

УДК 930:75

ИМПЕРАТОР НА ВЫСТАВКЕ: КАЗУС ЭПОХИ МОДЕРНА***Н. В. Балагуров***

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 190008, г. Санкт-Петербург, ул. Союза Печатников, д.16
nbalagurov@hse.ru

Рассматривается практика посещения Александром III выставок передвижников. На основе писем, дневников и воспоминаний современников реконструируются обстоятельства и мотивы этих визитов. Обосновывается реципрокный характер отношений императора и передвижников в контексте актуальной политической повестки и особенностей развития российского художественного рынка в последней трети XIX в. Введение художественной цензуры интерпретируется как реакция на модерный вызов модели передвижных выставок.

Ключевые слова: Александр III, передвижники, выставка, цензура, сценарий власти, художественный рынок, модерность.

Двадцать первого февраля 1888 г. на общем собрании членов Товарищества передвижных художественных выставок был зачитан отчет о пятнадцатилетней деятельности объединения. Вспомнив первые годы Товарищества, его успехи и трудности, почтив память ушедших художников, Григорий Мясоедов закончил отчет следующими словами: «...В жизни Товарищества были и светлые дни, когда и нам светило солнце, лучи которого давали жизнь нашему делу и надежду на его дальнейшее развитие. <...> достаточно вспомнить, что 13-я, 14-я и 15-я наши выставки были очастливлены посещением *его императорского величества государя императора* и членов августейшего семейства. Милостивое внимание, которым было угодно его величеству поощрить наши слабые усилия, обязывает Товарищество, оставя всякие колебания, продолжать служить русскому искусству по мере сил, способностей и понимания» (ТПХВ..., 1987, с. 337).

Столь торжественный финал отчета, связывавший оптимизм группы с августейшим вниманием к ней, может показаться парадоксальным в контексте до сих пор бытующего в историографии взгляда на передвижников как на «социально ответственных» художников, своим «передовым» творчеством подрывавших основы «авторитарного режима»¹. Между тем недавние попытки А. Шабанова и Е. Штейнера пересмотреть такое отношение к группе закладывают фундамент новой парадигмы, в рамках которой пафос этого финала не будет выглядеть таким уж странным. Независимо друг от друга Шабанов и Штейнер деидеологизируют цели Товарищества и подчеркивают изначально коммерческий характер его, никогда не декларировавшего своих эстетических и политических принципов. Принимая это видение, исключаящее априорный антагонизм передвижников и «царизма», я попытаюсь раскрыть обстоятельства, которые приводили императора на передвижные выставки, и те выгоды, которые каждая из сторон рассчитывала получить от этих визитов.

Другой линией историографии, которой адресована эта статья, является история изучения русской монархии. Советские историки и их западные коллеги не в меньшей, если не в большей степени, чем искусствоведы, способствовали утверждению упомянутого антагонизма между передвижниками (шире – обществом) и «самодержавием». Само это понятие отражало их представление о монархии как об авторитарном, негибком, вяло реагирующем на общественные вызовы институте власти. В своем фундаментальном труде Р. Уортман [*Уортман*, 2000; 2003] выдвинул альтернативную модель монархии – гибкой персонифицированной системы, формирующейся в контексте актуальных культурных кодов и с учетом особенностей личности монарха. Имея в виду эту модель, я предлагаю рассматривать художественную выставку как место встречи общества (в виде дискурсов и значений, приписываемых тому или иному произведению) и монарха, чьи действия на экспозиции (покупки, комментарии, решения о цензуре картины) и являлись той реакцией на социальный запрос, которая в конечном счете формировала актуальный образ монархии.

Таким образом, предмет моего внимания лежит на пересечении интересов двух исследовательских парадигм – новой социальной истории искусства и ревизионистской модели русской монархии. Возможность двойного прочтения заглавия этой статьи («Император на выставке») отражает ситуацию двойной оптики, через которую я смотрю на феномен: император предстает здесь то

как фигура, чье присутствие на выставке позволяет преодолеть некую конфликтную ситуацию, болезненную для Товарищества, то как агент собственной репрезентации, чьи походы на экспозиции – как своеобразные мини-церемонии – имели смысл и с точки зрения его сценария власти. Такая смена фокуса оправдана не только структурной разницей интересов Товарищества и императора, но и тем фактом, что обе стороны в определенный момент стали действительно осознавать ее и пользоваться ею.

Середина 1870-х гг. была омрачена для Товарищества открытым конфликтом с Императорской академией художеств. По окончании 4-й выставки передвижников, прошедшей в ее стенах, руководство академии, заручившись поддержкой великого князя Владимира Александровича, отказалось предоставить Товариществу отдельный зал для экспозиции в следующем, 1876, году. Таким образом, художники лишились не только лучшей в Петербурге выставочной площадки, но и высочайшей опеки, с Академией ассоциируемой. В этих обстоятельствах, чреватых маргинализацией группы, передвижники сделали ставку на самого императора Александра II и наследника престола великого князя Александра Александровича, соответствующим образом изменив свою выставочную политику.

На 5-й выставке Товарищества, открывшейся в марте 1876 г. в едва подходящем для этих целей здании Императорской академии наук, передвижники впервые за пять лет существования объединения выставили портрет члена царствующей династии. «Его высочество государь наследник цесаревич Александр Александрович» кисти Ивана Крамского – первый «большой» портрет будущего Александра III, как он сам называл его в своей записной книжке², – обеспечивал символическое присутствие изображенного на выставке, свидетельствуя таким образом о его покровительстве объединению³. Существенным в этом отношении было не только согласие наследника на экспонирование картины на выставке передвижников, но и сама композиция портрета. Крамской изобразил цесаревича в его собственном кабинете в Аничковом дворце, подробно зафиксировав окружающие его детали: мебель, декоративные вазы, скульптуру, живопись – предметы личной коллекции наследника. Такой акцент на коллекционерских пристрастиях Александра III – уникальный для позднейших официальных портретов Романовых – был тем более значим для передвижников, демонстрировавших полотно на своей выставке. Ведь именно на ней таким образом наследник впервые публично заявлял о своих амбициях коллекционера и покровителя искусств.

Попытки передвижников подчеркнуть и актуализировать свои связи с императорским двором не ограничивались демонстрацией портретов августейших особ на их выставках⁴. Другой стратегией, призванной легитимировать Товарищество в условиях конфликта с академическим руководством, было привлечение на экспозиции произведений, отмеченных высочайшим вниманием. В том же 1876 г. Григорий Мясоедов постарался получить на выставку в Академии наук картину Константина Маковского «Перенесение священного ковра из Мекки в Каир», приобретенную ранее Александром II для русского отдела Эрмитажа⁵ (Мясоедов, 1972, с. 71). Исключенный в 1872 г. из объединения, К. Маковский, «свой живописец»⁶ императора, в критический момент оказался особенно желанным экспонентом для передвижников. Он, однако, отказал бывшим соратникам, отдав картину на экспозицию Общества выставок художественных произведений, созданного под эгидой Академии художеств и являвшегося главным конкурентом Товарищества. Но даже это обстоятельство впоследствии не оказалось для Маковского препятствием, чтобы стать полноправным членом объединения.

Желание получить на свои экспозиции картины Маковского и других художников, отмеченных высочайшим вниманием, вызывало недоумение некоторых современников и воспринималось как неразборчивость передвижников. Однако в условиях противостояния с Императорской академией художеств выгоды от участия этих художников в передвижных выставках перевешивали возможные репутационные потери Товарищества. В ответ на сетования Павла Третьякова по поводу принятия в ряды Товарищества «чуждого элемента» в лице работавших преимущественно за границей «иноземцев» Юрия Лемана и Алексея Харламова, а также «мазурика» Маковского⁷ Крамской пишет: «К чему нам иностранцы? И разные мазурики? Это вопрос сложный. Чтобы ответить на него коротко, я скажу так: мы бойцы, нас много, правда, то есть настоящих, но мы не желаем, чтобы те, о ком Вы говорите, были бы против нас. То обстоятельство, что Леман, Харламов и Маковский пришли к нам, произвело очень сильное впечатление даже на такие крепкие лбы как [конференц-секретарь Академии художеств] Исеев и [президент Академии] великий князь [Владимир

Александрович]» (ТПХВ..., 1987, с. 186).

Можно предположить, что впечатление должно было произвести не только и даже не столько качество представленной «иноземцами» и Маковским живописи, сколько статус этих художников, отмеченных высочайшим вниманием императора и наследника престола Александра Александровича⁸. Последний во время прогулок по Парижу с художником Алексеем Боголюбовым посещал мастерские упомянутых «иноземцев». И именно Боголюбов, художественный агент наследника, впоследствии уговорил Лемана и Харламова влиться в ряды Товарищества. Как писал сам Боголюбов по этому поводу, «это приобретения крупные, которые нашего дела не испортят» (ТПХВ..., 1987, с. 566).

Привлечение статусных художников, ранее ассоциировавшихся с экспозициями Общества выставок художественных произведений, оказалось оправданным шагом в борьбе за признание Товарищества. Так, именно картина К. Маковского «Русалки», экспонировавшаяся на 6-й передвижной выставке, привела на нее самого Александра II⁹. Этот первый (и последний) его визит на передвижную выставку в значительной степени реабилитировал Товарищество, скомпрометированное изгнанием из стен Императорской академии художеств в 1875 г., и возвращал его под символическую опеку монарха: «после посещения выставки его императорским величеством <...> очень даже многие пожелают в него [Товарищество] втереться», – писал Василий Polenov (ТПХВ..., 1987, с. 188).

В отличие от Александра II, который, по словам Александра Бенуа, «не скрывал своего полного равнодушия к искусству» (Бенуа, 1909, с. 7), его преемник видел в нем важную сферу проявления своих амбиций и способ выстраивания властного нарратива. Интерес Александра III к коллекционированию совпал с ярко выраженным общественным звучанием, которое искусство стало приобретать в это время¹⁰. Собираение картин русских художников становилось все более поощряемым занятием, а призывы о создании музея национального искусства все чаще звучали со страниц газет и журналов. Художественный отдел Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 г., собравший более тысячи произведений, созданных за минувшие двадцать пять лет отечественными авторами, стал прообразом такого музея. Именно на этой экспозиции, по словам ее куратора Михаила Боткина, Александр III и принял решение об учреждении музея русского искусства в столице империи. С этих пор коллекционирование перестало быть лишь частным увлечением императора, оно становилось частью политического дискурса его царствования.

Успехи Товарищества, все чаще ассоциирующегося с передовым русским искусством, лишь оттеняли кризис Императорской академии художеств. Не удивительно в этих условиях стремление Александра III преодолеть раскол между двумя институциями и планы пригласить передвижников занять посты в реформированной академии, что способствовало своеобразной апроприации актуального национального дискурса. Первым шагом на этом пути – к неудовольствию руководства академии – стало посещение императором 13-й выставки Товарищества. Обосновывая это свое решение, Александр III дистанцировался от конфликта, подчеркивая свой интерес коллекционера и любителя искусства: «Какое мне дело, что там передвижники ссорятся с Академией: я пойду к художникам» (Прахов, 1903, с. 146). Однако, выступая на первых порах как «миротворец», император постепенно стал полностью регулировать отношения между двумя институциями, ограничивая в правах академию, с одной стороны, и выступая в качестве верховного цензора передвижных выставок – с другой.

Самым эффектным экспонатом этой выставки стала картина Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», вызвавшая неоднозначную реакцию в обществе. Предвидя нежелательные для Товарищества последствия, которыми было чревато экспонирование столь провокационной картины, И. Крамской накануне официального открытия выставки отправил письмо издателю «Нового времени» Алексею Суворину, в котором описал свое впечатление от репинского холста: «...вообразите, крови тьма, а вы о ней и не думаете, и она на вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе и его громкий крик <...> Эта картина возвышает» (Крамской, 1966, с. 168). Крамской постарался акцентировать именно художественное впечатление, вынося за скобки физиологичность репинского высказывания. Суворин откликнулся на «Ивана Грозного» двумя статьями, в которых указывал на высокое мастерство художника в выражении сложной психологической коллизии и утверждал, что картина является свидетельством успеха русской школы живописи и имеет музейное значение (ТПХВ..., 1987, с. 586).

Но даже поддержка «Нового времени» не смогла предотвратить цензуру. За день до запланированного высочайшего посещения выставки на позицию императора повлиял обер-прокурор Святейшего синода Константин Победоносцев, писавший Александру III: «Стали присылать мне с разных сторон письма с указанием на то, что на передвижной выставке картина, оскорбляющая у многих нравственное чувство: Иван Грозный с убитым сыном. Сегодня я видел эту картину и не мог смотреть на нее без отвращения. Слышно, что Ваше величество намерены посетить выставку на днях, и конечно сами увидите эту картину. Удивительное ныне художество без малейших идеалов, только с чувством голого реализма и с тенденцией критики и обличения идеалов. Прежние картины того же Репина отличались этой склонностью и были противны. А эта картина просто отвратительна»¹¹.

«Глубина», «художественное мастерство», «музейное значение» и противопоставленные им «тенденциозность» и «голый реализм» формировали два полюса того дискурсивного поля, в котором Александр III впоследствии воспринимал целый ряд «спорных» произведений, принимая решение об их покупке или исключении из экспозиции, балансируя таким образом между императивом покровительства и коллекционирования современного русского искусства, с одной стороны, и представлениями о допустимости того или иного художественного высказывания с точки зрения основ государственности, христианской морали или его доступности широкой публике – с другой.

В случае с картиной Репина интерпретация Победоносцева, учителя и духовного наставника Александра III, оказалась в приоритете. Следует отметить, однако, что окончательное решение о выставочной судьбе полотна было принято императором заочно, т.е. до его непосредственного знакомства с произведением. Накануне его приезда на выставку гофмаршал Зиновьев еще раз предупредил императора об «ужасной картине»: «Ваше величество, это невозможная картина, ее нельзя позволять выставлять... Это отвратительно! Это ужас что такое... и ... Третьяков ее уже купил! <...> Галерея его всегда открыта для публики» (Крамской, 1966, с. 193). И. Крамской, свидетель этого разговора при дворе, так передает ответ Александра III: «Государь, смотря вниз, как бы неохотно, медленно произнес: "Я не желал бы, чтобы эта картина была отправлена в провинцию"» (Крамской, 1966, с. 194). Через полтора часа император прибыл на выставку и внимательно обошел экспозицию. По воспоминаниям Крамского, «перед картиной Репина государь ничего не говорил <...>, был <...> очень грустен и тронут» (Крамской, 1966, с. 194).

Оценив эту реакцию Александра III, Крамской написал еще одно письмо. На этот раз – министру Императорского двора И.И. Воронцову-Дашкову. В надежде переменить судьбу картины художник изложил собственную интерпретацию сюжета и подчеркнул, что государь выразил свою высочайшую волю после того, как о картине Репина высказался гофмаршал Зиновьев: «...в ту минуту Его Величество еще не изволил видеть картины» (ТПХВ..., 1987, с. 297). Однако письмо Крамского не возымело действия. Четвертого марта 1885 г. президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович, ссылаясь на высочайшую волю брата, распорядился по окончании петербургской выставки «нигде более, и ни под каким предлогом» не выставлять и не распространять картину каким бы то ни было способом (ТПХВ..., 1987, с. 587). Специальное предписание московского обер-полицмейстера запрещало Третьякову выставлять картину «в помещениях, доступных публике» (ТПХВ..., 1987, с. 298).

Ситуация вокруг картины Репина несла несколько важных сигналов для участников описанных событий.

Александр III узнал о существовании потенциального конкурента, коллекционера Павла Третьякова, купившего картину «музейного уровня» сразу после открытия выставки. Наличие этой конкуренции подтвердилось на следующей экспозиции в 1886 г., когда, посетив выставку, император констатировал, что «все хорошее раскуплено», и заявил о своем желании приезжать на выставку накануне ее официального открытия.

Правительство сделало вывод о необходимости цензуры художественных выставок. В упомянутом распоряжении Владимир Александрович – уже от своего лица, ссылаясь на «неоднократно повторявшиеся случаи появления на частных выставках художественных произведений более или менее тенденциозных, или с явным намерением представлять в неблагоприятном свете правительственный строй или отдельных высокопоставленных лиц», предложил ввести предварительную цензуру выставок с возложением обязанностей по ее осуществлению на местное начальство, за исключением экспозиций, размещаемых в стенах Академии художеств и от ее имени, – в этом случае

цензура, по мнению великого князя, должна была возлагаться на академическое руководство (ТПХВ..., 1987, с. 587). Кроме того, очевидно, реагируя на попытки Крамского и Суворина защитить репинскую картину ссылками на ее художественное значение, конференц-секретарь Академии художеств Петр Исеев писал градоначальнику Петербурга: «...При разрешении вопроса о том, может ли быть выставлено то или другое художественное произведение для публики, должно быть принимаемо во внимание только содержание, и если по своему содержанию оно неудобно для публичной выставки, то оно должно быть безусловно запрещено, несмотря ни на какие художественные достоинства»¹² (ТПХВ..., 1987, с. 587).

Передвижники смогли оценить роль окружения императора в принимаемом им решении о статусе произведения, с которым тот даже не имел еще возможности познакомиться. Альтернативную перспективу развития событий подсказывала в частности, последовавшая за предписанием московского обер-полицмейстера разрешающая санкция на демонстрацию «Ивана Грозного» в галерее Третьякова, исходившая непосредственно от Александра III (ТПХВ..., 1987, с. 299). Поэтому лучшим способом избежать вновь введенной цензуры казалось приглашение императора на выставку сразу после – а лучше всего до – ее официального открытия. Это давало возможность предупредить невыгодное для художников обсуждение императором той или иной картины с чиновниками. Именно такую стратегию, по всей видимости, и выбрали передвижники. Уже в 1886 г. в день открытия очередной выставки Крамской с товарищами нанесли визит великому князю Владимиру Александровичу, спросив позволения «вспомнить милостивые слова его величества – что он надеется быть у нас, на выставке, и в будущем году» (ТПХВ..., 1987, с. 312). Побывавший на экспозиции император, как уже упоминалось, сетовал на то, что «все хорошее распродано», и просил устроить так, чтобы в следующий раз он мог приехать к началу.

Выполняя просьбу Александра III, в 1887 г. художники одновременно пытались избежать очередного цензурного запрета, угрожавшего на этот раз картине Василия Polenova «Кто из вас без греха?» «Обрезав» знаменитую фразу Христа «Кто из вас без греха, пусть первым бросит в нее камень», художник в значительной мере обострял восприятие холста, прямо «задававшего» этот вопрос каждому своему зрителю. Именно эта провокационность ставила под угрозу выставочную судьбу произведения. Сам Polenov пошагово описывает механизм цензуры картины: «В субботу поутру был у нас цензор Никитин, который, осмотрев выставку, не сказал ни слова, но поехал к [градоначальнику] Грессеру и сообщил, что есть картина Polenova, которую он пропустить не может. Грессер прислал какого-то полковника – своего чиновника особых поручений для проверки – тот отозвался о картине Polenova положительно, т. е. что он в ней ничего непозволительного не видит. В воскресенье приехал Великий князь Владимир Александрович, долго стоял перед моей картиной, нашел, что она плохо поставлена, но что вещь чудесна и для нас, образованных людей, очень интересна своим историческим характером, но что для толпы это еще недоступно и может возбудить толки. Во вторник поутру приехал Грессер, привез Победоносцева и повел прямо к моей картине. Этот нашел, что картина серьезная и интересная, но больше ничего не сказал. Но после его отъезда запретили печатать каталог. <...> приехал государь, государыня, наследник, Георгий Александрович и Константин Константинович. Пошли осматривать выставку <...>. Наконец пришли к моей картине. Первое, что он сказал: "Как интересно, но жаль, что так плохо освещена". Потом стал подробно рассматривать и расспрашивать, я стал рассказывать. <...> Пошли они в следующую залу. Я остался у себя. Вдруг бежит Владимир Александрович и зовет: "Polenov, что ваша картина – свободна?" – "Никому не принадлежит, ваше императорское высочество". – "Государь ее приобретает". Я поклонился. В это время показывается государь: "Ваша картина никем не заказана?" – "Никем, ваше императорское величество". "Я ее оставляю за собой". Я низко поклонился. Уезжая, государь поблагодарил нас за прекрасную выставку, разрешил все приобретенные им картины везти в провинцию и пожелал нам успеха. Когда государь уехал, Грессер подскочил к Владимиру Александровичу и спрашивает: "Ваше высочество, как же насчет картины? <...>". На что великий князь сказал: "Государь ее не только одобрил, но и приобрел, следовательно!" – Грессер шаркнул ножкой и исчез. Итак, моя картина осталась на выставке. Теперь ее благодаря любезности Лемоха и Мясоедова перенесли на другое место, где она гораздо лучше будет освещена» (ТПХВ..., 1987, с. 322).

Подробное описание Polenovым последовательности появления чиновников и августейших особ на экспозиции и сопутствующих изменений в статусе картины позволяет реконструировать

иерархию лиц, уполномоченных осуществлять цензуру произведения: цензор – чиновник особых поручений – градоначальник – президент Академии художеств – обер-прокурор Святейшего синода – император. Находившийся на вершине этой иерархии Александр III являлся высочайшим цензором, чье внимание к выставленному произведению снимало любые сомнения чиновников и августейшего президента относительно приемлемости его экспонирования в столице или провинции. При этом по желанию императора картина получила даже более выгодное место на экспозиции.

С течением времени художники все чаще стали прибегать к авторитету императора, чтобы реабилитировать не прошедшие предварительную цензуру картины. Показательно в этом отношении поведение организаторов юбилейной выставки Ильи Репина в 1891 г. Две картины художника, «Арест пропагандиста» и «Явленная икона», оказались под угрозой исключения из экспозиции. Репин писал по поводу последней работы Третьякову: "Крестный ход (Явленная икона)" цензура вычеркнула из каталога и не позволила в изданиях. Пожалуй, прикажут убрать с выставки картину» (цит. по: [Художественное наследие..., 1948, с. 355]). Упреждая цензуру, организаторы намеренно не включили в каталог другую потенциально «тенденциозную» картину, «Арест пропагандиста», которую, тем не менее, они рассчитывали показать на выставке. Дождавшись императора, пришедшего осмотреть экспозицию накануне ее открытия, организаторы, по словам Репина, «даже "Арест нигилиста" вытащили ему, и того рассматривал и хвалил исполнение» (цит. по: Художественное наследие..., 1948, с. 355). Итогом высочайшего одобрения стало появление «Ареста пропагандиста» на открытии выставки и возвращение «Явленной иконы» под первым номером в следующем издании каталога.

Однако в силах императора было не только разрешить демонстрацию сомнительного произведения, но и подвергнуть цензуре те работы, которые, как казалось, уже ее избежали. Такова была судьба картины Николая Ге «Что есть истина?», показанной на выставке Товарищества в 1890 г. Полотно удачно прошло предварительную цензуру, но вызвало резкую критику Победоносцева, писавшего Александру III о «всеобщем негодовании», возникшим в петербургском обществе: «Люди всякого звания, возвращаясь с выставки, изумляются: как могло случиться, что правительство дозволило публично выставить картину кощунственную, глубоко оскорбляющую религиозное чувство и притом несомненно тенденциозную. Художник именно имел в виду надругаться над тем образом Христа – богочеловека и спасителя, который выше всего дорог сердцу христианина и составляет сущность христианской веры. <...> Притом нельзя не подумать, что передвижная выставка после Петербурга обыкновенно развозится по городам внутри России. Можно представить, какое произведет она впечатление в народе и какие – смею прибавить – нарекания на правительство, так как народ до сих пор еще думает, что все *разрешаемое* правительством им *одобрено*» (Победоносцев, 1923, с. 934). Александр III ответил резолюцией: «Картина отвратительная, напишите об этом [директору Департамента полиции] И. П. Дурново, я полагаю, что он может запретить возить ее по России и снять теперь с выставки» (Победоносцев, 1923, с. 934). Вскоре после этого картина была удалена из экспозиции, а ее изображение – из иллюстрированного каталога выставки (ТПХВ..., 1987, с. 371).

Случай с картиной Ге продемонстрировал неэффективность так называемой «содержательной», нехудожественной цензуры, осуществлявшейся исходя из сюжетов картин (список названий передавался в полицию накануне официального открытия выставки). Если произведения Поленова и Репина вызвали подозрение чиновников в силу провокационности своего названия («Кто из вас без греха?») и рискованности сюжета («Арест пропагандиста»), но были куплены императором, то ситуация с Ге была прямо противоположной. Его композиция на традиционный евангельский сюжет не вызвала никаких нареканий цензоров низшего уровня, однако сама трактовка сюжета оказалась «кощунственной» и «тенденциозной», с точки зрения Победоносцева, и была немедленно запрещена Александром III. Столь резкую оценку обер-прокурора Святейшего синода и «послушность» императора, всегда одобрявшего предложения Победоносцева запретить к показу то или иное произведение (при этом сам он никогда не выступал инициатором запретов), следует рассматривать в контексте особенностей художественной жизни того времени.

Начало Великого поста в России традиционно определяло конец театрального и начало выставочного сезона. Передвижники в целом придерживались этого графика и открывали свою петербургскую экспозицию в конце зимы – начале весны каждого года (в зависимости от церковного календаря), когда верующие посетители были особенно чувствительны к нетрадиционным трак-

товкам религиозных сюжетов. Обычно в это время экспозицию посещал и сам император: «На первой неделе поста царь говел, в субботу причащался и после завтрака с семьей ехал на передвижную выставку, накануне ее открытия для публики» (Минченков, 2010, с. 311). Таким образом, решение о цензуре картины Ге принималось в условиях обострения религиозного сентимента, когда использование непривычного художественного языка в композиции на религиозный сюжет трактовалось как попытка надругательства над священным образом.

Одного инцидента с картиной Ге оказалось достаточно, чтобы последующие попытки художника показать евангельские сюжеты на выставках передвижников оспаривались на более низком уровне описанной цензурной иерархии. Отправленный им в 1892 г. на 20-ю передвижную выставку «Суд Синедрона» («Повинен смерти») не был допущен великим князем Владимиром Александровичем, о чем тот лично известил императора (Победоносцев, 1923, с. 962). Спустя два года Ге постарался предупредить великокняжескую цензуру. Воспользовавшись поручением передвижников пригласить президента академии на очередную выставку Товарищества, в которой он планировал участвовать с «Распятием», художник заверил августейшего президента, что он «не «буду[ет] и не вражду[ет] лично против него». (Ге, 1978, с. 190–191). Однако петербургский градоначальник, распорядился снять картину с выставки и поместить ее в особую комнату. Соответствующие указания цензора пришли за несколько минут до визита на экспозицию Владимира Александровича, и ее решено было оставить на своем месте. Обеспокоенный статусом своего произведения, Ге спросил мнения президента академии по поводу инициативы градоначальника. В своем ответе великий князь привел неоднократно используемый Победоносцевым аргумент о специфике восприятия живописи народом: «Я тоже запретил бы эту картину; для нас собственно безразлично отношение к этому предмету, но нужно считаться с толпой, ей это покажется карикатурно, а этого делать нельзя» (Ге, 1978, с. 191).

И все же последнее слово августейший президент предоставил императору, распорядившись оставить картину до его приезда. Брошенная Александром III на следующий день фраза «Да это ведь бойня!» (Ге, 1978, с. 191) окончательно определила судьбу произведения. «Распятие» было снято с выставки и вплоть до революции не подлежало воспроизводству в печати¹³.

Визиты императора на передвижные выставки представляют собой любопытную встречу двух логик эпохи модерна: логики модернизирующейся империи и логики автономизации художественного поля [Бурдые, 1991]. В рамках первой логики передвижная выставка была пространством соприсутствия общества и монарха. Осознавая это, Победоносцев писал Александру III о негодовании, которое вызывали некоторые картины передвижников, предупреждал о критике правительства, которую они могут рождать в провинции. Говоря о народном понимании «дозволенного» как «одобренного», он призывал императора к ответственности, ведь сам факт августейшего визита легитимировал все, что не было публично осуждено им. С другой стороны, покровительство передвижникам шло в русле общей тенденции царствования Александра III, искавшего легитимации собственной власти в его близости к народу. Он никогда не шел против народного возмущения, всегда соглашаясь на цензуру, когда Победоносцев приводил этот аргумент. В остальных случаях предварительная цензура оспаривалась им, что отражало еще одну особенность этого царствования – намеренное небрежение бюрократией и стремление к личному контролю в управлении империей. Эта тенденция была четко выражена в художественной политике¹⁴. Любое решение о цензуре произведения, принятое на уровне петербургского чиновника или президента Академии художеств, сообщалось Александру III и чаще всего дожидалось его высочайшего одобрения.

Логика автономизации художественного поля предполагала поиск альтернативных институтов легитимации Товарищества. Парадокс и свидетельство слабого развития художественного рынка в России заключались в том, что в своем стремлении к независимости от академии передвижники искали признание в лице императора, а добившись его, вынуждены были нести издержки высочайшего внимания к своей деятельности, например, в виде цензуры экспозиций. Создав бизнес-модель, рассчитанную на увеличение прибыли путем расширения аудитории зрителей и потенциальных покупателей картин, они бросали современный вызов старой системе покровительства и поощрения художников, но одновременно изобрели современную же инфраструктуру, которую Александр III мог использовать в интересах своего сценария осуществления власти. Для этого ему пришлось составить конкуренцию Павлу Третьякову, однако легитимирующий потенциал императора позволил ему добиться приоритетного положения на рынке. Появление столь крупного игрока, в

силу своего статуса не привыкшего торговаться с художниками, приводило к постепенному росту цен на картины передвижников¹⁵. Этот экономический фактор наряду с другими благами, которые сулило высочайшее внимание, и обязывал Товарищество, по словам Мясоедова, «продолжать служить русскому искусству по мере сил, способностей и понимания».

Примечания

¹ О становлении «мифа передвижников» и его наследии в современной историографии см. [Shabanov, 2010; Steiner, 2010]. Я благодарен Андрею Шабанову за консультацию на начальном этапе работы над этой темой.

² Государственный архив Российской Федерации. Ф. 677. Оп. 1. Д. 306. Л. 301.

³ Местонахождение портрета в данный момент неизвестно. О его композиции дает представление гравированный вариант, выполненный Крамским с разрешения наследника. О нем см. [Боровская, 2013].

⁴ Эта практика, возникшая на первой же выставке вне стен Академии художеств, была продолжена и на следующей 6-й экспозиции Товарищества в здании Общества поощрения художеств, где демонстрировался портрет великого князя Сергея Александровича работы того же Крамского.

⁵ Это была не первая картина Маковского, приобретенная Александром II для русского отдела Эрмитажа. В 1869 году император купил его «Масленицу в Петербурге», после чего, по воспоминаниям сына художника, репутация Маковского при дворе «установилась прочно» (Маковский, 2000, с. 33).

⁶ Сын Константина Маковского вспоминал, что Александр II называл его отца «мой живописец» (Маковский, 2000, с. 52).

⁷ Письмо от 28 февраля 1879 г.: «Да и в Товарищество-то понабирается чуждого элемента порядочно: к чему вам иноземцы? Или Литовченко, или мазурик Маковский?» (Крамской, 1966, с. 246).

⁸ Особенно ценным в этом отношении был Алексей Харламов, не раз писавший портреты Александра II.

⁹ На связь «Русалок» с визитом Александра II на 6-ю экспозицию передвижников указывает в своих воспоминаниях Михаил Нестеров (Нестеров, 2014).

¹⁰ См. об этом [Dianina, 2013].

¹¹ На документе надпись Александра III: «То же самое я слышал от многих» (Победоносцев, 1923, с. 498).

¹² Спустя месяц после описываемых событий управляющий Министерством внутренних дел Дурново представил великому князю Владимиру Александровичу составленные им правила цензуры художественных выставок (ТПХВ..., 1987, с. 587).

¹³ Еще в 1904 г. духовная цензура запрещала А. Н. Бенуа поместить ее репродукцию в книге «История русской живописи» (Бенуа, 1905).

¹⁴ Александр III лично контролировал и влиял на подготовку и проведение реформы Академии художеств 1893–1894 гг. Подробнее об этом см. [Бородин, 1987].

¹⁵ Наблюдение Т. В. Юденковой [Юденкова, 2008].

Список источников

Бенуа А. Н. О художественной цензуре // Слово. 1905. 9 окт., № 277.

Бенуа А. Н. Приобретения Эрмитажа // Речь. 1909. 10 сент., № 248.

Ге Н. Н. Письма, статьи, критика, воспоминания современников. М., 1978.

Государственный архив Российской Федерации. Ф. 677. Оп. 1, Д. 306 (далее – ГАРФ).

Победоносцев К. П. К. П. Победоносцев и его корреспонденты: Письма и записки. Т. 1., полутом 2. М.; Пг., 1923.

Крамской И. Н. Письма. Статьи: в 2 т. М., 1966.

Маковский С. К. Портреты Современников. М., 2000.

Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. М., 2010.

Нестеров М. В. Давние дни: Рассказы и очерки. М., 2014.

Прахов А. В. Император Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. Т. 3. № 4. СПб., 1903.

Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы: в 2 кн. М., 1987. Кн. 1, 2 (далее – ТПХВ..., 1987)

Художественное наследство. И. Репин. Статьи и материалы. М.; Л., 1948. Т. 2.

Библиографический список

Боровская М. Ф. Царский портрет гравера Крамского // Мир музея. 2013. № 6.

Бородин С. А. Реформа Академии Художеств 1893–1894-х годов и ее значение в истории отечественного искусства. М., 1987.

Бурдые П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии. 1991. № 1–2.

- Лапшин В. П.* Александр III и изобразительное искусство. набросок к теме // Вопросы искусствознания. 1998. № 2.
- Уортман Р.* Сценарии власти: мифы и церемонии русской монархии. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2000; Т. 2: От Александра II до отречения Николая II. М., 2004.
- Юденкова Т. В.* Павел Михайлович Третьяков и император Александр III // Русское искусство. 2008. № 1.
- Dianina K.* When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia. DeKalb, 2013.
- Jackson D.* The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Art. Manchester, 2006.
- Norman J. O.* Alexander III as a Patron of Russian Art // New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, 1990. New York, 1994.
- Shabanov A.* Peredvizhniki: 1870-71. What's in a Name // Immediations. The Courtauld Institute of Art Journal of Postgraduate Research. 2010. Vol. 2, № 3.
- Steiner E.* A Battle for the «People's Cause» or for the Market Case: Kramskoi and the Itinerants // Cahiers du Monde Russe. 2009. № 50(4).
- Steiner E.* Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts // The Russian Review. 2011. Vol. 70, April (№ 2).
- Valkenier E. K.* Russian Realist Art: the State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition. New York, 1989.

Дата поступления рукописи в редакцию 10.07.2015

EMPEROR AT AN EXHIBITION: A STORY FROM THE MODERN ERA

N. V. Balagurov

National Research University "Higher School of Economics", Soyuzna Pechatnikov str., 16, 190008, Saint Petersburg, Russia
nbalagurov@hse.ru

The paper examines Alexander III's visits to the shows organized by the Partnership of Travelling Art Exhibitions (the *Peredvizhniki*). It addresses two historiographical threads that had traditionally emphasized the opposition between the autocracy and the *Peredvizhniki*. The author examines the contexts and motives that brought the Emperor to the Partnership's shows and reinterprets those relations as reciprocal. Since their break up with the Imperial Academy of Arts in 1875, the *Peredvizhniki* were seeking, in Bourdieu's terms, an alternative institution of legitimation. However, on the late 19th century Russian art market, the only comparable alternative was to be found in the figure of the Emperor and other members of the royal family. At the same time, with Alexander III's ascension to the throne, visual arts, and the Partnership's shows in particular, were perceived as an important tool in service of the current political agenda. In supporting the *Peredvizhniki*, the Emperor demonstrated his patronage of contemporary art, popular in the capitals and the provinces of the Empire. The Emperor's support of the group drew attention of the government towards the kind of art exhibited at their shows. Drawing on documents, letters and memoirs, the author demonstrates that Alexander III never initiated censorship of controversial pieces by himself, rather following the response of St. Petersburg audiences as it was communicated to him by Konstantin Pobedonostsev. In other cases, he allowed the *Peredvizhniki* to use his persona to rescue the paintings questioned by lower ranking officials. In return, he received the opportunity to preview and buy paintings before the official opening of the shows, leaving his market rival, collector Pavel Tretyakov, with second choice options. The author concludes by suggesting that modernity should be employed as a key concept in explaining the reciprocal relationship between the Emperor and the *Peredvizhniki*.

Key words: Alexander III, Peredvizhniki, exhibition, censorship, scenario of power, art market, modernity.

References

- Borodina S. A.* Reforma Akademii Khudozhestv 1893–1894-kh godov i ee znachenie v istorii otechestvennogo iskusstva. M., 1987.
- Borovskaya M. F.* Tsarskiy portret gravera Kramskogo *Mir muzeya*. 2013. № 6.
- Burd'e P.* Rynok simbolicheskoy produktsii. *Voprosy sotsiologii*. 1991. № 1–2.
- Dianina K.* When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia. DeKalb, 2013.
- Jackson D.* The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Art. Manchester, 2006.

- Lapshin V. P. Aleksandr III i izobrazitel'noe iskusstvo. Nabrosok k teme. *Voprosy iskusstvoznaniya*, 1998. № 2.
- Norman J. O. Alexander III as a Patron of Russian Art. *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, 1990. New York, 1994.
- Shabanov A. Peredvizhniki: 1870-71. What's in a Name. *Immediations. The Courtauld Institute of Art Journal of Postgraduate Research*. Vol. 2. 2010. № 3.
- Steiner E. A Battle for the «People's Cause» or for the Market Case: Kramskoi and the Itinerants. *Cahiers du Monde Russe*. 2009. № 50(4).
- Steiner E. Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts. *The Russian Review*. 2011. Vol. 70, April (№ 2).
- Uortman R. Stsenarii vlasti: mify i tseremonii russkoy monarchii. T. 1: Ot Petra Velikogo do smerti Nikolaya I. M., 2000; T. 2: Ot Aleksandra II do otrecheniya Nikolaya II. M., 2004.
- Valkenier E. K. *Russian Realist Art: the State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*. New York, 1989.
- Yudenkova T. V. Pavel Mikhaylovich Tret'yakov i imperator Aleksandr III. *Russkoe iskusstvo*. 2008. № 1.