алленов М. М. Карл Брюллов. М., 2000.

и использования для проведения культурных границ⁸. В самом обобщенном виде он понимается как своего рода цельный нарратив, представляющий доминирующее мировоззрение и систему ценностей, что дает ему возможность действовать в качестве средства интеграции людей в единое культурное и национальное сообщество. Изучение истории канона позволило современным исследователям превратить историю визуальных объектов в историю политики смотрения, что актуализировало вопросы типа: на что и почему смотрит зритель⁹. В ходе поиска ответов на них было выявлено, что, поддерживая власть канона (нормы), его создатели и защитники навязывают современникам общую (иллюзорную) идентичность и подавляют (или ретушируют) альтернативные версии реальности.

В общем-то канон — неотъемлемая часть истории искусства. Однако принципиальное отличие его древних и средневековых версий от вариантов Нового времени состоит в том, что это были не социальные конвенции показа и смотрения, а определяемые различными институтами (например, жрецами или церковью) нормы изображения сакральных значений¹⁰.

Сейчас самые жаркие исследовательские споры возникают не столько по вопросу о сущности канона, сколько вокруг того: как он действует, и на чем основан присущий ему механизм селекции. Общепризнано, что канон имеет дискурсивный характер, основанный на игре естественности и сконструированности. Но как только было допущено, что его создают не только интересы, но и ценности, появилось утверждение, что в основе художественной конвенции лежат

⁸ Обзоры дебатов о каноне в европейском и американском научных сообществах см.: Дубин Б.В., Зоркая Н.А. Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом: Сб. обзоров и рефератов. М., 1983. С. 40–82; Гронас М. Диссенсус. Война за канон в американской академии 80–90-х // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.

⁹ Полок Г. Созерцающая история искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования: хрестоматия. СПб., 2001. С. 718–737.

¹⁰ Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977; Грабар А. Император в византийском искусстве. М., 2000; Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1992; Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. М., 2004; Успенский Б. Труды по семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Т. V. Тарту, 1971; Февр Л. Иконография и проповедь христианства // Февр Л. Бои за историю. Сретенск, 2000; Барбу Д. Византийский образ: создание и способы использования // Анналы на рубеже веков: антология. М., 2002. С. 58–78;

этические установки¹¹. По мнению сторонников такого взгляда, канон способствует выработке ориентаций среди соперничающих ценностных систем, обучает и даже тренирует, предоставляя своего рода этический полигон, спектр поступков и последствий, возможностей выбора.

Среди сторонников приоритета эстетического обсуждаются критерии качества и мастерства. Ряд исследователей настаивают на том, что каноничность произведения определяется его интерпретационной открытостью, многозначностью, способностью вызывать и выдерживать наибольшее количество прочтений, толкований и применений¹². Еще одна версия состоит в том, что канон документирует борьбу сильных художественных индивидуальностей за выживание в культурной памяти¹³. Вместе с тем все исследователи признают его ведущую роль в формировании и сохранении образовательных (школы, студии, академии) и необразовательных институций (премии, каталоги, кружки, салоны, журналы и т.д.)¹⁴.

Я полагаю, что для экспертизы данных теоретических положений требуется историческая контекстуализация, позволяющая определить пределы и когнитивные возможности каждой гипотезы. Опыт России в этом отношении представляет плодотворное пространство. Вместе с тем рефлексия исследователей на тему канона позволяет усомниться в его целостности и статичности, побуждает видеть в нем подвижный компромисс персональных и групповых намерений. Что в свою очередь ставит под сомнение правомерность кондаковской версии истории российского искусства.

На поле битвы западноевропейских художественных интеллектуалов Россия вступила довольно поздно — в конце XVIII века. Само по себе ее вхождение стало возможным лишь после обособления в среде российских элит слоя художественной протоинтеллигенции — «любителей изящного». В обсуждении критериев, назначения, сфе-

¹¹ Altiery C. *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston, IL, 1990.

¹² Cook A. *Canons and Wisdoms*. Philadelphia, 1993.

¹³ Bloom H. *The Western Canon*. N.Y., 1995; Gombrich E.H. *Art History and the Social Science* // Gombrich E.H. *Ideals and Idols: Essays on Values in History and Art*. Oxford, 1979. P. 131–167.

¹⁴ Guillory J. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, 1993.

ры применения канона принимали участие не только выпускники Академии художеств, но и художники-любители, а также «критики» — не участвовавшие непосредственно в художественном производстве «просвещенные» современники. Именно они присвоили себе сначала право судить о «настоящей» красоте и прекрасном, оценивать изящество произведений, осуществлять их сортировку и пропагандировать отобранное соотечественникам, объясняя скрытые смыслы и значения. Затем они же объявили Россию приоритетным объектом художественного увековечивания и потребовали от создателей изобразительных произведений «патриотизма», выраженного в сотворении аутентичных образов страны и ее людей.

Относительно позднее вхождение предопределило специфические черты российского эстетического сознания. Во-первых, для него характерно усвоение ранее существовавших в Западной Европе конвенций без учета их генеалогии и внутренних противоречий (в результате чего они были восприняты как единый пакет «цеховых норм»). Вторая особенность состояла в том, что создание собственных социальных договоренностей о «красивом» и «прекрасном» хронологически совпало и провоцировалось процессом национальной идентификации российских элит (поэтому проблематизация художественного канона оказалась генетически связанной с вопросом о необходимости формирования сокровищницы национального искусства).

Троп второй и связанный с ним третий: *«русское искусство — народное и реалистичное»*, а *«национальная сокровищница состоит из великих творений»*. В эпоху Возрождения западноевропейские интеллектуалы признали канон «чистой художественной формы», «отвлеченной от национального содержания». Он включал художественные образцы, применимые к любой европейской империи и в этом смысле был космополитичным. В России условия данного соглашения стали действовать благодаря европейским мастерам, приглашенным для работы в Академию и Эрмитаж, а также поддерживались приобретенными на западноевропейских распродажах коллекциями живописи, посредством изготовления копий и слепков с произведений, признанных европейской классикой.

Когда формирование национальных государств, охватившее Европу в XVIII веке, потребовало визуализации новых политических текстов, перед современниками встал вопрос о создании национальной скульптуры, архитектуры, живописи. Канон «идеальной формы»

не позволял выразить идею нации, он представлял тождество, а потребность была в репрезентации отличий. Таким образом, трансформация сакральной империи в национальные государства породила конфликт визуальных репрезентаций и появление теоретических произведений, одни из которых документировали уходящую традицию, другие размывали ее обоснованием новых художественных практик и техник смотрения.

Российские элиты имели возможность примерить на себя (или подогнать под себя) две основные модели нации: «классицистскую» («как у французов») и «романтическую» («как у немцев») ¹⁵. В классицистской («конвенционной») модели нация представляла политическим телом, а в романтической традиции она мыслилась в качестве культурного образования. В соответствии с этим «настоящий француз» представлялся политически активным горожанином, а «истый немец» — сельским жителем, тесно связанным с понятиями «народ» и «фольклорная культура». В российских источниках рубежа веков можно обнаружить следы обеих моделей и их синтетические аналоги, которые дали основания для разных критериев обнаружения национального в искусстве.

Рассматриваемое в данной статье время (1780—1820-е гг.) — период сотворения традиции для русского искусства. Это тот зазор, в котором еще видны швы и где выбирались, проговаривались лекала, по которым будет изготавливаться национальная художественная продукция. Вместе с тем это момент перефокусировки оптики современников. Этот перелом проявился в попытках использовать новые художественные практики и одновременно в защитной реакции на них (через укрепление теории привычной практики, то есть сохранения культурных норм и идеалов, создания закрепленного в словарях художественного языка). В то время новые элементы эстетического сознания еще только заявляли о себе, выполняя отрицательную, разрушительную функцию.

И поскольку данный сюжет затрагивает проблему метафункций эстетики в России, то речь в статье пойдет об анализе изменчивых моделей идеального. Для этого предстоит ответить на следующий блок вопросов. Кто высказывался по поводу качества? Как оцени-

¹⁵ Seriot P. “Ethno” et “Demos”: la construction discursive de l’identité collective // Langages et Societe. Paris, 1997.

вался художник? Какие достоинства художественного произведения выделялись людьми, имеющими право его оценивать? Какие использовались технологии навязывания канона красоты? Поиск ответов на них подразумевает сопоставление отношений в визуальном поле с текстоцентричными системами (в частности, с публицистикой искусствоведческого дискурса). Я полагаю, что именно на этом пересечении рождалось в исследуемое время представление о «русской художественной классике», которой наполнялась национальная сокровищница.

...академический канон «идеальной формы»

Как правило, формулы художественного канона, принятого в данном месте в данное время, в наиболее прозрачном виде прописываются в такой форме нормативного знания как учебники или руководства для художников. И даже если такие издания полностью или частично состояли из фрагментов переводных сочинений (что было характерно для России Екатерининского времени), все равно — это лишь значит, что содержащиеся в оригинальном сочинении эстетические соглашения принимались переводчиком и его читателями за действующую норму. Для литературы барокко весьма характерны парафразы идеальных книг — будь то библейские книги, или признанные в европейском мире научные трактаты. У всех таких изданий есть общая особенность: их автора интересовал не оригинал, а читатель, которого предстояло приобщить к имеющемуся в мире культурному капиталу.

В конце XVIII века на российского читателя обрушился настоящий шквал литературы, посвященной необычной для него теме, — теории и истории искусств. За десятилетие с середины 1780-х и до середины 1790-х годов были опубликованы письма немецкого живописца Дона Антонио Рафаэла Менгса (перевод Н.И. Ахвердова 1786 года), оригинальный трактат французского художника И. Вьена «Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись» (1789), а также учебники преподавателей Российской академии художеств А.М. Иванова (1789), П. Чекалевского (1792) и И.Ф. Урванова (1793). Последние также не были оригинальными сочинениями, а представляли собой переложения одного или нескольких трактатов западноевропейских теоретиков искусства.

Изложенные в перечисленных произведениях положения о технике показа и видения сегодня могут быть рассмотрены как синкретичный канон «идеальной формы». Их анализ как совокупного медиатора позволяет исследователю понять действующий механизм селекции художественных творений. Другое дело, что в силу жанровых различий данных изданий, а также тематических предпочтений их авторов полученные ответы не будут равноценны по объему и аргументации.

Наиболее развернутые суждения по интересующему нас вопросу содержатся в сочинении «Понятие о совершенном живописце», которое в 1789 году издал Архип Иванов¹⁶. Оно представляло вольное изложение сочинения французского художника и теоретика искусства Роже де Пиля (1699), которое Иванов прочел и перевел на русский язык с итальянского¹⁷. Некоторые детали к прописанному у Иванова канону добавил учебник П. Чекалевского. В значительной мере его автор опирался на суждения знатока искусств, дипломата, доверенного Екатерины II по приобретению произведений итальянской и флорентийской живописи Д.А. Голицына. Хорошо осведомленный в теории искусства, знающий новейшие эстетические концепции, он в 1760-е годы написал для Академии художеств практические советы начинающим художникам и составил первый русский словарь художественных терминов¹⁸. Судя по всему, до выхода в свет учебника Иванова обучение академических воспитанников теории искусств осуществлялось по голицыновским рукописям.

Итак, как оценивалось художественное произведение в России второй половины XVIII века? Первое, на что обращаешь внимание, — от художника не ждали показа реалий жизни. «Ежели кто захочет представить Пейзаж, а никогда не видел местоположений выгодных по отменности или приятности для представления их, — наставлял учебный текст, — или хотя бы и видел их, но без дальнего применения, то поступит весьма благоразумно, если воспользуется трудами

¹⁶ Piles, Roger de. *L'idée du peintre parfait*. Paris, 1699; Иванов А.М. *Понятие о совершенном живописце*, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах: пер. с фр. и итал. СПб., 1789.

¹⁷ Сводный каталог русской книги XVIII века, 1725—1800. М., 1964. Т. 2: К—П. С. 414.

¹⁸ «О пользе, о славе и прочем художеств» (1766), «Описание знаменитых произведениями Школ и вышедших из оных Художников и о проч.» (1767—1768) и «О рисунке» (1769).

тех Художников, кои с таковых мест рисовали, или которые в пейзажах своих представили чрезвычайныя природы произведения. Он может принять сии искусных Живописцев творения за самую природу и употребить их потом в своих сочинениях»¹⁹.

В овладении мастерством следовало не изобретать новые пути, а идти проверенными дорогами: копирование образцов позволяло учащемуся приобщиться к великим тайнам живописи. Впрочем, это относилось не только к обучающимся рисовальщикам. Став самостоятельным, художник не переставал быть копиистом творений «великих мастеров». Великий художник, — учил воспитанников П. Чекалевский, — отличается от прочих тем, что может найти достойные объекты изображения и выявить их внутреннюю ценность. У него есть «гибкость руки», позволяющая материализовать плоды воображения, которые, в свою очередь, есть порождения философического разума. Мастер открывает новую тропу к совершенству, по которой пойдут последователи. Копируя произведения учителя, изучая его труды, они будут усваивать мысль и воображение наставника²⁰.

Описание стадий производства «шедевра»²¹ сделано на специфическом языке, посредством которого общались члены художественной корпорации и по которому опознавали друг друга. Сегодня эти термины уже не кажутся прозрачными и требуют перевода на современный язык искусствоведения. Итак, «расположение» (композиция) подразумевало постановку объектов «для привлечения изящного внимания, и для удовлетворения зрению, показывая лучшие части, и наблюдая между оными хорошее противоположение, разноту и взаимную связь во всем»²². Приступая собственно к рисунку, художнику следовало помнить, что «изражения» (мимика или выражение лица) должны соответствовать предлежности (замыслу), и быть благородными, величественными и превосходными в главных лицах (персонажах); наблюдая притом правильную середину между излишностью и неприятностью»²³.

¹⁹ Иванов А.М. *Понятие о совершенном живописце...* С. 25.

²⁰ Чекалевский П.П. *Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников*. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств. СПб., 1792. С. 142—143.

²¹ Образцовое произведение.

²² Иванов А.М. *Понятие о совершенном живописце...* С. 5.

²³ Там же. С. 7.

Что касается поз персонажей рисунка, то «поставления должны быть естественны, выразительны, в оборотах своих различны и в членах противоположны; сверх сего просты или благородны, пылки или умерены по содержанию картины и рассмотрению Живописца»²⁴. Руки следовало прописывать особенно тщательно, ибо «они способны к лучшему выражению действия фигур»²⁵.

Конечно, художнику следовало усвоить не только корпоративный язык, но и законы перспективы²⁶. Но что делало живописца настоящим профессионалом в глазах «цеха», так это умелое «расцвечивание», которое давало образу «местный цвет» (основной) и «оттенение»²⁷. Далее картине следовало придать «единство предмета», то есть подчинить композицию одной идее, единой тональности²⁸. Соблюдение всех перечисленных правил должно было обеспечить «красоту» созданного произведения.

Чекалевский поправил де Пиля в том смысле, что ныне (то есть спустя сто лет) под «красотой» подразумевается уже не столько следование правилам рисунка, сколько художественное усовершенствование реальности: искусство «избирает в целом зрелище природы самое совершенное, соединяет разные части, многих мест и красоту многих частных людей», то есть типизирует и идеализирует.

Помимо знания корпоративных законов, «совершенный художник» или «великий мастер» должен обладать несколькими врожденными, Богоданными дарами. Одним из них признавался «большой вкус», помогающий выбрать в качестве объектов живописи достойные ее предметы («великие, чрезвычайные и правдоподобные») ²⁹. Для исторической живописи их рекомендовалось брать либо из Истории, либо из Баснословия³⁰. При этом даже от художественного полотна на историческую тему не требовалась достоверность. «Ежели я пожелаю научиться Истории, — вторил за французским оригиналом Иванов, — то не стану в рассуждении сего советоваться с Живописцем, который не иначе как по случаю Историк»³¹. Назначение худо-

²⁴ Иванов А.М. Понятие о совершенном живописце... С. 6.

²⁵ Там же. С. 7.

²⁶ Там же. С. 9.

²⁷ Там же. С. 10.

²⁸ Там же. С. 15.

²⁹ Там же. С. 3–4.

³⁰ Там же. С. 59.

³¹ Там же. С. 43.

жественного образа виделось в том, чтобы развлекать и учить, а не документировать.

Признание единого для всех времен и народов «большого вкуса» позволяло художественному цеху утверждать существование универсального ядра всемирного искусства, знание которого делало зрителя «знатоком изящного». В свое время его начал описывать еще Джорджо Вазари. В XVI веке он представлял сокровищницу мирового искусства в форме храма гениев. В его трактовке художники представляли индивидуумами, которые поднялись над временем, независимые от социальных обстоятельств, локальных культур и экономических условий. Каждый следующий гений совершенствовал достижения предшественников, обеспечивая поступательное развитие художественного творчества. Предполагалось, что со временем сакральный храм будет только пополняться.

Второй дар, необходимый художнику — это «приятность». Она соблазняла зрителя, заставляя полюбить художественный образ, «не проницая истиной ее причины»³². Одновременно «приятность» порождала изменчивое во времени художественное пространство («особый вкус»), ведь зрительское удовольствие уже тогда признавалось результатом воспитания³³. Оно требовало и априорной любви тех предметов, образов и сюжетов, которые изображал живописец, и согласия с их интерпретацией. Соответственно, «особый вкус» по Иванову — это синоним «общего мнения», род договора между зрителем и художниками³⁴. Из дальнейших рассуждений де Пиля на эту тему видно, что в понятии «особый вкус» в неразделенном виде присутствовало и то, что в последующем будет названо «национальная школа живописи», и то, что подразумевает «эстетические предпочтения» зрителей, иными словами — визуальная культура.

Мировая история, уверял Иванов, знает Римский, Венецианский, Ломбардский, Немецкий, Фламандский и Французский «вкус»³⁵. «Немецкий вкус, другими называемый Готический, — объяснял он, — есть мысль о такой натуре, какая обыкновенно представляется зрению со своими недостатками, а не такая, каковою бы могла она быть во своем совершенстве. Немцы подражали ей слепо, и одевали фи-

³² Иванов А.М. Понятие о совершенном живописце... С. 17.

³³ Там же. С. 16–17.

³⁴ Там же. С. 151.

³⁵ Там же. С. 153.

гуры свои длинным платьем, коего складки имеют вид жесткий и нелепый. Они более прилежали к выработыванию своих предметов, нежели к расположению оных выгодным способом. Изражения фигур их обыкновенно суть без всякой приятности, рисунок тош, расцветивание средственно, а работа слишком натяжна...»³⁶. «Фламандский вкус сходен с немецким, и разнится только превосходнейшим искусно избранных красок сопряжением, изящнейшим оттенением и кистию более приятной»³⁷. Различия в видении и изображении объяснялись разнообразием климатов и ландшафтов.

Что касается учебника Чекалевского, то, следуя за рекомендациями Д.А. Голицына, он разделил художественную продукцию на три «школы». По его мнению, Итальянская школа создала идеальные образы, Фламандская, или Голландская, реалистичные, а Французская — экспрессивные. Интересно, что в их характеристике использовались не географические критерии, а этнические стереотипы. В сводном виде их можно обнаружить уже в «Полной грамматике французского языка» Жана-Робера де Пеплие 1689 года³⁸, которая на протяжении XVIII века переводилась на многие языки и присутствует во всех переизданиях русского «Письмовника» Николая Курганова³⁹. Очевидно, на этот свод «общего мнения» и опирались современные теоретики искусства при описании художественных «школ». Соответственно, поскольку было «всем известно», что французы эмоциональны и легкомысленны, их художественный стиль представлен как лишенный тщательности и продуманности. Итальянцы красивы и наблюдательны, поэтому их письмо отличается эстетичностью и совершенством форм. «Все знают», что голландцы и немцы грубы и педантичны, потому-то они изображают окружающий мир натуралистично. Таким образом, обыденные представления о «национальном характере» стали основанием для «национализации» художественных школ, вернее, для означивания техники художественного письма как «национальной особенности».

³⁶ Иванов А.М. Понятие о совершенном живописце... С. 158–159.

³⁷ Там же. С. 159.

³⁸ Рак В.Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века. М., 1998. С. 95.

³⁹ Письмовник, содержащий в себе науку Российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезнозабавного вещесловия. Осьмое издание, вновь выправленное, преумноженное и разделенное на две части Профессором и кавалером Николаем Кургановым. СПб., 1809. С. 291.

Как видно, на рубеже веков «Русского вкуса» или «Русской школы» еще не было. Понятно, что о ней в 1699 году ничего не ведал Роже де Пиль, о ней мог не знать в середине столетия Д.А. Голицын, но трудно предположить, что преподаватели Российской академии Иванов и Чекалевский не заполнили бы лагуну, если бы их современники признали существование еще одного «вкуса» в мировом искусстве.

Вместе с тем российские теоретики попытались соединить известные им версии канона в одну. Назвав «школы» и априорно признав периферийную роль России в мировом искусстве, они постарались вписать ее в общеевропейский проект через указание имен «отличных» российских художников. В этой связи И. Вьен (1789) назвал Г.И. Козлова, А.П. Лосенко, П.И. Соколова и И.А. Акимова⁴⁰, а Чекалевский — А.П. Лосенко, Г.И. Скородумова, М.М. Иванова, С.Ф. Щедрина, П.И. Соколова, И.А. Акимова⁴¹. Даже при ограниченности существующего выбора видно, что «физиогномия» русского искусства в данных изданиях не была исчерпывающей, а являла собой результат отбора. В частности, обращает на себя внимание тот факт, что в отличие от Вьена в списке Чекалевского нет произведений Козлова (хотя тот и был адъюнкт-ректором Академии) и что не упомянуто имя Д.Г. Левицкого, вошедшего тогда в зенит своей славы. К тому же заметно, что Чекалевский предпочитал рассказывать об истории искусства как об истории визуальных объектов, а не в форме агиографии гениев.

Итак, изданный в 1780–1790-е годы «свод правил» утверждал существование «большого вкуса» (универсального и вневременного канона искусства) и «особых вкусов» (канонов, принятых в данном регионе у данных народов)⁴².

Сочетание различных версий канона проявилось и в трактовке отношений художника со зрителем. С одной стороны, во всех академических учебниках присутствует просветительский мотив социального служения художника благу общества. Авторы заверяли, что

⁴⁰ Вьен И. Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись... СПб., 1789. С. 31–32.

⁴¹ Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств. СПб, 1792. С. 150–151.

⁴² «Вкус» и «стиль» были фактически синонимами в русском языке того времени. А «школа» хоть и входила в семантику обоих, все же подразумевала, прежде всего, «направление, обнимающее известный круг последователей».

художество учит добру и злу, так как может представить приятным все полезное и сделать ужасным все вредное. Тут все казалось довольно просто. Социальное зло, к которому Чекалевский относил «грубое невежество, зверский и упорный разум, или дурное сердце», проявляет себя внешне через «гнусность, производящую отвращение»⁴³. Добродетель же надо было показать так, чтобы зритель не мог в нее не влюбиться. Поэтому канон виделся фильтром, позволяющим расширять территорию добра, и не впускать в нее разрушительные начала⁴⁴. В такой версии связь между художником и массовым зрителем представлялась прямой и непосредственной.

С другой стороны, трактат А. Иванова, например, содержал условия соглашения членов художественного «цеха» с разными категориями зрителей: профанных (непосвященных⁴⁵) и имеющих право судить («критиков»⁴⁶). На основании их признания (заключения) должны были функционировать и художественное производство, и потребление. Предполагалось, что «цех» имеет дело с потребителем, который в массе своей не понимает языка искусства и не в состоянии оценить шедевра. Поэтому художникам нужны посредники, устанавливающие спрос на художественную продукцию и ценовую политику на рынке искусства.

Готовя в 1997 году к изданию текст «Рассуждений» Чекалевского, И.В. Рязанцев справедливо отметил нормативность изданных в 1780–1790-е годы произведений. «Большинство подобных знаний и навыков, — пишет он, — ранее существовало в академическом обиходе в устной форме или как наглядный, «из рук в руки» показ, как методика, передающаяся в личном общении от учителя к ученику, от одного поколения педагогов к последующему»⁴⁷.

...утверждение и коррозия канона

На практике же власть «изящного вкуса» реализовывалась через многоканальные сети воздействия: через обучение рисованию в Ака-

⁴³ Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах. С. 5.

⁴⁴ Там же. С. 11.

⁴⁵ Иванов А.М. Понятие о совершенном живописце... С. 131.

⁴⁶ Там же. С. 130, 132.

⁴⁷ Рязанцев И.В. Послесловие к переизданию // Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах. Переиздание. М., 1997. С. III.

демии художеств и прочих учебных заведениях, посредством проведения конкурсов, устройством выставок, раздачей наград и выставлением оценок, приоритетами в распределении заказов, возможностями получить место постоянной службы в Эрмитаже или зарубежную стажировку, выражением монаршей благосклонности, через личный патронаж и цены на продукцию.

В пространстве производства художественной проекции мира Академия претендовала на роль хранителя чистоты и главного проводника канона. Все памятники славы отечественной, — предписывал ее устав, — должны возводиться с одобрения Академии художеств. Консервируя традицию, преподаватели «ставили» руку воспитанников, заставляя их годами копировать «антики» (копии греческих и римских статуй) и «оригиналы» (произведения классиков европейской живописи).

Для этого Академия использовала экспонаты, собранные в Эрмитаже и собственном музее. Эти собрания призваны были дать воспитанникам наглядное представление о том, что есть мировые художественные школы и кто является совершенным мастером в живописи. Другое дело, что в обоих случаях музейные собрания не являлись собой систематизированной летописи или полного представительства мирового искусства. В XVIII веке в Эрмитаж поступали родовые коллекции, отражавшие индивидуальный вкус и возможности их владельцев: берлинского купца И.Э. Гоцковского, принца де Линя и графа Иоганна Кала Кобенцля, приобретавших картины голландской и фламандской школ; саксонского министра графа Генриха Брюля и Кроза, скупавших работы Рембрандта, Рубенса, Пуссена, Ватто, Рейсдаля, Рафаэля, Джорджоне, Тициана, Веронезе, Ван Дейка и французских мастеров XVII–XVIII вв.; лорда Уолпола, оценившего работы итальянских и фламандских живописцев XVII века; а также графа Бодуэна, составившего свою коллекцию из 119 картин фламандских и голландских художников. А в 1814–1815 годах для императорской коллекции было приобретено собрание картин и скульптуры императрицы Жозефины и подборка произведений испанской живописи банкира В.Г. Кузвельта⁴⁸. Правда, в XVIII веке Эрмитаж приобретал еще и картины современных европейских мастеров, но таких приобретений было не много. Как пра-

⁴⁸ Деларов П.В. Картинная галерея Императорского Эрмитажа. СПб., 1902.

вило, они были следствием советов европейских респондентов Екатерины II.

Таким образом, Эрмитаж являл собой довольно фрагментарное собрание западноевропейской живописи, прежде всего представляя искусство эпохи Возрождения. Ввести ученика в круг современного искусства позволяла зарубежная стажировка в Италию, но ею, так же как и коллекциями императорского собрания, могли воспользоваться лишь избранные, то есть признанные Советом профессоров лучшими, воспитанники Академии. И даже получив такое признание, выпускнику не гарантировался свободный доступ к мировой сокровищнице. Для паломничества в художественную Мекку могло не хватить средств, а для копирования картин в Эрмитаже художнику надо было пошить себе особый сюртук и получить специальное разрешение Придворной конторы⁴⁹. В частные же собрания, например графа Строганова, допускались лишь рисовальщики лично извственные хозяину и приобретшие его доверие⁵⁰.

В учебной повседневности все остальные ученики набивали себе руку и ставили глаз на экспонатах музея и библиотеки Академии художеств. Во второй половине XVIII столетия академический музей формировался как учебный и складывался из специальных приобретений скульптуры и слепков, вывезенных из Греции и Италии; частной художественной коллекции первого президента И.И. Шувалова, собрания И.И. Бецкого и обязательных пожертвований прибывших на русскую службу иностранных профессоров.

В результате будущая художественная элита России обучалась на творениях художников итальянской, немецкой, фламандской, французской и бельгийской школ XV–XVIII веков. Работы венецианца Андреа Челести, Ле Лоррена, Луки Джордано, Пьера Франческо Мола, Анжелики Кауфман, Анниале Карраччи, Иль Гверчино, Г. Ладзарини, Абрахам Хондиуса, Антона Рафаэля Менгса, Георга Филиппа Ругендаса, Эжена Вербукховена, Баренда Корнелиса Куккука являлись в России рубежа XVIII–XIX веков эталонами композиции, цветовых и световых решений⁵¹. Кроме них, для учебных целей Академия за-

казывала полные копии с работ Рафаэля, Гвидо Рени, Веронезе. Их выполняли в музеях и галереях Европы либо местные мастера, либо лучшие выпускники Академии, посланные на усовершенствование в Италию, Францию, Испанию и Германию.

Соответственно, эта коллекция художественных произведений и была мерилем совершенства для академической корпорации. Судя по всему, она позволяла русским графикам и мастерам кисти усвоить ренессансную парадигму западноевропейских художественных конвенций о прекрасном и реальном. Это подразумевало овладение техникой визуализации в режиме прямой перспективы (расслоение пространства на планы; уменьшение размеров тел, яркости тонов и отчетливости фигур по мере удаления тел на расстояние; сходимости зрительных лучей и живописного пространства в точку в центре рамы и сюжета) и вхождение в пространство характерной эстетики (красота — это «химера», составленная из многих идеальных качеств)⁵².

Итак, в стенах художественной школы рисунок выполнялся в соответствии с установленными правилами, исходя из признанного профессорами представления о прекрасном. При этом дидакта мало интересовала исходная культура воспитанника: его эстетическое мнение или привычка видеть. Предполагалось, что они заведомо неверны и требуют исправления. В результате длительного обучения даже в натурном классе ученик ощущал как «между рисовальщиком и натурщиком как бы невидимо и постоянно помещался всегда древний Антиной или Геркулес, смотря по возрасту натурщика»⁵³. Об эффекте «поставленного» взгляда и усвоенной на копировании шедевров технике визуализации писал и Аполлон Мокрицкий: «Он [воспитанник АХ. — Е. В.] смотрит на натуру чужими глазами, пишет чужими красками»⁵⁴.

Опытный педагог умело навязывал учащимся корпоративное представление о красоте. Первый историк Академии художеств Николай Рамазанов вспоминал, как профессор А.Е. Егоров по утрам входил в натурный класс, «поочередно обходил учеников и меткими ориги-

⁴⁹ Музей Академии художеств // <http://www.otdihinfo.ru/catalog/581.html>.

⁵⁰ Collection d'estampes d'apres quelques tableaux de la galerie de comte A. Stroganoff. Gravees au trait par les jeunes artistes de l'academie des beaux-arts a St.-Petersbourg. Stb., 1807.

⁵¹ Музей Академии художеств // <http://www.otdihinfo.ru/catalog/581.html>.

⁵² Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М., 2004. С. 147–155.

⁵³ Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 117.

⁵⁴ Мокрицкий А. Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.; Л., 1931. С. 62.

нальными замечаниями на рисунках и рассуждениями об искусстве, направляя молодое поколение к истинному пониманию прекрасного»⁵⁵. Поощряя следование канону, Совет профессоров выставял оценки ученикам, награждал их золотыми и серебряными медалями и назначал понравившиеся работы «в оригиналы» — образцы для последующих поколений учеников. Они висели на стенах учебных классов и в академическом музее наряду с европейской классикой, составляя с ней единое целое⁵⁶. За пределами учебных помещений Академия осуществляла контроль над техникой рисования посредством отбора произведений для тиражирования на «казенный счет».

Благодаря конфликту, возникшему в журналистике 1820-х годов по вопросу о праве судить художественные произведения, у нас есть уникальная возможность реконструировать внутреннюю этику художественной корпорации, сложившуюся в результате усвоенного канона «идеальной формы». Когда академическим профессорам пришлось отстаивать художественные нормы и культурные иерархии в борьбе против новых, они апеллировали к прописанной в учебных пособиях традиции как незыблемой системе ценностей и поведенческих норм.

Судя по их вольным и невольным проговоркам, повседневная жизнь художественного «цеха» строилась на культе почитаемых святых — европейских классиков. Этос профессии требовал от неофитов поклонения им и самоуничтожения. В духе идей Вазари предполагалось, что после смерти ныне живущих российских профессоров их творения тоже займут почетное место в сакральном мире, станут образцовыми.

По убеждению протагонистов «идеальной формы», образцовые произведения не могли быть подсудны массовому зрителю. В отечественной художественной среде бытовало убеждение, что язык искусства имеет мало общего с визуальным опытом современников и реальностью вообще. «Цех» стоял на том, что публика — то же, что и толпа: мнения ее превратны и враждебны таланту. Соответственно, асоциальный Гений не должен был ориентироваться на вкусы современников. «Сколько у нас было дарований, которые исчезли или убиты? — вопрошал современников анонимный защитник канона. —

⁵⁵ Рамазанов Н. Материалы для истории искусств в России. С. 160.

⁵⁶ Музей Академии художеств // <http://www.otdihinfo.ru/catalog/581.html>.

Сколько Гениев отличных, единственных сокрылись в неизвестности, именно по той причине, что не было людей столько любящих свое отечество и Художества, чтобы для славы первого дать лучший ход последним»⁵⁷. Воспитанные на этом убеждении, члены Российской академии представляли художественное производство как жертвенное служение храму искусств, требовали от учеников его защиты от превратностей социальной жизни. Только заказчик мог признать полученное творение достойным или не достойным его замысла и желания. Критический же анализ техники исполнения произведения воспринимался мастерами как своего рода богохульство и низвержение святыни, ведущий к хаосу.

Таким образом, оберегаемый от покушений извне канон легитимировал право «жрецов» на владение «храмом искусства». Однако защитить его целостность мастерам становилось все труднее. После издания учебных пособий и переводных сочинений по искусству, ими в учебной повседневности могли воспользоваться уже не только мастера и воспитанники Академии, но и многочисленные преподаватели, а также ученики рисунка в военных школах, гимназиях, народных училищах, семинариях и Московском университете. Это увеличило круг людей, причисляемых к знатокам и «любителям изящного». С одной стороны, данная коммуникативная ситуация расширила пространство действия академического канона, а, с другой — популяризация сделала его более уязвимым с точки зрения открытости для интерпретаций.

Изучение печатной продукции начала XIX века выявило оригинальные издания на данную тему. «Изящный вкус» стал обсуждаться в российском обществе, в том числе через публикации «речей» о прекрасном, а заказ на художественные произведения отныне воплощался не только в форму прямого торга, но и опосредованно, в виде издания литературных «программ» для художников. Укреплению данной практики способствовали журнальные обзоры выставок и рецензии на произведения искусства, обсуждение эстетических проблем в литературных объединениях и частных салонах.

Изданные в начале столетия «речи» позволяют выявить ракурсы зрения на графические образы более массового, чем академическая

⁵⁷ [Художник Н...] Письмо к издателю // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 4. С. 341.

корпорация, современника, выделить критерии, которыми он руководствовался в оценке художественных произведений. Судя по прямым и скрытым цитатам, тогда россияне столкнулись с проблемой адаптации и примирения конфликтующих версий «идеального».

В основе рассуждений большинства начинающих теоретиков искусства лежал академический канон в версии Ч. Батте (Charles Batteux, 1713–1780). Французский теоретик настаивал на том, что объектом изящных искусств должно быть только прекрасное. И поскольку античность была золотым веком искусства (до нее художественный вкус еще не образовался, а после — испортился), то, срисовывая «антики» (европейскую классику), художник мог встать на кратчайший и верный путь создания «идеального». Излагающий концепцию Батте российский последователь склонен был видеть в художнике не творца, а подражателя — либо природы, либо признанных мастеров⁵⁸. Впрочем, воспроизведение окружающей реальности все же было худшим выбором, так как изящное должно быть сродни иллюзии⁵⁹. Во всех этих рассуждениях нет расхождений с канонем «идеальной формы». Другое дело, что в отличие от российских академиков, Батте интересовал массовый зритель, он видел в нем фактор развития искусства и потому призывал воспитывать в нем изящный вкус, что легитимировало вторжение любителей в храм искусств.

Авторы речей желали, чтобы художник не документировал жизнь, а «улучшал» ее⁶⁰. При этом от него требовалось, чтобы созданный образ был понятен: «Вымышляемое для удовольствия должно походить на истину».⁶¹ Правда, понятие «истина» для того времени было двойственным: оно подразумевало и похожесть, и суть вещей (их символические значения), одновременно. Вполне вероятно, что оратор имел в виду и ту и другую семантику (к началу XIX века оптика российского зрителя фокусировалась уже не только традицией византийской иконы (подобие), но и барочной традицией — игра смыслами), но явно не подразумевал натурализма.

⁵⁸ О подражании // Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части Эстетики. СПб., 1806. С. 31.

⁵⁹ Там же. С. 35, 37. Понятие «иллюзия» синонимично понятию «химера» в западноевропейском искусствоведении.

⁶⁰ Там же. С. 40.

⁶¹ Там же. С. 46.

Еще более ощутимо академический канон деформировался в рассуждениях поклонников теории Ж.-Ж. Руссо. Увлеченные идеей естественной красоты, интеллектуалы призывали художников изображать жизнь и людей простыми и неиспорченными цивилизацией, выражать через тело (то есть форму) их внутреннее достоинство и присущее благородство души (то есть свойства)⁶². Таким образом, в круг достойных кисти художника предметов попадали не только объекты «чрезвычайные», но и обыденные.

А желание совместить канон «идеальной формы» с утверждающейся парадигмой экспериментального знания породило противоречивое стремление современников иметь достоверную фиксацию окружающего мира (что потребовало положительной оценки натуральных зарисовок), и в тоже время получить дидактически ориентированную проекцию действительности (что проявилось в признании приоритета литературного образа). В деле познания визуальный образ был самодостаточным и даже не до конца описываемым словом, а вот в деле просвещения он представлялся вторичным по отношению к вербальному. Не имея западноевропейского опыта борьбы за автономию живописного искусства от слова, отечественные любители изящного не видели в подчинении одного языка другому опасности и шли на это без дополнительных условий.

Что касается практик неформального общения на темы искусства, то признаки интереса патриотически настроенных интеллектуалов к художественному производству в России обнаружили уже в деятельности Вольного общества любителей словесности, наук и художеств⁶³. Оно было создано в 1801 году, получило высочайшее утверждение в 1803 году, а прекратило свою деятельность в 1826 году. Многие писатели Александровской эпохи являлись членами Общества или были тем или иным образом связаны с ним. Кроме того, его членами состояли представители провинциальных культурных центров, а также ряд российских ученых.

Воспитанников Академии художеств в ВОЛСНХ привел кружок «остенистов», созданный А.Х. Востоковым — будущим филологом и основателем отечественного славяноведения⁶⁴. По всей видимости, в рамках данной формы общения молодые художники не только зна-

⁶² О простосердечном. С. 205.

⁶³ В дальнейшем ВОЛСНХ.

⁶⁴ Орлов В. Русские просветители 1790–1800-х годов. М., 1953. С. 229.

комились с новыми эстетическими теориями, но и получали артикулированный заказ на изображение русской нации⁶⁵. Не случайно многие участники Общества (Е.М. Корнеев, И.И. Терещенев, И.А. Иванов, С.И. Гальберг, Ф.Ф. Репин) впоследствии прославились национальными художественными проектами⁶⁶.

Претензия интеллектуалов навязывать свое видение прошлого и создавать культурные иерархии для настоящего реализовалась также в издании «программ» для художников. В XVIII веке «программы» с описаниями сюжета картины или скульптуры на историческую тему составляли для своих учеников либо заказчики, либо сами академические наставники. Но на рубеже веков инициативу в деле формулирования заказа на художественное изделие у академиков перехватили некорпорированные «любители изящного» — поэты и философы.

Сначала речь в них шла о необходимости создать «храм» или сонм отечественных героев. К такой идее российский читатель был подготовлен чтением западноевропейских трактатов. Один из них, «Храм всеобщего Баснословия, или Баснословная история о богах египетских, греческих, латинских и других народов», переведенный с латинского языка П. Рейпольским, выдержал в XVIII веке несколько переизданий⁶⁷. Более узкий круг интеллектуалов читал французский оригинал «Храма благочестия или избранные черты из житий святых и деяния добродетельных мужей и жен, прославившихся в христианстве»⁶⁸.

Судя по всему, инициатива создания аналогичного европейскому, но российского текста памяти зародилась и исходила от круга участников ВОЛСНХ. Важно, что для них прошлое имело не только форму связного рассказа, но и вид храма, наполненного памятниками благочестивым и мужественным героям. Примером такого видения может служить трактат Павла Львова «Храм российских Ироев от

⁶⁵ Вишленкова Е.А. Тело для народа, или «увидеть русского дано не каждому» // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. Т. 3. С. 64–99.

⁶⁶ Каганович А.И., Терещенев И.М., 1956. С. 10, 132.

⁶⁷ Храм всеобщего Баснословия, или Баснословная история о богах египетских, греческих, латинских и других народов / Пер. П. Рейпольский. М., 1785; М., 1808.

⁶⁸ Русский перевод: Храм благочестия или избранные черты из житий святых и деяния добродетельных мужей и жен, прославившихся в христианстве: Пер. с фр. яз., умноженный многими статьями, избранными из отечественной истории. Ч. 1–2. СПб., 1822.

времен Гостомысла до царствования Романовых». Фрагменты из него автор начал печатать еще в 1801 году. Тогда в журнале «Иппокрены» он дал описание памятников Долгорукову, Суворову и Пожарскому, а в 1802 году в «Новостях русской литературы» появились описания памятников графу Румянцову-Задунайскому, князю Потемкину-Таврическому и Ломоносову. Физически в ландшафте российских столиц все они появятся намного позже, но задолго до их материализации данные образы национальных героев поселились в воображении современников.

Львов призывал современников и, прежде всего, монарха создать художественную проекцию социально желаемого прошлого, которая бы поддерживала патриотические чувства в соотечественниках. В посвящении императору он писал: «повергаю труд сей, во славу отечества начатый»⁶⁹. Отечество представлялось сакральным объектом, требующим поклонения и защиты. В этом универсалистском контексте «русские люди» виделись союзом богатырей, защищающих божество. Соответственно в сонм святых записывались те, кто воинским подвигом доказал преданность и верность, за что им полагалось бессмертие в виде художественных памятников.

Вскоре после выхода в свет книги Львова, в 1807 году, появилось сочинение другого участника ВОЛСНХ на эту же тему⁷⁰. Только в отличие от предшественника А.А. Писарев призывал воплощать подвиг не в виде аллегорических фигур, а создавать исторически достоверные образы национальных героев. Его сочинение представляло собой компендиум из избранных летописей и исторических сочинений, содержащий описания исторических и легендарных персонажей. Так посредством «программ» акцентировалось и заказывалось «русское» в искусстве.

Само право на формирование заказа художникам, «любители изящного» аргументировали заботой о воспитании массового зрителя, то есть всех тех, кого Академия исключает из поля художественных отношений. Для убедительности они также ссылались на авторитет западноевропейских теоретиков. В опоре на труды немецкого роман-

⁶⁹ Львов П.Ю. Храм славы российских Ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых. СПб., 1803.

⁷⁰ Писарев А.А. Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. В 2 ч. СПб., 1807. Ч. 1. С. 6.

тика И.И. Винкельмана, А.А. Писарев уверял, что в идеале «надобно, чтобы зритель не по Истории узнавал содержание художественного произведения (то есть догадывался о значении символов и аллегорий. — *Е. В.*); но чтобы оное само напоминало ему историческое событие (то есть было реалистичным. — *Е. В.*)»⁷¹. А если это так, если искусство учит, то оно не должно принадлежать избранным.

Объективистское отношение к когнитивным процессам шло вразрез со сложившейся практикой. Согласно новому представлению любая форма знания (в том числе графическое искусство) являлась результатом физических наблюдений и опыта. Соответственно, смотрение признавалось важной процедурой познания⁷². Это положение помогло обосновать культурную значимость российской самобытности и необходимость поиска специальных средств для ее художественной репрезентации.

Так, в 1809 году граф И.А. Каподистрия доказывал великой княгине Екатерине Павловне, что художественный образ России надо создавать русским художникам. Предыдущая практика заказа художественной проекции империи иностранцам виделась ему порочной по многим причинам, но в том числе и потому, что у иностранца нет опыта длительных наблюдений, позволяющих визуализировать ощущаемое, но не очевидное⁷³.

Еще сильнее желание сделать Россию субъектом и объектом мирового искусства зазвучало в отечественной публицистике после окончания войны 1812 года. Тогда в восторге от победы, в пылу патриотического запала элиты демонстрировали пылкую любовь ко всему «своему» и «русскому». Бросаясь в крайность, «Сын Отечества» отзывался о художественных произведениях «иностранцев» в уничижительных выражениях: они «как будто нарочно согласились уступить бесспорно преимущество нашим художникам, выставя безобразные и уродливые произведения своей кисти»⁷⁴. Более умеренные писатели призывали коллег быть разумными и заменить «пламенную любовь» на «просвещенную любовь к Отечеству».

⁷¹ Писарев А.А. Предметы для художников... Ч. 1. СПб., 1807. С. 11.

⁷² Там же. Ч. 2. СПб., 1807. С. 138–139.

⁷³ [Каподистрия И.А.] Мысль о живописном путешествии по России // Свиньин П.П. Картины России и быт разноплеменных ее народов из путешествий. СПб., 1839. С. IX.

⁷⁴ Прогулка в Академию художеств // Сын Отечества. 1814. Ч. 18. № 50. С. 210.

И все же в 1814 году о «Русской школе» живописи, то есть о творческом вкладе России в мировое искусство говорили как о чем-то желаемом, ожидаемом, но будущем и возможном при определенных условиях. «Есть ли обстоятельства, — предсказывал К.Н. Батюшков, — позволят живописцу заниматься постоянно сочинением больших картин, то можно ожидать, что он, утвердись в выборе, в употреблении и согласовании красок и познакомясь со многими механическими приемами (тайны, которые должен угадывать художник в живописном деле) при твердой, правильной и красивой его рисовке, при изобретательном и благоразумном даровании, со временем не уступит лучшим живописцам Итальянской, Французской и Испанской школы»⁷⁵. В этом пассаже важно отметить понимание «русского» как релевантного западноевропейской классике.

Примечательно, что возможность рождения «Русской школы» поэт увязывал не только с совершенствованием художеств, но и с появлением в России писателей-искусствоведов, своего рода посредников между властями, творцом и зрителем. «В Париже, — делился он впечатлениями от жизни во Франции, — художники знают свою выгоду. Они живут в тесной связи с писателями, которые за них сражаются с журналистами, со знатоками и любителями, и проливают за них источники чернил»⁷⁶. В России пока таких специалистов нет, а значит некому придать форму художественному поиску и воображению⁷⁷. При отсутствии же взаимодействия визуального и вербального пространств «Русская школа» живописи, как полагал Батюшков, останется уделом будущего.

Но как оказалось, делом не отдаленного, а вполне обозримого будущего. Журналы, специализирующиеся на истории и теории искусств, появились в России уже буквально через несколько лет («Отечественные Записки» П.П. Свиньина [1818] и «Журнал изящных искусств» В.И. Григоровича [1823]) и что примечательно — обрели довольно широкого читателя. Их успех тем более поразителен, что первый такого рода журнал («Вестник изящных искусств» 1807, издатель — немецкий профессор И.Т. Буле) угас после трех выпусков из-за отсутствия интереса к нему подписчиков.

⁷⁵ Прогулка в Академию художеств. С. 176.

⁷⁶ Там же. С. 214.

⁷⁷ Там же. С. 214.

Издатель журнала «Отечественные Записки» (1818–1823) П.П. Свиньин был на редкость подготовленным для этого человеком⁷⁸. Воспитанник Благородного пансиона при Московском университете и выпускник Академии художеств (1806–1810), он имел опыт долговременной жизни в Старом и Новом Свете (1810–1816). Похоже, что именно знакомство с европейскими формами интеллектуальной жизни подвигло его на новое для России предприятие — создание искусствоведческого дискурса описания «русскости». Пространством и способом институционализации данного намерения и стал основанный им журнал.

В конце 1830-х годов И. Делакроа оценивал «Отечественные Записки» как издание «неоспоримо более других распространившего в прошедшем десятилетии любовь и уважение к родному, народному, Русскому»⁷⁹. Но приступая к изданию, культуртрегерскую роль Свиньину еще предстояло отстаивать, то есть добиться интереса и доверия читателей. Доказывая перед ними собственную компетентность в искусствах, редактор ссылался на принадлежность к художественной корпорации, знание и признание ее законов. Именно это обстоятельство, как он полагал, давало ему право на критику собратьев и на воспитание зрителей. «Ограничимся единственно предостережением наших читателей, — писал он задолго до скандала с Григоровичем, — от суждений некоторых знатоков-самозванцев в художествах, кои высокопарно, начиненными неуместною ученостию описаниями думают показать себя просвещенными судьями и закрыть *пристрастие* ими руководившие»⁸⁰.

Академики считали, что чтобы судить правильно (а значит, уметь ранжировать), «критик» должен знать технологические особенности производства образов и стараться проникнуть в замысел художника⁸¹. В этом смысле он — это еще и исследователь художественных

⁷⁸ Ковалева Л., Резепин П. Предисловие // Свиньин П. Американские дневники и письма. С. 6.

⁷⁹ Делакроа И. Предисловие издателя // Свиньин П.П. Картины России и быт разноплеменных ее народов из путешествий П.П. Свиньина, изданные И. Делакроа с портретом автора. Ч. 1, содержащая 40 гравюр на стали. Спб., 1839. С. II.

⁸⁰ Свиньин П. П. Открытие Академии художеств и чрезвычайное оной собрание // Отечественные записки. 1820. Ч. 4. С. 271.

⁸¹ Иванов А.М. Понятие о совершенном живописце... С. 137.

идей, человек способный сравнивать произведения искусства (то есть много путешествовать) и судить о специфике дарования каждого художника. Такие люди были нужны цеху для организации потребления художественных произведений. Однако корпорация относилась к ним настороженно и требовала, чтобы «критики» не заносились и были самокритичными, то есть «измеряли себя собственным своим испытанием»⁸².

Действуя в рамках принятого в академической среде канона, Свиньин утверждал наличие универсальной сокровищницы искусства, существование которой возможно благодаря автоматизму визуального удовольствия⁸³. Соответственно назначение критика виделось ему лишь в том, чтобы отделять «зерна от плевел» и приобщать профанных зрителей к неприкасаемой «классике», то есть знакомить с правилами академического канона. В этом качестве Свиньин взялся описывать не только выставки Академии художеств, но и частные коллекции, выявляя в них произведения «хорошего» или «изящного вкуса».

Вторая задача, которую он ставил перед собой — обнаружить «русское искусство» и «русских художников», собрав их произведения и имена на страницах «Отечественных записок». Составив своего рода виртуальную галерею, он рассчитывал утвердить за Россией статус полноправного члена мирового художественного производства. «Как иностранцам, — убеждал Свиньин, — иметь об нас верное понятие, когда мы сами себя не знаем; как им на счет нас не заблуждаться, когда мы сами себя не понимаем?»⁸⁴ В этом отношении он чувствовал себя первооткрывателем культурных миров и создателем нового знания об Отечестве.

Оглядываясь назад, Павел Петрович говорил о времени своего предпринимательства как о другой культурной эпохе, в которой ему пришлось выдержать сопротивление, пройти сквозь непонимание и кривотолки. Это в 1830-е годы его идеи о «русском искусстве» стали «общим местом». И в том, что это так, он не без оснований видел собственную заслугу и личное достижение.

⁸² Иванов А.М. Понятие о совершенном живописце... С. 138.

⁸³ Свиньин П.П. Выставка в Академии художеств // Отечественные записки. 1827. № 90. С. 130.

⁸⁴ Свиньин П.П. Первое письмо из Москвы. Частные библиотеки, Галереи, разные Кабинеты и русские художники // Отечественные Записки. 1820, Ч. 1. С. 238.

Текстов, зафиксировавших реакцию на его проект соотечественников, не много. Один из них Свиньин опубликовал в своем журнале. Анонимный корреспондент благодарил издателя: «Вам, м. г., кажется, предоставлено Провидением искапывать Русские сокровища гения из Российских рудников. Вы доказали истинную любовь и принесли пользу своему отечеству, указавши России на ее сокровища... Вы неутомимо отыскиваете их в хижинах, в мастерских; гоняетесь за ними во все пределы обширной Империи нашей, ходатайствуете за них и, наконец, выводите их на поприще полезных трудов и славы»⁸⁵.

Очевидно, столь одобрительная реакция порождалась потребностью отечественного художественного цеха в социальной рекламе. На рубеже XVIII–XIX веков возникающее довольно эпизодически противопоставление творчества «русских» (в смысле «отечественных») и «нерусских» (в смысле «чужестранных») художников провоцировалось коммерческой конкуренцией. Свидетельства тому дают биографические тексты конкретных живописцев, например И.И. Терребенева⁸⁶. Само деление работающих в России художников на «русских» и «чужестранных» стало возможным лишь тогда, когда Академия выпустила достаточное количество профессиональных воспитанников. Постепенно они стали требовать от официальных властей установления режима протекционизма для российских («русских») специалистов. Россияне сетовали на неоправданно высокие доходы иностранных конкурентов, на их умение устраивать коммерческие дела, благодаря знанию французского и немецкого языков, находить частные заказы у знати⁸⁷. Впрочем, грань между «русскими» и «нерусскими» художниками была тогда вполне проходимой. «Русским» считался человек российского подданства или хотя бы долгое время живущий в России. Противоречие снималось риторической формулой: «иностранец, нашедший свою родину в России».

Но если в случае с инициативой Свиньина мы имеем дело с благодарностью современников и с его собственными упоминаниями о борьбе (главным образом, с нежеланием российских элит приобре-

⁸⁵ Иль-Радо. О русском художнике Тарасе // Отечественные записки. 1823. Ч. 14. С. 131–132.

⁸⁶ Лансере Н. Захаров и его Адмиралтейство // Старые годы. 1911 (декабрь). С. 62.

⁸⁷ Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. С. 295.

тать отечественную художественную продукцию), то в случае с проектом В.И. Григоровича, все обстояло драматичнее и задокументировано с протокольной точностью. Опубликованные на страницах «Журнала изящных искусств», издания посвященного профессиональной критике произведений искусства (то есть обращенного к членам российского художественного цеха), письма противостоящих сторон позволяют увидеть драматичную борьбу сторон за право влиять на визуальную культуру соотечественников.

В проект «Журнала изящных искусств» (1823, 1825) входила публикация переводных произведений по теории искусства. Однако, в отличие от академических учебников, издатель намеревался тщательно отбирать из западной традиции самые прогрессивные интеллектуальные авторитеты. Исходя из этого, в программной статье к изданию он заверил, что «будет совершенно следовать Винкельману, коего творение справедливо почитается одним из превосходнейших произведений глубокой учености и тонкого вкуса»⁸⁸. Речь шла об основателе эстетической теории «прекрасного» и «типичного» в искусстве, ключевой фигуре неоклассицистского движения.

Кроме трудов по теории искусства, в «Журнале» планировалось публиковать исторические и этнографические сведения об обычаях, обрядах и костюмах древних и новых народов; литературные произведения, «касающиеся до художеств»; биографии выдающихся художников и меценатов. Специальная рубрика предназначалась для обзора развития искусства в России. Там же предполагалось помещать «сведения, могущие служить материалами для истории художеств в России, как то: о начале оных, постепенном ходе и нынешнем состоянии; любопытнейшие известия о старинных и ныне живущих наших художниках и их произведениях; отечественной древности»⁸⁹. И наконец, последний раздел посвящался критике или «разбору древних и новейших произведений». В целом журнал предназначался «для распространения правильных (подчиненных правилам. — Е. В.) понятий об изящных искусствах»⁹⁰.

В духе академических наставлений, в первом же номере Григорович заявил о социальной роли художеств в современном мире — управлять человеческими страстями. Соответственно в художественных

⁸⁸ Объявления // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 6. С. 431.

⁸⁹ Объявления. С. 431.

⁹⁰ Там же. С. 432.

образах он видел средство реализации просветительских намерений власти. Возможности для такого воздействия, по мнению издателя, заложены в самой природе визуальной культуры: ведь «удовольствие есть первейшая и сильнейшая пружина человеческих поступков»⁹¹. Доставляя удовольствие, можно внушать человеку выполнение обязанностей и осуществлять контроль за его поведением.

В отличие от людей власти «критик», по мнению Григоровича, это тот, кто «имеет суждение», и кто посредством знания устанавливает новые, культурные иерархии. Его задача «открывать истинное достоинство, чтобы представлять разницу между прекрасным и посредственным и показывать погрешности... словом, чтобы обнаруживать и возвышать истинные дарования»⁹². Согласно его версии, для этого не требуется быть членом цеха и иметь регалии. В конце концов, чтобы судить о литературе, достаточно быть только читателем. Похоже, Григорович отстаивал буржуазный тип художественных отношений, при которых зритель мог участвовать в оценке произведения искусства. Коммерческий спрос и мнение зрителей, по его мнению, служат лучшими показателями качества художественного изделия: «публика, одобряя или осуждая... труды Художников, определяет им цену без пристрастия и без снисхождения, потому что она смотрит не на лица, но на вещи ими произведенные»⁹³.

Ободряя российских художников, Григорович уверял, что для расцвета искусств не требуется длительная генеалогия⁹⁴. И если в отличие от науки искусство не нуждается в богатой традиции, то у русских живописцев есть реальные шансы претендовать на почетное место в мировом искусстве, учредить в нем особый «Русский вкус» или «Русскую школу». Такая постановка вопроса побуждала его предложить современникам новый художественный канон. Претензия на это диктовалась тем, что критик, по заверению Григоровича, должен не только судить об имеющемся, но и стараться определить пути развития «школы», разъяснить отечественным живописцам ее осо-

⁹¹ Григорович В.И. Науки и искусства // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 1. С. 10.

⁹² Ответ Издателя // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 4. С. 345.

⁹³ Григорович В. О выставке произведений в Императорской Академии художеств // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 1. С. 40.

⁹⁴ Григорович В.И. Науки и искусства. С. 1.

бенности и указывать, *что и как* им делать для того, чтобы принадлежать к ней.

Характерно, что первым условием реализации задуманного проекта издатель считал заключение с читателем соглашения о языке общения. Для утверждения нового художественного канона издателю была нужна ненарушаемая конвенция о нормах видения и оценки. Поэтому он нудно и методично оговаривал каждое понятие, каждый используемый термин, объяснял *что и почему* будет почитаться красивым, прекрасным, или неприятным, что есть «изображение» и в чем его отличие от «подражания»⁹⁵. «Правила соразмерности, перспективы суть правила положительные и не терпят уклонения, — настаивал он. Свет и тень имеют более права на снисхождение, потому что, подлежа изменению в природе, и будучи затруднительны к строгому доказательству, они оставляют иногда некоторые соображения произволу Художника. Верность выражения (мимики) подлежит еще более некоторым произвольным изменениям, ибо не всяк имеет одинаковое об одной понятие, и следственно трудно подвести ее под правила неперемennые»⁹⁶.

При том, что основу его словаря составляли термины, заимствованные из академических учебников, в нем появились и новые концепты: например, вместо термина «приятность» он использовал слово «прекрасное», вместо «красота» — «приятное»⁹⁷. В других случаях критик вносил в привычные термины существенные семантические изменения. Например, «костюмы» по Григоровичу — это визуальные знаки, позволяющие идентифицировать время, место и персонажей рисунка, то есть «угадать» их особенности⁹⁸. Само по себе такое определение соответствует трактату Пилля⁹⁹. Различие состояло в том, что Григорович требовал от костюма аутентичности. Поскольку история, в том числе материальная история многих народов, известна плохо, — убеждал он, — то у художника есть два пути: либо «руководствоваться примером и подражанием, громоздя нередко ошибки на ошибки», либо «в счастливых обстоятельствах советоваться с мнением тех,

⁹⁵ Григорович В.И. Науки и искусства. С. 7.

⁹⁶ Григорович В.И. Обычай, обряды и костюмы древних и новых народов // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 1. С. 27.

⁹⁷ Григорович В.И. Науки и искусства. С. 8.

⁹⁸ Григорович В.И. Обычай, обряды и костюмы древних и новых народов. С. 25.

⁹⁹ Иванов А.М. Понятие о совершенном живописце... С. 130.

кои в состоянии дать им правильнейшие о том понятия, то есть с Учеными или с их творениям, с книгами»¹⁰⁰.

Он уверял художников, что российские мастера кисти и слова должны творить исторические и этнические «костюмы» (то есть идентификационные знаки) совместно. Такой союз обеспечит дидактическую силу созданных образов. Вероятно, в исследуемое время визуальный образ еще не был самодостаточным в репрезентативной функции нации и нуждался в вербальной поддержке. И только в том случае, если интеллектуалам не удалось найти сведений о них в исторических документах, только тогда можно было представить «костюм» условно или аллегорически¹⁰¹. Такое соглашение было важно для последующего показа древнерусского прошлого, о персонажах и атрибутах которого в начале 1820-х годов было известно слишком мало.

Далее критик считал, что о «Русской школе» мало рассказать, ее следует показать на удачных примерах. Примечательно, что каждый раз Григорович упоминал о ней как о данности и даже как об исторически длительном феномене. Более того, он утверждал отечественную «школу» как явление однопорядковое с признанными в мировом искусстве «вкусами» и анализировал отечественные произведения, сопоставляя их технику с такими классическими произведениями как, например, гравюры Рафаэля.

...борьба за канон

Позиция и смелость издателя «Журнала изящных искусств» шокировали российских художников и раскололи их на два лагеря. Часть из них испытывала гордость и смущение от сравнения их творений с мировыми шедеврами, другие — были возмущены и испуганы. И поскольку Григорович печатал письма с отзывами о его проекте, у нас есть возможность реконструировать доводы сторон и выявить перипетии борьбы за художественный канон.

Письмом «художника Н...», которое издатель получил после выхода двух первых номеров журнала, он был оповещен о недовольстве его инициативой членов Академии. «Ваше издание полезно — так я думал и так говорил моим товарищам Художникам, — убеждал ано-

¹⁰⁰ Григорович В.И. Обычаи, обряды и костюмы древних и новых народов. С. 30.

¹⁰¹ Там же. С. 31–32.

нимный респондент в своей симпатии. Надобно радоваться, что наконец появилось у нас периодическое сочинение, посвященное изящным искусствам, в котором можно встретить, кроме Теоретических и Практических сведений, замечания о таких предметах, коих знание необходимо для нашего брата»¹⁰². Не сказать об этом после хвалебных слов президента Академии художеств А.Н. Оленина было, видимо, никак нельзя¹⁰³.

Но после вполне комплиментарного вступления автор изложил нелицеприятное мнение «цеха», возмущенного притязаниями Григоровича на право судить о мировой классике и, особенно, о творениях профессоров Российской академии художеств. «У нас и так мало любят Художников Русских, между тем как иноземцы-Художники, к нам приезжающие, находят занятие и покровительство, — сетовал анонимный автор. К чему ж ведет Критика? К тому, чтобы и последнее уважение к своим художникам разрушить в публике, чтоб лишить их духа и даже хлеба насущного, для которого по малому к ним вниманию, они обыкновенно работать должны»¹⁰⁴.

Примечательно, что здесь же Григоровичу были предложены иные условия договора между корпорацией российских художников и издателем, условия, на которых прежде строились отношения со Свиным: писатель должен был «вменять себе в честь предпочитать Русское»¹⁰⁵, а цех допустит существование журнала. Поощрение развитию отечественного искусства членам Академии виделось не иначе как в форме протекционизма и льгот. В отличие от Григоровича, их не интересовали специфика, престиж или марка национального искусства, важны были спрос и цена.

Таким образом, не только критик пытался навязать художникам свои правила игры, но и они ему — свои. Обвиняя издателя в отсутствии патриотизма (вещь в 1820-е годы принятая как аксиологический знак и уже не безопасная), они заставляли его стать рекламным агентом отечественных производителей. Письмами и слухами его принуждали отказаться от позиции «независимого эксперта».

¹⁰² [Художник Н...] Письмо к издателю // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 4. С. 340.

¹⁰³ Письмо А.Н. Оленина // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 3. С. 318 примеч.

¹⁰⁴ [Художник Н...] Письмо к издателю. С. 341.

¹⁰⁵ Там же.

По стилистике и структуре изложения они могли быть советующими, упрекающими, дружескими или оскорбительными, но направленность одна — побудить адресата выполнять функции посредника на рынке художественных услуг; заставить его, а чрез него и потребителя предпочитать товары отечественного производства. При этом анонимные доброжелатели предупреждали, что если Журнал не будет «работать» на них, то лучше, чтобы его вовсе не было: «В России рано, рано затеян Журнал изящных искусств»¹⁰⁶. Корпорация требовала от новоявленного критика публично покаяться и объявить о своем решении.

Григорович был задет ультиматумом, но игнорировать его не был в состоянии, поскольку не чувствовал себя защищенным от корпоративного давления. Если общественное настроение склонится против журнала, то весь издательский проект станет убыточным. Конечно, никто в те времена не пытался оценить коммерческие возможности издания. Затевая проект, издатель мог только ориентировочно предположить, кто будет его читателями, мог открыть предварительную подписку. Но все это не защищало от перепадов в настроениях книжного рынка, что делало любую инициативу весьма рискованной.

Обиду, оскорбленное самолюбие выдает тон ответа. Григорович обвинил Академию в монополизации художественного рынка. Он заявил, что в России нет места критике искусства и объективной экспертизе и это заметно по тому, что ценится не произведение, а имя художника. Репутация же создается кумовством.

Спасая свое детище, Григорович пытался расколоть корпорацию, противопоставляя «старых» и «молодых» художников (имелся в виду, конечно, не их возраст). «Молодых» (то есть открытых к обучению, имеющих способности) он успокаивал: «Я знаю, что некоторые из наших Художников могут стать наряду с отличнейшими иностранными Художниками и потому говорил об них доселе с отличнейшим уважением и не иначе об них говорить буду; но что касается до их произведений, то обещаю представлять мои мнения об оных и впредь с тою же откровенностию и осторожностию, с которою я это делал доселе»¹⁰⁷. «Старым» же мастерам он объявил войну¹⁰⁸.

¹⁰⁶ [Художник Н...] Письмо к издателю С. 341.

¹⁰⁷ Ответ Издателя // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 4. С. 344.

¹⁰⁸ Ответ Издателя. С. 345.

Отклоняя обвинения в непатриотичном поведении, Григорович доказывал, что национальное чувство не должно вырастать на негативизме и отрицании «другого»: «Превознося себя, уничтожаешь другого, а унижения никто не прощает»¹⁰⁹. Быть русским для Григоровича значило «думать по-русски» и «говорить по-русски», то есть быть в контексте национальной культуры. С одной стороны, это вневременное качество, а с другой — осознанный выбор просвещенной личности. «Мы Русские, — упрекал он соотечественников, — еще и теперь не можем хвалиться много тем прекрасным, благородным чувством, которое называют гордостью национальной. Это единственная беда наша»¹¹⁰. Он не случайно употребил слово «гордость», а не «дух» (более распространенное в российской публицистике). Оно предполагало чувство любви к «своему», а не зависти к «чужому».

По его мнению, «русский» художник не должен получать исключительных льгот в России. Ему следует быть равным среди равных и добиваться среди них первенства — это конкурентное условие и есть залог развития национальной культуры.

Григорович уверял читателей, что «в России есть не один, но множество истинных любителей, которые употребляют все меры к распространению художественных произведений»¹¹¹. Он напоминал о положительном опыте сотрудничества художников и писателей в ВОЛСНХ, о заказах, о меценатах, о покупателях и ценителях произведений русских художников. Григорович уверял, что незачем художественной корпорации закрываться от внешнего мира, незачем делать из профанных зрителей образ врага. Ведь, очевидно, что художественная культура в России сильно изменилась за последние 40—50 лет. Ныне русские художники могут и должны быть заодно с прочими интеллектуалами (учеными, писателями, политиками) в деле просвещения народа. Но для этого живописец должен ориентироваться на зрителя, знать его визуальную культуру. Этому и будет способствовать «Журнал изящных искусств».

В ответ на отповедь Григорович довольно скоро получил еще более ощутимый удар со стороны корпорации. Письмо и ответ на него были опубликованы в последнем номере Журнала за 1823 год, а в 1824 году издание было временно приостановлено, да и возобнов-

¹⁰⁹ Ответ Издателя. С. 345.

¹¹⁰ Григорович В.И. О состоянии художеств в России. С. 65.

¹¹¹ Ответ Издателя. С. 347.

ленное в 1825 году оно выдержало только три выпуска и закрылось окончательно. Послание написано от лица «художника О...» и совершенно в другой тональности: «Нравится мне откровенность ваша, что кто берется судить не умея, заслуживает посмеяние; но как жаль, что вы не воспользовались сим собственным своим и при том столь полезным замечанием», — упрекал он¹¹².

Григорович обвинялся в том, что «взялся не за свое дело». Создавать культурные иерархии есть право инкорпорированных наставников. Издатель же, хоть и учился в Академии, но в мастера не вышел, «шедевров» не создал, эзотеричный язык художников знает плохо, а его суждения о произведениях великих художников полны ошибок¹¹³. Отстаивая универсализм и вневременную ценность академического канона, мастера сочли требование аутентичности для «костюмов» оскорбительным, своего рода попыткой «опростить» и сделать понятным высокое искусство¹¹⁴.

По всей видимости, получив послание, издатель долго колебался: публиковать его или нет, отвечать или оставить без внимания. Но, осознавая, что данная полемика не является личным конфликтом, что «струнулись» тектонические пласты художественной жизни, Григорович пошел на риск и сделал ее публичной. Он использовал анонимное письмо и возможность ответа на него для того, чтобы убедить «молодых» в некомпетентности их наставников. Чтобы дать дорогу новому, нужно было дезавуировать старое.

Дальнейшие события показали, что надежда Григоровича на раскол корпорации оправдалась. Публикация спровоцировала поляризацию внутри цеха. Художники, находящиеся на периферии корпоративной организации, стали объединяться вокруг издания. Но еще более укрепил позиции Григоровича пост секретаря Общества поощрения российских художников¹¹⁵. Оно возникло в 1820 году на средства меценатов И.А. Гагарина, П.А. Кикина и А.И. Дмитриева-Мамонова. В последующие годы в него вошла почти вся политическая и духовная элита России, а император стал покровителем бла-

¹¹² [Художник О...] Письмо к Издателю // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 6. С. 525.

¹¹³ Там же. С. 521–523.

¹¹⁴ Там же. С. 523.

¹¹⁵ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России: стиль империи или империя как стиль. М., 2001. С. 209. В дальнейшем — ОПРХ.

готворительной инициативы. К 1825 году в нем насчитывалось 63 члена, а его годовые доходы исчислялись суммой в 44 тыс. руб. Пока издавался «Журнал изящных искусств» Общество публиковало в нем отчеты о деятельности и расходуемых средствах.

Собственно, после создания данной организации академики почти автоматически попали в зависимость от общественного мнения и утратили монополию на определение красоты. Подобно тому как Российские Библейские Общества создали параллельную церковной и даже административной структуре систему власти в империи¹¹⁶, так ОПРХ забрало у Академии часть ее привилегий и функций.

Судя по отчету 1825 года, его правление занималось сбором благотворительных средств, содержанием пенсионеров за границей, курировало их занятия там, выплачивало стипендии остро нуждающимся воспитанникам Академии, а также поддерживало частные художественные школы Ступина и Венецианова, заказывало учебные литографии, приобретало художественный материал, издавало альбомы рисунков и чертежей, организовывало ежегодные выставки. Важно, что помимо благотворительных целей, оно выполняло посредническо-распределительные функции. К нему обращались заказчики, желающие найти художников, скульпторов или архитекторов для выполнения того или иного заказа. И Общество гарантировало им качество исполнения, для чего нанимало профессиональных экспертов руководить исполнением художественных работ.

С другой стороны, в Общество обращались художники, желающие получить заказы. Особенно много среди них было молодых и провинциальных, не имеющих устойчивой репутации¹¹⁷. Поддерживая и поощряя молодые таланты, Общество приобретало их в свои единомышленники. Посредничество официально не оплачивалось и считалось частью филантропической работы. Другое дело, что благодаря этому, Общество утверждало планку и критерии художественного качества, поощряя при этом национальную тематику, декларируя «русскость» как высшее свойство отечественного художественного производства. Так, в 1824 году среди приоритетных направле-

¹¹⁶ Вишленкова Е.А. Заботясь о душах подданных: религиозная политика в России первой четверти XIX века. Саратов, 2002.

¹¹⁷ Отчет Общества Поощрения Художников, читанный в Собрании онога 27 февраля 1824 года членом — казначеем Общества // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. Кн. 6. С. 505.

ний деятельности оно назвало «издание знаменитых происшествий и деяний из отечественной истории, коего целию есть желание представить соотечественникам ряд картин изображающих события, упрочивших военную, гражданскую и народную славу России, события для всех Россиян равно любопытные, равно драгоценные»¹¹⁸. Произведения на такие сюжеты выкупались, работа над ними поощрялась, краски, полотна, рамы предоставлялись художникам бесплатно¹¹⁹.

В результате гражданская инициатива российских интеллектуалов отеснила на периферию претензии Академии на селекцию и оценку художественных произведений и даже обеспечила продвижение отечественных производителей. Громкий резонанс в художественной среде имело разоблачение силами Общества коммерческого предприятия британского художника Джоржа Доу, нанявшего для выполнения императорского заказа русских подмастерьев. Поданная от ОПРХ императору Николаю записка «О предосудительных поступках английского художника Дова» заставила британца покинуть Россию.

Настаивая на просветительском назначении художеств, Общество не оставляло своим вниманием зрителей. Их воспитание осуществлялось посредством тиражирования и распространения по империи произведений, попавших в тело нового художественного канона¹²⁰. Популяризация одобренной художественной продукции осуществлялась не только коммерческими средствами, но и через институты власти. «В сей цели, — сообщал П.П. Свинын, — немало содействуют многие Г. Губернаторы, взявшие на себя распространение художественных произведений, выходящих от Общества, по вверенным им губерниям»¹²¹.

¹¹⁸ Отчет комитета Общества поощрения художников за 1824 год, представленный Обществу в полном собрании онаго 5 мая сего 1825 года // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 3. С. 59.

¹¹⁹ Художественные материалы стоили весьма дорого. В 1796 году, например, маленький ящик красок стоил 1 рубль, а большой — 2 рубля. Разведенные краски появились в петербургской продаже лишь в 1794 году. 7 бутылочек обходились в 5 рублей 50 копеек (Санкт-Петербургские Ведомости. 1794. № 21. Ст. 485)

¹²⁰ Действия Общества поощрения художеств // Отечественные Записки. 1822, Ч. 10. С. 284.

¹²¹ Там же. С. 284.

Сопоставление идей Григоровича как критика и направлений в деятельности ОПРХ убеждает в их принципиальной общности. Очевидно, что к 1825 году он получил более сильный в условиях России рычаг утверждения нового художественного канона, чем журнал и потому закрыл его. Другое дело, что «Журнал» создал ему репутацию и спровоцировал в читателях размышления о категориях «красивое, идеальное, прекрасное».

Кажется, издатель осознавал силу воздействия на общество своих публикаций и укреплял ее. Например, рубрику «Новые произведения Художеств», где в 1823 году он рассказывал о начатых или законченных трудах отечественных художников, в 1825 году он переименовал в «Отличные художественные произведения». Даваемая там информация была насыщена оценочными суждениями типа: «сочинение, стиль, рисунок, выражение в их творениях превосходны в высшей степени»¹²². Нередко присвоенные оценки он подкреплял указаниями на традиционный эталон вкуса — благожелательную реакцию членов императорского дома и полученные от них поощрительные подарки.

В последних трех номерах за 1825 год Григорович публиковал письма только сторонников, но отвечал на них резко. С одной стороны, ему импонировали высказанные публично просьбы медальера Ф. Толстого и живописца А. Венецианова «сделать строгий разбор их произведений»¹²³. Это было признанием профессиональной компетентности. Маргинальные для академической среды художники явно тяготились претензией профессоров определять эстетическое качество их произведений. С их точки зрения наставники не имели прав на суждение в силу неспособности предложить корпорации идею развития отечественного искусства. По мнению Толстого, они все, также как и авторы писем в «Журнал» — люди «без сведений, без *понятий* о Художестве, хотя и называют себя Художником»¹²⁴. А для идейного лидерства мало владеть техникой рисунка, требуется еще и тео-

¹²² Важные художественные новости // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 2. С. 74.

¹²³ Григорович В.И. Разные известия и объявления // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 6. С. 529.

¹²⁴ Толстой Ф. Письмо к издателю от 18 декабря 1824 года // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 2. С. 59.

ретическое (системное) мышление, знакомство с новой отраслью знания — «эстетикой».

С другой стороны, в ответ на советы Толстого не реагировать на провокационные вызовы, Григорович заявил о необходимости вести борьбу за просвещение русских художников, то есть за пропаганду новой системы ценностей. А когда Толстой в духе «академической» этики написал: «Говоря о моих рисунках... вы упомянули о рисунках Рафаэля Санцио... Можно ли было сделать это — когда разница между Рафаелем и мною не меньше той, какая между небом и землею, когда бессмертные творения единственного, неподражаемого Рафаэля выше всего, что известно по части Искусств со времени возрождения их в Италии — а мои произведения так слабы, так ничтожны»¹²⁵, Григорович ответил ему почти «наотмашь».

В условиях войны идей сомнения и скромность сторонников выглядели вариантом предательства. Тем более, что и без сомневающегося Толстого желающих упрекнуть, а то и бросить камень в «огород» Григоровича было предостаточно. Например, Свиньин в развернувшейся битве встал на сторону академиков. «В суждениях моих, — дистанцировался он от Григоровича, — я старался сколь можно ближе держаться правил истины и беспристрастия. Но вместе с тем непростительны были бы мне, как члену Академии, те упущения, а еще более неуместны похвалы, кои извинительны для всякого, частного писателя, кои, всякой другой может расточать без малейшей ответственности — следуя единственно своему вкусу, может не только сравнивать, но даже величать любимого портретиста выше Рафаэля — по одному своему капризу!»¹²⁶

... музей Русских художников

Итак, создать «Русскую школу» живописи хотели, кажется, все, но кто будет ее формировать, каковы критерии отбора и кто будет введен в эту заповедную зону — здесь между противниками пролегли границы. Исходная разница позиций привела в дальнейшем к различающимся проектам кладовой национального искусства.

¹²⁵ Толстой Ф. Письмо к издателю. С. 59.

¹²⁶ Свиньин П.П. Выставка в Академии художеств // Отечественные записки. 1827. № 90. С. 131.

Когда в 1820 году, после пятилетнего перерыва, в Петербурге возобновила свою деятельность выставка Академии художеств, Свиньин стал одним из основных экспертов представленных на нее работ. Согласно принятой в Британии систематизации, все произведения на выставке были распределены по жанрам — историческая, ландшафтная, портретная живопись и произведения скульптуры. Произведения мастеров и учеников выставлялись отдельно. В виртуальном путешествии по залам Свиньин ввел для читателя «Отечественных Записок» дополнительное разделение, отдельно описав произведения «русские» и «иностранные». Критерием для отнесения произведения к той или другой категории в данном случае служила практика жизни художника в пределах Российской империи. Поэтому картины поляка А. Орловского и давно живущего за границей В. К. Сазонова были отнесены к «русским».

Другое дело, что, по мнению критика, экспонаты выставки не позволяли говорить о существовании особой «Русской школы»: собственно «русских» работ оказалось слишком мало. Их еще предстояло собрать и сделать известными. Соответственно, обладающий особым чутьем и зрением критик должен стать открывателем талантов — ездить по стране, отыскивая безымянных гениев и делая известными миру их шедевры. Обнаружив в глубинке России очередного «левшу», Свиньин писал: «...имею удовольствие познакомить отечественную Публику с новым Русским феноменом, могу подарить обществу нового члена, заслуживающего дарованиями своими общего содействия к усовершенствованию их и обращению на пользу общую»¹²⁷.

Ради искомой школы издатель считал необходимым расширить границы самого понятия «искусство» за счет введения в него самобытных творений. Кажется, он исходил из посыла, что «русское искусство» — это произведения, созданные руками, душой и сердцем «русского народа». Интеллектуалам еще только предстояло приобщиться к сей природной кладовой¹²⁸. Поэтому объектами его описаний, а следовательно, и внимания читателей «Отечественных записок» становились не только художники и скульпторы, но и каменотесы, лубочные мастера, искусные пряжи, изобретатели, кукольники,

¹²⁷ Свиньин П.П. Сибиряков, природный Стихотворец // Отечественные записки. 1819. Ч. 2. С. 96.

¹²⁸ Свиньин П.П. Письмо 3-е о Русском Заводчике // Отечественные записки. 1818. Ч. 1. С. 238.

раешники. В первом же номере издания были помещены статьи с характерными названиями: «О Русском Химике», «О Русском Механике», «Приключения Суханова, природного Русского Ваятеля», «О Русском заводчике». «Постараемся, по крайней мере, — писал он, — показать Русским, что и между ними есть много людей достойных во всех отношениях, во всех состояниях и званиях; людей с отличными дарованиями и благородными чувствами»¹²⁹. Благодаря его публикациям, способность к художественному творчеству становилась своего рода идентификационным знаком русской нации.

Вместе с тем Свиньин не раз задавался вопросом: «А много ли сих идеалов совершенства?» Ретроспективно отечественные искусствоведы видят художественную жизнь России той поры как весьма вялую и фрагментарную. «Развитие русского искусства, — пишет профессор В.С. Турчин, — выглядит довольно стройным, когда рассказы об отдельных мастерах следуют, написанные друг за другом, более того, там намечается и какая-то определенная эволюция (казалось бы). Тем не менее, это искусство хаотично, и вообще как-то по-особому пустынно. Даже когда мастеров собирают вместе в «рассказанной» истории искусства, ничего не имеющей общего с реальной, поражает, как их мало»¹³⁰. Но Свиньин был преисполнен пафоса открытия и созидания, а потому уверял соотечественников: «Гении всегда и везде редки»¹³¹ или, что Гений «не принадлежит ни веку, ни стране, ни состоянию»¹³². Повторяемые вновь и вновь данные сентенции позволяли сблизить художественную ситуацию в России с другими странами, представить пространство европейской визуальной культуры более гомогенным, нежели оно было в реальности.

Ссылаясь на опыт собственных знакомств, Свиньин убеждал читателей, что невидимое реально наличествует. Если не видно, это еще не значит, что его нет. «В заключение письма моего, — писал он в 1820 году из Москвы, — познакомлю я тебя с отличными Русскими художниками в Москве. Их *очень много* и некоторые с большими дарова-

¹²⁹ Свиньин П.П. Третье письмо в Москву. О изобретателе Кукине // Отечественные записки. 1818. Ч. 1. С. 224.

¹³⁰ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России: стиль империи или империя как стиль. М., 2001. С. 145.

¹³¹ Свиньин П.П. Выставка в Академии художеств // Отечественные записки. 1827. № 90. С. 132.

¹³² Свиньин П.П. Сибиряков, природный стихотворец. С. 95.

ниями, но, не имея случая усовершенствоваться изучением оригиналов или выставить свои труды на суждение публики, что делается во всех столицах, они остаются в неизвестности и не занимаются ничем, могущим прославить их таланты»¹³³. Соответственно, русское искусство не видимо и не известно, потому, что правительство и интеллектуалы мало сделали для его популяризации и узнавания, — считал критик.

Вторая причина малого числа известных стране и миру русских художников, по мнению Свиньина, заключалась в том, что культурная зависимость Российской империи от Западной Европы поставила отечественную художественную продукцию в дискриминационное положение. В результате творения отечественных мастеров ценятся заведомо ниже произведений их иностранных коллег, в том числе и в самой России. Своими силами русские художники не могут преодолеть этого предубеждения, так как не владеют языками элит¹³⁴.

В этой связи задача российских интеллектуалов — «любителей изящного» — виделась в том, чтобы защитить отечественные таланты. Писателям предстояло изменить общественное мнение в пользу русского производителя¹³⁵. Составной частью данного проекта была задача преодолеть культурную неполноценность российских элит, привить им чувство национальной гордости, в том числе в отношении среды их обитания: «Но как не хотеть... — восклицал он, — не почитать счастьем быть Русским — принадлежать нации великой, благородной, великодушной?»¹³⁶

Своим творчеством Свиньин не рушил европейского канона «идеальной формы» и даже не подвергал его сомнению. Он лишь доказывал, что в России много произведений, а среди ее жителей есть много художников, которые вполне ему соответствуют. Что отличает «совершенного художника» по Свиньину? Достоинства выбранной темы, верность и тщательность изображения, «дар избирать лучшую сторону описываемых им предметов, счастливо схватывать глав-

¹³³ Свиньин П.П. Первое письмо из Москвы. Частные библиотеки, галереи, разные кабинеты и русские художники // Отечественные записки. 1820. Ч. 1. С. 234.

¹³⁴ Свиньин П.П. Первое письмо из Москвы. С. 236–237.

¹³⁵ Свиньин П.П. Шубин, Казамапов и Немиллов, художники достойные покровительства // Отечественные Записки. 1820. Ч. 3. С. 83.

¹³⁶ Свиньин П.П. Третье письмо в Москву. О изобретателе Кукине. С. 221.

ные отличающие их черты и строго наблюдать им одним свойственный характер»¹³⁷. Все эти требования вполне созвучны академическим трактатам.

Априорно желаемая «Русская школа» виделась критику как своего рода ассоциация русских/российских художников. Он доказывал их способность представлять Россию в мировом искусстве. Ориентируясь на представление Дж. Вазари о логике развития искусства, Свиньин составлял антологию русской живописи как биографический нарратив. На страницах «Отечественных Записок» он публиковал персональные истории отечественных художников, многих из которых знал лично. Темпоральная вертикаль таких рассказов создавала впечатление непрерывной летописи и последовательно разворачивающейся логики развития. Каждая история являлась не только вехой пройденного пути развития, но и была представлена как типичная в жизни нации. «Частная жизнь Суханова, — объявлял издатель очередную находку, — не менее любопытна и заключает в себе некоторые национальные черты Русского характера»¹³⁸.

В данный подход вписано и восприятие А.Г. Венецианова и «венециановцев». Приветствуя тему «народности» в изобразительном искусстве, издатель рассказывал читателю о дидактическом эксперименте художника, набравшего в свою школу крестьян, о том при каких обстоятельствах каждый ученик попал к учителю, об особенностях его характера, о том, что можно ждать от него в будущем.

Свиньин видел в творчестве венециановцев и вариант саморепрезентации русской нации, и успешный коммерческий проект. Дело в том, что поскольку большинство воспитанников Венецианова не имели средств к существованию и не был зажиточным их учитель, то жизнеспособность школы напрямую зависела от доходов с продажи картин и гравюр. Поэтому в своем творчестве ее участники ориентировались на массового зрителя и его потребительские интересы. В результате, как отмечал Свиньин, растиражированные посредством гравюр и литографий работы учителя и его учеников «с необыкновенною скоростью раскупались на выставках»¹³⁹.

¹³⁷ Свиньин П.П. Русский художник, совершивший путешествие к святым местам // Отечественные записки. 1822. Ч. 11. С. 246.

¹³⁸ Свиньин П.П. Приключения Суханова, русаго природного ваятеля // Отечественные записки. 1818. Ч. 1. С. 190.

¹³⁹ Свиньин П.П. Выставка в императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1827. Ч. 32.

Коммерческий успех заставил критика усмотреть в «венециановцах» первых экспортеров русского искусства: «Мы совершенно уверены, — заверял он читателей, — что А.Г. Венецианов, угождая трудами своими вкусу соотечественников, удовлетворит вместе с тем любопытству иностранцев, кои, как нам известно, желают приобрести в С.-Петербурге картины, изображающие единственно Русское, желают увозить с собою из столицы Русской воспоминания своего в ней пребывания, одним словом: такие предметы, коих не могли бы они нигде в другом месте приобрести — ни в Париже, ни в Лондоне, ни в Риме! А потому весьма естественно, правильно было доселе их негодование на наших художников, кои занимаются большею частию изображением нерусских сцен и ландшафтов, а тем убавляют цены своим талантам, и не могут составить себе ни имени, ни состояния»¹⁴⁰. Согласно Свиньину, программа картины сама по себе делала произведение либо «русским», либо «нерусским».

Виртуальную (на страницах «Отечественных записок») и реальную коллекции русской живописи Свиньин составлял одновременно. В 1829 году он опубликовал опись предметов, составляющих его собственный «Русский музей». Каталог открывался пафосным предисловием: «Нет на Свете земли, которая бы имела способы, равные России, для составления Отечественного Музеума, столь разнообразного и богатого во всех отношениях... Исследуя с беспристрастием степень успехов наших в Художествах, я нашел основательные причины думать, что есть возможность составить Русскую школу, если употребить старание приобретать те произведения Русских Художников, кои совершены ими были в первых порывах огня и честолюбия»¹⁴¹.

Как явствует из каталога, всего Свиньину удалось собрать 82 произведения 41 «русского» художника: А.И. и Ф.Я. Алексеевы, Бельский, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, А.Г. Варнек, А.Г. Венецианов, Р.А. Волков, М.Н. Воробьев, А.Е. Егоров, К.А. Зеленцов, Златов, О.А. Кипренский, М.Г. Крылов, Курляндцев, Д.Г. Левитский, Летунов, А.П. Лосенко, А.М. и Ф.М. Матвеевы, Н.А. Майков, А.Е. Мартынов, А.О. Орловский, Пескорский, В.К. Сазонов, Сергеев, Синяв-

¹⁴⁰ Свиньин П.П. Картины Венецианова // Отечественные записки. 1824. № 48. С. 163–164.

¹⁴¹ Краткая опись предметов, составляющих Русский Музей Павла Свиньина. СПб., 1829. С. 4.

ский, Скороспелов, П.П. Свиныин, П.И. Соколов, В.А. Тропинин, Тырнов, В.К. Шебуев, Швецов, Семен и Сильвестр Щедрины, С.С. Шукин, Никонор Чернецов, Г.И. Угрюмов, Якимов и И.Е. Яковлев. Предметы декоративно-прикладного искусства и народного творчества собиратель описал в рубрике «Собрание воспоминаний».

Такой была созданная Свиныиным национальная сокровищница. Часть представленных в ней имен сейчас трудно отыскать даже в специальных справочных изданиях, а не то что обнаружить среди «классиков русской живописи».

...галерея произведений Русской школы

В отличие от своего конкурента, Григорович искал «русскость» не в художниках, а в их творениях. Это рисунок (картина, медаль, скульптура) мог быть «русским» или «нерусским», а не живописец. Более того, Григорович не составил сколь-либо цельного списка имен и произведений, являющихся национальным достоянием. Подобно Луиджи Ланци, он разрабатывал критерии, по которым то или иное творение может признаваться принадлежащим к местной школе. Разбор созданных в России картин и скульптур критик начинал с анализа «русской» техники и стилистики письма (резьбы), пытаясь тем самым концептуализировать искомое на уровне приема¹⁴². Смещение направления поиска потребовало от него сначала выделения отличий от западноевропейского искусства, затем их положительной аксиологизации и, наконец, определения внутренней тождественности в работах отечественных мастеров.

В связи с этим Григорович соединил в «Журнале» вербальный анализ и репродуцирование образцовых произведений. Вклеенные в тело журнала гравюры позволяли заручиться доверием читателя и через репрезентацию определенных произведений показать отечественную оригинальность. К тому же, Григорович считал, что «есть ли лучшие Художники наши пользуются малою известностию не только в чужих краях, но даже в самом отечестве своем, то единственная причина сему есть недостаток в граверах и слишком малое число эстампов гравированных с произведений Русской школы. В чужих краях

¹⁴² Григорович В.И. Новые произведения художников // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 4. С. 335.

все, что ни производится отличного, сообщается посредством гравирования целой Европе и от того нередко случается, что мы лучше знаем ход Художеств в Париже, Лондоне и т.д., нежели у себя в России»¹⁴³. Таким образом, критик поставил задачу тиражирования как необходимое условие для придания формы культурно значимой традиции.

Реализуя эту идею, Общество поощрения художников значительную часть своих средств стало тратить на гравирование и литографию «отличнейших» русских творений. Другой способ распространения произведений, отвечающих канону, виделся Григоровичу в том, чтобы сделать выставки в Академии художеств более регулярными и открытыми для посетителей частные коллекции¹⁴⁴.

Российская Академия организовывала выставку раз в пять лет, и многие произведения отечественных художников оказывались к очередной экспозиции распроданными. Но даже с учетом этого, в 1824 году число их значительно возросло: всего в тот год экспонировалось более 300 картин и скульптур. Это уже давало основания для сравнения и типизации. Григорович, осмотревший работы соотечественников, с удовлетворением заметил: «...работы Гг. Басина, Варника, Венецианова, Воробьева, Глинки, Гальберга, Кипренского, Крылова, Мельникова, Сазонова, Щедрина и проч., выставленные в нынешний раз в Академии, могли бы украсить богатейшую выставку в знаменитейшей Академии в Европе»¹⁴⁵. Массовость художественного производства в России придавала его суждениям об особой школе репрезентативность.

Поскольку критик считал, что образцовые произведения национальной «школы» не могут быть в частной собственности отдельных лиц и должны принадлежать всей нации, то предлагал основать русскую галерею и выкупать туда лучшие произведения¹⁴⁶. Очевидно, через влиятельных сановников, входивших в ОПРХ, ему удалось до-

¹⁴³ Григорович В. О выставке произведений в Императорской академии художеств // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 1. С. 47.

¹⁴⁴ Российские элиты восхищались графом С. Потоцким, открывшим для публики свою художественную и книжную коллекции в Виланове.

¹⁴⁵ Григорович В.И. О выставке произведений в Императорской академии художеств. С. 77.

¹⁴⁶ Григорович В.И. О состоянии художеств в России // Северные цветы: альманах на 1826 год / Сост. Барон Дельвиг. СПб., 1827. С. 21.

нести свои аргументы до самого императора и получить монаршее одобрение.

То, что идея о музее русской живописи в то время буквально «носилась в воздухе», подтверждают многочисленные предложения об его открытии, опубликованные в периодических изданиях и отложившиеся в архиве Академии художеств¹⁴⁷. Сам Александр I еще в 1802 году намеревался основать в одном из императорских дворцов галерею полотен на темы из российской истории¹⁴⁸.

Летом 1825 года Григорович сообщил своим читателям, что император создал при Эрмитаже Галерею русских художественных произведений. «Нет сомнения, — писал счастливый автор, — что со временем Галерея Русской Школы не уступит лучшим собраниям произведений школ иностранных, Императорский Эрмитаж составляющих. Надежда видеть свои произведения в сем хранилище Изыщного, одушевит наших Художников. Искусство шагнет вперед и слава Гениев и отечества их будет следствием сего весьма полезного и важного учреждения»¹⁴⁹. Возможность бессмертия в национальной сокровищнице может, надеялся он, послужить стимулом для живописцев. После учреждения русской галереи в восприятии современников, кажется, изменился и сам статус Эрмитажа. Если раньше это была коллекция «импортного» искусства, то теперь музей состоял из двух частей («русская» и «нерусская» половины) и как таковой стал считаться хранилищем мирового искусства.

В отчете Общества поощрения художников за 1825 год обнаруживается еще одно предложение Григоровича. Для зрителей, не имеющих доступа в Эрмитаж, он ратовал «учредить публичные выставки Русских художественных произведений». И если галерея в Зимнем дворце пополнялась и содержалась за счет средств императорского двора, то данная гражданская инициатива реализовывалась на вполне общественной основе — по подписке. Довольно быстро на собранные средства в центре Петербурга действительно начал работать ху-

¹⁴⁷ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России: стиль империи и империя как стиль. С. 222.

¹⁴⁸ Сборник материалов для истории Императорской Санктпетербургской академии художеств за сто лет ее существования / Ред. П.П. Петров. СПб., 1864. С. 171.

¹⁴⁹ Важные художественные новости // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 2. С. 73.

дожественный салон, где отечественные художники выставляли и продавали свои труды широкой публике¹⁵⁰.

Во всех этих новшествах интеллектуальной жизни Петербурга видна главная идея Григоровича — утвердить существование «Русской школы» и создать сокровищницу ее достижений. Оценивая современное состояние художественной культуры империи, он писал: «Можно сказать утвердительно, что в России Художества находятся теперь в цветущем состоянии и Руския *никому* и в сем отношении *чести своей не дадут* (курсив в тексте. — Е. В.)»¹⁵¹. Апеллируя к послевоенному патриотизму соотечественников, издатель использовал бравурную риторику. Создание национальной школы живописи описывается им в терминах политического дискурса: как доказательство состоятельности и независимости России. В статьях, журнальных рецензиях, в устных речах Григорович заявлял о произведениях отечественных художников как о всемирно значимой части искусства.

В отличие от Свинына, он не собирался включать в заповедную зону художественные работы любого русского и в то же время не решался брать на себя ответственность представить список «достойных». Итоговое решение должно было остаться за зрителем. «Любителям» и «ценителям» изящного предстояло назвать «лучшие» или «типичные» экземпляры, закрепить за ними статус национального достояния и рекомендовать к использованию в качестве образцов для тиражирования, копирования, обучения, воспитания, познания, хранения.

Себе же он отводил роль эксперта, обосновывающего просвещенной публике достоинства каждого сокровища. «Журнал изящных искусств», иные печатные органы, а также формальное и неформальное общение с широким кругом просвещенных соотечественников позволяли ему сделать это¹⁵². Другое дело, что, выделяя достоинства в творениях современных художников, критик не только навязывал соотечественникам единственно возможное их прочтение, но и предписывал априорное отношение. Так, обращая внимание зрителей на

¹⁵⁰ Отчет Общества поощрения художников, читанный в Собрании онаго 27 февраля 1824 года членом — казначеем Общества // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. Кн. 6. С. 59.

¹⁵¹ Григорович В.И. О выставке произведений в Императорской академии художеств. С. 77.

¹⁵² Григорович В.И. О состоянии художеств в России. С. 25.

работу В.К. Сазонова «Дмитрий Донской, найденный в лесу после победы его над Мамаем», Григорович уверял, что данный сюжет *должен быть* близок «сердцу всякого Россиянина по предмету».

Очевидно, задача критика искусства вообще состоит в том, чтобы добиться социальных конвенций по вопросам: что есть красиво? что значит тот или иной образ? и т.д., а затем на их основе попытаться создать коллективные представления, имеющие принудительный характер по отношению к членам общества. В этом смысле российские интеллектуалы предложили современникам варианты упорядочивающей классификации произведений искусства, а также своего рода коды для интерпретации визуальных образов.

Видимо, мировая живопись представлялась им совокупностью произведений различных «школ». Каждая из них имела отличия в технике письма, тематических предпочтениях, в работе с цветом, но, тем не менее, все они сохраняли единство общих норм рисунка, что позволяло их относить к искусству. Причем в каждом жанре были свои «образцовые» произведения, сравнение с которыми наделяло произведение специфическими достоинствами. И Григорович этим активно пользовался. Так, он заверял современников, что автопортрет Варника равен портретам кисти Тициана, Вандика и Веласкеса, а о картине Егорова писал, что «она не только ныне по стилю и рисунку есть превосходнейшее произведение *нашей школы*, но очень, очень надолго таким останется — даже тогда не потеряет цены, когда у нас явятся Рафаэлы и Микель-Анжелы»¹⁵³. Каждое из названных имен олицетворяло определенное качество: Ван Дейк — изящество и благородство образов; Веласкес — их естественность и психологичность. Некоторые отсылки даже не надо восстанавливать. Григорович сам называет их: «Микель Анжело дал ей [Живописи] благородство рисунка, формы самого крепкого сложения тела и всю возможную величественность; Рафаэль изобретение, постановку, разнообразие лиц, выражение страстей и идеал одежд; Тициан знание местных цветов с разнообразием производимых в них изменением света; наконец, Коррежию красоту в постепенности света и тени, нежность и приятное выражение прелести и вкуса»¹⁵⁴.

¹⁵³ Григорович В.И. О состоянии художеств в России. С. 22.

¹⁵⁴ Григорович В.И. // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. С. 33.

Благодаря его лекциям, выступлениям, отзывам и аналитическим статьям, «образцовые произведения» получали в среде отечественных элит признание, они ценились с точки зрения потребительского спроса, копирования, они же по умолчанию входили в списки конкурентоспособной художественной продукции. В последствии из них отбирались произведения для виртуальной кладовой и реально действующих галерей русской живописи.

Само право оценки художественной продукции давало Григоровичу возможность деятельно участвовать в порождении картины. Например, о пейзажах С. Щедрина он говорил, что их прелесть заключена в том, что «это *отпечатки с природы, весьма близкие*. Воздух, дальность, строения, деревья, зелень, люди, все у него имеет жизнь, все нарисовано, все написано со вниманием, со вкусом»¹⁵⁵. И тут же (вероятно, «на будущее») он добавлял, что ценность картин была бы еще выше, если бы «...деревья, им изображаемые, имели лучшую форму. Формы деревьев в пейзажах Щедрина *быть может весьма верны с натурою*, но Художник может украшать и самую природу, не погрешая против естественности»¹⁵⁶. Критик явно подталкивал художника к созданию эстетически привлекательной проекции национальной жизни (в данном случае — русского ландшафта).

Контуров данного желания видны и в отзывах Григоровича на полотна А. Венецианова. С одной стороны, он хвалил их тематику: «два портрета крестьянина и крестьянки; две представляющие крестьянских детей; одна крестьянку с грибами в лесу и одна — крестьянку, занимающуюся чесанием волны в избе, видимую в открытую дверь из сеней, — вообще прелестны. Г. Венецианов избрал для себя род самый приятнейший»¹⁵⁷. Но, с другой стороны, высоко оценивая художественные приемы певца народной жизни, породившего образы «с правдою без прикрас»¹⁵⁸, Григоровичу все же хотелось не только опознать в картине «русского человека», но и восхититься им. Поэ-

¹⁵⁵ Григорович В.И. Новые произведения художеств // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. №6. С. 426–427.

¹⁵⁶ Григорович В.И. Новые произведения художеств. С. 427.

¹⁵⁷ Григорович В. О выставке произведений в Императорской академии художеств // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 1. С. 54.

¹⁵⁸ Григорович В. О выставке произведений в Императорской академии художеств. С. 54.

тому он рекомендовал художнику тщательнее отбирать натурщиков из крестьян.

Реализм в европейском искусстве — новый способ означивания, который использовался буржуазной культурой, культурой, которой в России еще не было. Поэтому апелляция к нему отечественной художественной элиты вызвана не потребностями массового зрителя, а знанием тенденций в искусстве других стран. Григорович творил канон как компромисс разных теорий, в том числе реализма и идеализма.

Анализ публикаций «Журнала изящных искусств» убеждает в том, что выверенных и универсальных критериев для отбора произведений в сокровищницу «русской классики» у Григоровича не было. Это проявилось, в частности, в непоследовательном отстаивании принципа аутентичности. Обращаясь к «молодым русским художникам», критик настаивал: «погрешать против костюма не должно..., в картине, например, Бородинской битвы, нельзя представлять оружием Греческих, или других каких освященных временем»¹⁵⁹. Теоретически аутентичность ему виделась качеством принципиальным для визуального языка описания нации. Григорович понимал, что без конвенции на этот счет невозможно выделить и показать «русскость» во временном и мультикультурном континууме.

Такое убеждение не было столь уж исключительным. Оно соответствовало, например, взглядам и исследованиями президента Академии художеств А.Н. Оленина. Не случайно в 1829 году по рекомендации Ф.П. Толстого Григорович был назначен конференц-секретарем Академии и начал преподавать в ней теорию искусств¹⁶⁰. В дальнейшем их совместная деятельность спровоцировала появление целого направления, посвященного живописным реконструкциям русских исторических костюмов, орнамента, исследованию древнерусской архитектуры¹⁶¹.

¹⁵⁹ Григорович В.И. Замечания на письмо Г. О... // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 6. С. 527.

¹⁶⁰ Дневник художника А.Н. Мокрицкого. М., 1975. С. 173.

¹⁶¹ Жабрева А.Э. «Страстный любитель точности в костюмах». Штрихи к творческому портрету А.Н. Оленина // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура: Сб. ст. и публикаций. Вып. 2. СПб., 2002. С. 127–135.

Но, несмотря на это, в статье, посвященной К.И. Гловачевскому, тот же Григорович назвал А.П. Лосенко основателем «Русской школы» живописи¹⁶². И это звание возлагалось им на художника, древнерусские персонажи которого (их позы, одежды и даже природное окружение) неотличимы от героев античной мифологии. Отзываясь о его произведениях, историк отечественного искусства И. Грабарь писал: «...русские воины, полководцы и цари одеты в какие-то полупантастические костюмы “героев”, как их вообще понимали в 18 столетии»¹⁶³. Очевидно, в данном случае для критика решающей оказалась все же «русская» тема, а не ее решение. Главная заслуга Лосенко виделась ему в том, что он дал местную прописку для мировой культурной истории. Видимо, в условиях дефицита Григоровичу приходилось делать отступления от провозглашенных принципов.

Что касается его отношения к проекту Свинына реконструировать генеалогию «Русской школы», то выстроить ее из творчества немногих и весьма различающихся художников XVIII века Григоровичу представлялось весьма сомнительным. Среди них, считал он, не было человека, «который бы обращая внимание их (учеников. — Е. В.) на истинные красоты, умел в своих произведениях представить им пример достойный подражания». Разве что сюжет и костюмы персонажей на исторических полотнах Г.И. Угрюмова позволяли критику утверждать, что «сочинение и исполнение сих картин заслуживает отличное внимание: фигуры нарисованы правильно, характеры верны, выражение естественно, словом, картины сии суть *достоинейшие творения Русской кисти* и лучшие из произведений Угрюмова»¹⁶⁴. И поскольку ученики Угрюмова — Егоров и Шебуев — «не уступают первейшим художникам нынешнего времени», то уже с натяжкой, но можно было говорить о некоей традиции, в которой было желательно отыскать и особость от европейского «вкуса», и в то же время внутреннюю общность.

Критику хотелось бы отыскать следы русской художественной генеалогии в более ранние века. Но у славян, как он считал, искусств просто не было, а их рисунки «были уродливы»¹⁶⁵. Что касается хри-

¹⁶² Григорович В.И. О Кирилле Ивановиче Гловачевском // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 3. С. 249.

¹⁶³ Грабарь И. История русского искусства. Т. V: Скульптура. М., 1909. С. 72.

¹⁶⁴ Григорович В.И. Сведения о Григории Ивановиче Угрюмове. С. 65.

¹⁶⁵ Григорович В.И. О состоянии художеств в России. С. 5.

стианской эпохи, то Григорович предполагал наличие в прошлом оригинальных произведений. Ведь «если существуют изображения, писанные на нескольких листах Священных рукописных книг XI и XII веков, то нет сомнения в том, что могли сохраниться и иконы», — предсказывал он¹⁶⁶. Однако на имеющихся сведениях об иконописном искусстве доказать ничего невозможно. А это уже вина отечественных интеллектуалов: «...у нас очень не много ревностных изыскателей древности», нет профессионалов, способных найти и идентифицировать иконописные произведения.

Таким образом, до XVIII века о русском искусстве в «современном» понимании слова (то есть соответствующем европейскому канону) Григорович говорить не решался. «Пусть охотники до старины соглашаются с похвалами, приписываемыми каким-то Рублевым, Ильиным, Васильевым и проч. Живописцам, жившим гораздо прежде времен царствования Петра, — писал он, — я сим похвалам мало доверяю»¹⁶⁷. Первым русским художником Григорович считал А.Ф. Кокоринова. Но в этом случае понятие «русский» использовалось им как синоним предиката «российский».

Он предпочитал писать не историю художественных произведений, а историю визуальной культуры. В опубликованной им статье «О состоянии художеств в России» субъектами в равной мере были художники и зрители. Григорович полагал, что до 1812 года жизнь отечественного искусства поддерживалась утилитарными потребностями императорского двора, и лишь война с Наполеоном создала в обществе ситуацию, когда «русское, отечественное получило цену в глазах даже любителей иноземного»¹⁶⁸. Это стало толчком к созданию оригинальных (не копийных и не подражательных) произведений. А к 1825 году россияне сделали столь крупные шаги на пути к обретению национального сознания, что «дожили уже до того счастливого времени, когда можем без стыда и говорить по Руски и думать по Руски и любить тех немногих Русских, которые красят и славят нашу великую и прекрасную Россию», — писал он¹⁶⁹. Такое общественное настроение освобождает отечественных художников от сти-

¹⁶⁶ Григорович В.И. О картинах, известных под именем Каппониановых // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 1. С. 54, 60.

¹⁶⁷ Григорович В.И. О состоянии художеств в России. С.9.

¹⁶⁸ Там же. С.6.

¹⁶⁹ Там же. С.26.

листической и тематической зависимости от Запада. Национальную зависимость искусства критик приветствовал.

В целом «русская школа» живописи, по мнению Григоровича, отличается тем, что должна соответствовать визуальной культуре и интеллектуальным ожиданиям российского зрителя, что она вбирает в себя технические достижения западноевропейских «школ», что ее тематика сориентирована на народные сюжеты и аутентичный показ России в ее прошлом и настоящем. Эксперту же предстояло выполнить просветительскую задачу — научить зрителей правильно смотреть на ее произведения и научить видеть в них «русский вкус» или «русский стиль», некую неочевидную для непосвященного субстанцию. Ему же предстояло объяснить, почему все это так значимо и ценно для «каждого русского». Таким образом, создание сокровищницы русской живописи требовало коллективных усилий целого штата сотрудников — создателей, хранителей и «катехизаторов» (проводников в мир ее тайн).

В течение XIX века сокровищница русской живописи формировалась на пересечении двух канонов, на совпадении пространства «музеума» Павла Свинына и «галереи» В. Григоровича. Совместные усилия критиков, официальных властей и политической элиты, а также интерес к «русской теме» зрителя, привлеченного на выставки, в галереи и в частные музеи, утвердили в 1820–1830-е годы социальный заказ на соответствующую художественную продукцию. Полотна на сюжеты из отечественной истории и быта, портреты крестьян стали массовым явлением на художественном рынке. В связи с этим художник В.А. Тропинин записал в дневнике тематические требования канона в репрезентации «русскости»: «Прачки, сиделки, игра в свайку, игра в городки, игры в бабки, в пристен., бани цыганск. кулашный бой борьба»¹⁷⁰. Рисовать «простейшие и грубые предметы Русские» учил учеников А. Венецианов. Сам выбор народной темы превратился в беспроигрышное решение для получения поло-

¹⁷⁰ Цит. по: Гончарова Н.Н. Рисунки Тропинина // Тропинин В.А. Исследования, материалы. М., 1982. С. 162.

жительных отзывов и наград, а также для коммерческого успеха и репутации¹⁷¹.

Что касается сокровищницы как музея, то поскольку в XIX веке в Эрмитаж работы современных мастеров не закупались, в Галерею русской живописи поступали либо дарения, либо полотна из прочих императорских дворцов. До открытия Русского музея Александра III (1897) произведения русских мастеров оседали в основном в частных коллекциях и академическом музее. Лишь в 1851 году публике были открыты отечественные творения, которые были ранее раскуплены частными коллекционерами¹⁷². В музее и библиотеке АХ оставались лучшие учебные (рисунки, этюды, эскизы и программы) и пансионерские труды (копии с оригиналов европейских школ и собственные картины, скульптуры и рисунки посланных за границу выпускников), а также работы мастеров академического круга. Таким образом, он был представителем «русской академической школы», музеем одной художественной институции.

Что же касается «русской школы» как специфической техники визуализации и культуры видения, то генерализировать и выразить ее в вербальном виде оказалось весьма трудным делом. С одной стороны, для актуализации отличий критикам начала XIX века явно не хватало объема собранного воедино анализируемого материала (не случайно успешной такая попытка оказалась лишь ретроспективно после основания Русского музея¹⁷³). Кроме того, имеющийся материал, представляющий разные формы художественной жизни России XVIII – первой четверти XIX веков, стремился выйти за пределы европейского канона искусства (иконы, лубки, декоративно-прикладные изделия). А когда «знатоки изящного» пытались описать художественную «русскость» как местный вариант «европейскости», они легко теряли границу между ними.

За прошедшие с тех пор почти два столетия сокровищница русской живописи вобрала в себя и произведения «большого вкуса», и творения «особого вкуса»¹⁷⁴. Судя по изданным за это время катало-

¹⁷¹ Григорович В. О выставке произведений в Императорской академии художеств. С. 46.

¹⁷² Музей Академии художеств // URL: <http://www.otdihinfo.ru/catalog/581.html>.

¹⁷³ Бенуа А.Н. Русская школа живописи. СПб., 1904.

¹⁷⁴ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963; История русского искусства / под ред. М.М. Раковой, И.В. Рязанцева. В 2 т. М., 1979.

гам Эрмитажа, Русского музея, региональных музеев, а также по их репрезентативным выставкам за рубежом, основу такой кладовой составили имена художников, родившихся в России (что есть следствие созданной агиографии русской живописи); а также произведения на темы русской истории, быта и портреты соотечественников (результат договора о национальных темах).

В последние годы – время критического отношения и деконструкции канона – хранители сокровищницы русской живописи представляют ее уже не как «собрание классических или великих произведений», а как «документ национальной истории», в котором важен не масштаб объектов и их мировое признание, а любые детали и второстепенные планы¹⁷⁵.

Препринты ИГИТИ Государственного университета – Высшей школы экономики

Серия WP6 «Гуманитарные исследования»

1. Савельева И.М., Полетаев А.В. Функции истории. Препринт WP6/2003/01. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2003.

2. Дубин Б.В. Семантика, риторика и социальные функции «прошлого»: к социологии советского и постсоветского исторического романа. Препринт WP6/2003/02. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2003.

3. Руткевич А.М. Психологическое учение о символе и интерпретации. Препринт WP6/2003/03. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2003.

4. Андреев М.Л. Второе рождение нормативной поэтики. Препринт WP6/2003/04. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2003.

5. Самутина Н.В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Препринт WP6/2003/05. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2003.

¹⁷⁵ Пиотровский М.Б. Русское искусство без икон // Русское искусство в Эрмитаже. Знаменитые и забытые мастера XIX – первой четверти XX века. СПб., 2007. С. 5.

6. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и интуиция: наследие романтиков. Препринт WP6/2003/06. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2003.

7. Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2003.

8. Никс Н.Н. «Велик и благороден труд профессора» (Жизнь и деятельность московской профессуры второй половины XIX — начала XX вв.). Препринт WP6/2004/01. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2004.

9. Юревич А.В. Социогуманитарная наука в современной России: адаптация к социальному контексту. Препринт WP6/2004/02. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2004.

10. Андреев М.Л. Формы прошлого в классической европейской литературе. Препринт WP6/2004/03. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2004.

11. Фрумкина Р.М. Психоллингвистика: что мы делаем, когда говорим и думаем. Препринт WP6/2004/04. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2004.

12. Филиппов А.Ф. Конструирование прошлого в процессе коммуникации: теоретическая логика социологического подхода. Препринт WP6/2004/05. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2004.

13. Руткевич А.М. Психоанализ и доктрина «исторической памяти». Препринт WP6/2004/06. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2004.

14. Савельева И.М., Полетаев А.В. Социальные представления о прошлом: типы и механизмы формирования. Препринт WP6/2004/07. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2004.

15. Савельева И.М., Полетаев А.В. Социальные представления о прошлом: источники и репрезентации. Препринт WP6/2005/01. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики.

16. Капелюшников Р.И. Деконструируя Поляни (заметки на полях «Великой трансформации»). Препринт WP6/2005/02. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2005.

17. Ерусалимский К.Ю. История на посольской службе: дипломатия и память в России XVI века. Препринт WP6/2005/03. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2005.

18. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и социальные науки. Препринт WP6/2005/04. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2005.

19. Зарецкий Ю.П. История европейского индивида: от Мишле и Буркхардта до Фуко и Гринблатта. Препринт WP6/2005/05. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2005.

20. Фрумкина Р.М. Культурно-историческая психология Выготского – Лурия. Препринт WP6/2006/01. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2006.

21. Полетаев А.В. Валовой внутренний продукт Российской Федерации в сопоставлении с Соединенными Штатами, 1960–2004 гг. Препринт WP6/2006/02. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2006.

22. Руткевич А.М. Прошлое историка. Препринт WP6/2006/03. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2006.

23. Савельева И.М., Полетаев А.В. Знают ли американцы историю? Ч. 1. Препринт WP6/2006/04. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2006.

24. Вахштайн В.С. «Неудобная классика» социологии XX века: творческое наследие Ирвинга Гофмана. Препринт WP6/2006/05. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2006.

25. Савельева И.М., Полетаев А.П. Знают ли американцы историю? Ч. 2. Препринт WP6/2006/06. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2006.

26. Зарецкий Ю.П. Зачем писать это? (Послание римского папы турецкому султану). Препринт WP6/2006/07. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2006.

27. Самутина Н.В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2007.

28. Руткевич А.М. Времена идеологов: Философия истории «консервативной революции». Препринт WP6/2007/02. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2007.

29. Юревич А.В. Психология революций. Препринт WP6/2007/03. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2007.

30. Каменский А.Б. Подданство, лояльность, патриотизм в имперском дискурсе России XVIII в.: исследовательские проблемы. Пре-

принт WP6/2007/04. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2007.

31. Самутина Н.В. «Cult Camp Classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе. Препринт WP6/2008/01. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2008.

32. Свешников А.В., Степанов Б.Е. Исторические альманахи «Одиссей», «Казус», «Диалог со временем»: поиски моделей научной коммуникации. Препринт WP6/2008/02. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2008.

33. Андреев М.Л. Никколо Макьявелли в культуре Возрождения. Препринт WP6/2008/03. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2008.

34. Вишленкова Е.А. Визуальная антропология империи, или «увидеть русского дано не каждому». Препринт WP6/2008/04. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2008.

35. Полетаев А.В. Присутствие и отсутствие России в мировой экономической науке. Препринт WP6/2008/05. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2008.

36. Репина Л.П. Новые исследовательские стратегии в российской и мировой историографии. Препринт WP6/2008/06. М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2008.

37. Полетаев А.В. Общественные и гуманитарные науки в России в 1998–2007 гг.: количественные характеристики. Препринт WP6/2008/07. М.: Изд. дом. Государственного университета – Высшей школы экономики, 2008.

38. Репина Л.П. Идея всеобщей истории в России: от классики к неоклассике. Препринт WP6/2009/01. М.: Изд. дом. Государственного университета – Высшей школы экономики, 2009.

39. Савельева И.М., Полетаев А.В. Публикации российских авторов в зарубежных журналах по общественным и гуманитарным дисциплинам в 1993–2008 гг.: количественные показатели и качественные характеристики. Препринт WP6/2009/02. М.: Изд. дом Государственного университета – Высшей школы экономики, 2009.

*Препринт WP6/2009/03
Серия WP6
Гуманитарные исследования*

Вишленкова Елена Анатольевна

Сокровищница русской живописи: история создания (1780–1820-е годы)

Зав. редакцией оперативного выпуска *А.В. Заиченко*
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

ЛР № 020832 от 15 октября 1993 г.
Отпечатано в типографии Государственного университета –
Высшей школы экономики с представленного оригинал-макета.
Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Тираж 150 экз. Уч.-изд. л. 4.
Усл. печ. л. 3,72. Заказ № . Изд. № 1103.

Государственный университет – Высшая школа экономики.
125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Типография Государственного университета – Высшей школы экономики.
125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Тел.: (495) 772-95-71; 772-95-73

Для заметок
