

КНИГИ





**История русского искусства.
Т. 17. Искусство 1880–1890-х
годов**

Отв. ред. С. К. Лашенко

М.: Государственный институт
искусствознания, 2014

Анастасия Лосева

Семнадцатый том Истории русского искусства посвящен культуре двух последних десятилетий XIX века. Он состоит из девятнадцати разделов и призван составить достаточно полное представление о многоукладной эпохе, в которой сосуществуют «традиционная» культура музыкального русского фольклора и только что возникшая городская развлекательная, исполнительское искусство отделяется от композиторского, а иконопись и монументальная церковная живопись уживаются не только с живописью, но и с фотографией.

В остро и по-своему даже драматически написанном введении С. К. Лашенко обнажает сквозные мировоззренческие проблемы двадцатилетия, определившие его идейную конфигурацию. Одну из важнейших автор определяет как ощущение одновременного укрепления сдерживающих, консервативных начал культуры и ее неуправляемого развития. Эмоциональным следствием этого станет одномоментное отрицание и утверждение катастрофичности как определяющей черты своего времени. Данная важнейшая характеристика эпохи будет далее по-своему разворачиваться в каждой главе, посвященной любому виду искусства, имеющему хоть сколь-

ко-нибудь продолжительную историю существования. Что хорошо прочитывается в разделах, посвященных архитектуре, где зодчество предстает, с одной стороны, несвободным от государственной и типовой доктрины, а с другой — развивается в новом, «стилистически плотном» пространстве, утилитарно связанном сетью железных дорог. Или в главе о живописи, где атмосфера Товарищества передвижных художественных выставок определяется как сложный сплав охранительных, новаторских, эскапистских и прорывных тенденций.

Еще одним амбивалентным свойством эпохи, выделенным автором введения, оказывается увлечение искусства «защитительностью» человека и любопытство культуры к порокам, ведущее к особой сгущенной выразительности, трагическому напору как характерному свойству культуры рассматриваемого двадцатилетия. Эта тема раскрывается не только в главах, посвященных драматическому и оперному театру, но и в разделах о композиторском творчестве и исполнительском искусстве.

Проблема искусства и власти, воплотившаяся в культурной доктрине Александра III, в отношении императора к искусству, восприятию двора как части публики, будучи заявленной во введении, разворачивается на протяжении всего тома — от архитектурных глав до раздела, характеризующего концертную жизнь.

Самоценность художественного артистизма как свойство 1890-х годов, подчеркнутое Лашенко, неожиданно ярко развивается в главах, посвященных декоративно-прикладному искусству и скульптуре.

Наконец, сквозными темами тома оказываются вариации «русского стиля» в разных видах творчества и особое качество пространственности, зрелищности, которое в рассматриваемое двадцатилетие ценится в городских ансамблях, сценографии балетов и драматических спектаклей, фотографических панорамах и даже исполнительском искусстве.

Том традиционно открывают главы, посвященные архитектуре. Первая из них снабжена фундаментальным введением, написанным Е. А. Борисовой и Е. Г. Щёболевой, в котором кратко изложены многие открытия отечественного искусствознания 1980–1990-х годов относительно методов изучения архитектуры второй половины XIX века и ее развития: проблема функционирования термина «эkleктика», зарождение одной из линий искусства модерна в недрах «русского стиля», разница подходов стилизаторства и стилизации.

Глава О. М. Замжицкой об архитектуре столиц построена так, что разговор о каждом из городов открывается и завершается анализом облика пространства — ансамблей улиц, садов и площадей. Автор описывает развитие новых архитектурных жанров, уделяя в Москве большее внимание банкам, конторам и торговым зданиям, а в Петербурге — институтам и театрам. Новым и заслуживающим особого внимания оказывается рассуждение автора о размывании жанровых границ между торговыми и доходными домами в московской архитектуре и соотношении структуры доходного дома и расположенных в нем квартир. В анализе наиболее важных сооружений — Библиотеки Московского университета, Зоологического музея, Музея изящных искусств Александра III, а в Петербурге — здания училища барона Штиглица, Публичной библиотеки и Народного дома императора Николая II — автор использует «портретный» подход.

Отдельную часть Замжицкая посвящает московским особнякам 80–90-х годов XIX века, рассматривая не только специфику развития «русского стиля» в этом жанре, но и выделяя группу сооружений, источниками для которых послужили французские и итальянские дворцы. Значительную роль в формировании облика Москвы автор уделяет особнякам коллекционеров. В них и возникает особая «философия интерьера», ярче всего выраженная в постройках Ф. О. Шехтеля. Любопытно, что автор обращается к разным способам преобразования пространства: игровому и камерному, совершаемому в интерьерах особняков и праздничному общегородскому, происходившему в Москве во время коронационных торжеств 1883 и 1896 годов. Важно отметить введение этого материала в историю русского искусства, так как праздничное преобразование пространства города традиционно рассматривалось в контексте культур XVIII века и первых лет революции. Тем самым соотношение временных построек к праздникам и стиливого развития фундаментальной архитектуры приобретает непрерывный характер. Автор останавливает свое внимание и на том, как меняют облик Москвы сооруженные в это время храмы в «русском стиле».

Переходя к архитектуре столицы, Замжицкая разделяет понятие «зрелище», характерное для пространственного облика Москвы, и понятие «панорама» как способ устройства петербургского пространства, где ключевую роль, по мнению автора, играют заводские здания. Наряду с ними в формирование панорамы Петербурга включаются куль-

товые сооружения, преимущественно в «византийском стиле». Однако личный вкус и идейная доктрина императора Александра III настойчиво вводят в панораму столицы постройки в «русском стиле» — храм Спаса на Крови и целую «россыпь» монастырских подворий.

Важным представляется и тот фрагмент текста, где автор говорит о своеобразии сложения петербургского модерна. Замжицкая убедительно показывает, как стиль «осаждают» столицу и проникает в нее через постройки в пригородах и на островах. Автор выделяет в этом процессе роль русско-английских и русско-австрийских связей и таких мало упоминаемых и недостаточно изученных построек, как дача великого князя Бориса Владимировича в Царском Селе и дача Е. К. Гаусвальд на Каменном острове.

Интересно подан новый обширный материал в главе Е. Г. Щёболевой «Архитектура провинций». В ней сохранен и даже усилен тот пространственный подход к рассмотрению архитектуры, который применялся автором предшествующего раздела. Щёболева оперирует большими ансамблями: больниц, учебных корпусов, производственных предприятий. В этой части текста наиболее ярко продемонстрированы изменения в пространственных ощущениях человека, совершившиеся в 80–90-е годы XIX столетия: единым архитектурным ансамблем могут мыслиться центры городов, связанные целостной системой железнодорожных сооружений — рельсовых путей, инженерно-технических узлов, платформ и станций.

Наиболее важными для развития провинций этого периода оказываются три региона: Центральный, Уральский и Донецкий. Автор обращается к архитектуре самих предприятий, с которых зачастую и начиналась жизнь нового города, и формулирует следующее важное утверждение. В силу того что облик предприятия зачастую определяется крупными техническими сооружениями, как доменные печи на уральских железоделательных заводах или башни с водными резервуарами на текстильных фабриках, производственная архитектура, игнорируя стиливую последовательность, уже в 80–90-е годы XIX века приобретает черты функционализма.

Значительным представляется осмысление Щёболевой роли новых железных дорог, предпринятое на примере Закаспийской магистрали. Железная дорога оказывается плацдармом для заселения новых территорий, ее «просветительским каркасом», то есть по своей функции соперничает с водными путями, которые со Средневековья



1. Лысьвенский чугунолитейный завод в Пермском крае
Фотография начала XX в.

выполняли на Руси, а потом в России роль проводников культуры. Рассматривая железную дорогу как огромный пространственный ансамбль, автор обращается к проблеме выбора его маркирующей стилистики и скорости распространения стиля. Храм как обязательный элемент железнодорожной станции на определенных территориях становился проводником идей панславизма.

В качестве градообразующих ансамблей Щёболева рассматривает как традиционные — храмы, так и новые — городские управы и учебные заведения. Церковные строения, выполнявшие подобную функцию, стилистически восходили или к храму Христа Спасителя в Москве, или к собору Святого Владимира в Херсонесе, каждый раз актуализируя определенный комплекс национально-государственных идей.

Тема праздничной временной архитектуры находит свое развитие и в этом разделе, так как автор уделяет большое внимание



2. Роберт Марфельд. Церковь Преображения в Боржах Харьковской губ. 1891–1894. Фотография начала XX в.
Институт истории материальной культуры, Санкт-Петербург

влиянию нового архитектурно-зрелищного феномена Всероссийских художественно-промышленных выставок на формирование облика торговых улиц в совершенно разных провинциях, например Иркутске и Казани. Интересует автора и новый тип сооружений — народный дом, в котором предугадываются черты многофункционального рабочего клуба 20-х годов XX века.

Архитектурная среда провинции предстает еще более сложной, когда автор вводит в свое повествование тему возвращения дерева как строительного материала. Именно в 80–90-е годы XIX века жилые деревянные постройки снова играют заметную роль в создании облика городского центра. Е. Г. Щёболева вводит в издание по истории русского искусства жилые дома Томска и Тюмени, прославившиеся своей деревянной резьбой и наличниками — материал, хорошо известный, но никогда не существовавший в таком академическом контексте. Особенно ценными кажутся суждения автора о взаимодействии

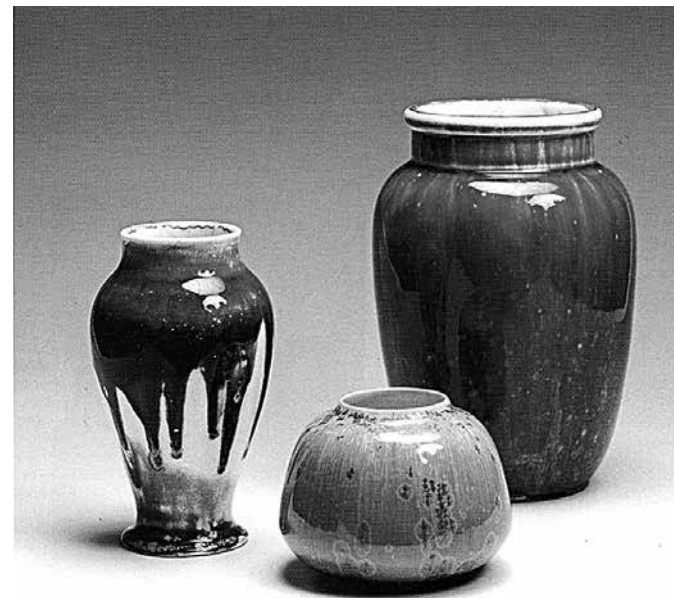
резных наличников с иконостасами, а самих иконостасов — с интерьерами каменных церквей, для которых они предназначались.

Образ деревянной архитектуры 80–90-х годов XIX века воссоздается и в главе «Архитектура усадьбы», написанной Е. Г. Щёболевой совместно с Т. П. Каждан. В усадебных ансамблях деревянные постройки практически всегда будут решены в «русском стиле». Раздел стал, по сути, не архитектуроведческой, а социокультурной частью тома. Авторы исследуют новый характер взаимоотношений теперешних хозяев усадеб — купцов — с учеными, писателями, художниками, музыкантами и театральными деятелями. На первый план здесь выдвинут сам феномен художественного кружка, складывающегося вокруг фигуры купца, вследствие чего Абрамцево встает в ряд других «артистических усадеб» — Киреево, Талашкино, Любимовка, Бёхово, которым авторы дают подробные и яркие характеристики.

Авторы внимательно воссоздают атмосферу готических усадеб и охотничьих замков, пользовавшихся большой популярностью в разных стратах российского общества в последние десятилетия XIX века. Именно она и оказывается одной из сред, порождающих первые архитектурные опыты модерна. Череда «портретов» готических усадеб (Муромцево, Рамонь, дворцы архитектора Бойцова в Подмоскowie, Охотничий замок Александра III в Беловежской пуще) подводит к рождению поколения героев нового типа — постройкам Ф. О. Шехтеля. Одной из причин этого авторы называют сочетание особой свободы в сочетании с масштабом задачи, которую и в конце XIX века продолжает предоставлять архитектурному гению усадебный жанр.

Сквозной линией главы Н. В. Сиповской «Декоративно-прикладное искусство и интерьер» тоже становится генезис стиля модерн, природа принципов стилизации и рождение идеи самоценности красоты. Текст этой части книги устроен таким образом, что погружение в конкретику технологических процессов, воссоздание утраченных ремесленных техник или обстоятельства жизни и упадка разнообразных фирм неразрывно связано с ответами на концептуальные вопросы смены художественных парадигм.

Так, проанализированные автором варианты «русского стиля» на примерах произведений художественной керамики и серебряных изделий фирм П. Овчинникова, И. Хлебникова. Ф. Генрихсена и К. Фаберже, или повествование о ремейке перегородчатой эмали и открытии эмали прозрачной, одновременно раскрывают сущностную



3. Ваза с желто-зеленой глазурью и серебристыми кристаллами. 1889; вазы с красными глазурями. 1892 Императорский фарфоровый завод Государственный Эрмитаж

для декоративно-прикладного вида искусства тему воспроизведения исторического стиля во всей полноте его телесного, ремесленного бытования.

Текст изобилует эвристическими сопоставлениями и наблюдениями, как, например, сближение художественной стратегии К. Фаберже со вкусом к кунштюку, свойственному эпохе Людовика XV, или упоминание о возможности одновременно лицезреть на Всемирной парижской выставке 1900 года вагон Транссибирского экспресса и яйцо, внутри которого находилась миниатюрная действующая модель поезда. Последняя считается в тексте как характерный для эпохи способ репрезентации чудес российского технического гения.

Практически в каждой главе тома заходит речь о мамонтовском кружке, в итоге он высвечивается как многогранное явление, «магический кристалл», фокусирующий в себе все важнейшие свойства эпохи. В тексте Сиповской затея С. И. Мамонтова увидена с «европейской точки зрения» — как редкий и важный для России прецедент студийного движения, а стихийность увлечений и художественных практик членов абрамцевского кружка трактованы как «артистический произвол» — главная движущая сила будущего — студийного искусства конца XIX — первой половины XX века.

Но главная мысль, прочитывающаяся в тексте Н. В. Сиповской, — это раннее рождение модерна в декоративно-прикладном искусстве. Его старт в области художественных ремесел можно отнести к 1883 году (именно тогда на Императорском фарфоровом заводе была выполнена восходящая к искусству Дальнего Востока ваза «Бабочка»), а значит, он лишь на несколько месяцев запаздывает по отношению к старту архитектурному — возведению церкви Спаса в Абрамцево. Автор подчеркивает, что самую существенную и авангардную роль в этом процессе играет не абрамцевская керамика, а изделия Императорских стеклянного и фарфорового заводов. Следовательно, и движение в сторону стилистики модерна оказывается не проявлением вкуса какого-либо объединения, а выражением логики развития декоративно-прикладного искусства в целом.

Название главы П. Ю. Климова «Живопись и музейно-выставочная жизнь» говорит о том, что автор рассматривает развитие изобразительного искусства как многофакторный процесс, участниками которого являются не только художники, но и меценаты, критики, публика и сильные мира сего. Благодаря этой позиции, активному включению в текст прямой речи участников и емким личностным характеристикам раздел Климова не только является глубоким академическим исследованием, но и приобретает качества захватывающего литературного повествования.

Одним из активных участников современного художественного процесса Климов показывает императора Александра III, что сильно корректирует традиционное представление об общей индифферентности императоров XIX века по отношению к искусству. Автор показывает разносторонний интерес Александра III к художественной области: император предстает осведомленным ценителем живописи и частым посетителем выставок, активным сторонником реформ

в системе преподавания в Академии художеств, лицом, интересующимся историей музейного хранения и музейным делом. Климову удается обрисовать не только интересы императора, но и, что сложнее, его взвешенную позицию в оценке произведений передвижников, академистов и представителей салонного искусства. Вместе с тем активность императора на художественной сцене 80–90-х годов XIX века увидена автором и как конкретное воплощение вневременной коллизии соединения меценатства и авторитарной власти.

Климов реконструирует рассматриваемое двадцатилетие как сложную эпоху, которую нельзя описать дихотомическим способом: в ней действует множество разнонаправленных и тяготеющих друг к другу сил, художественных и человеческих интересов. Время противостояния Товарищества передвижников и Академии художеств ушло в прошлое, после реформы ИАХ многие из передвижников были призваны в ее стены и заняли преподавательские кафедры или были приближены ко двору (И. Н. Крамской, И. Е. Репин, А. И. Куинджи), менялось их представление о социальной миссии художника, в обществе сложился тип интеллигента, близкого к верхам. Социальное тяготение прежних полюсов друг к другу сказывается и в стирании различий между творческим методом академистов и членов ТПХВ. Одни осваивают завоевания реалистической живописи, другие вносят в свои произведения черты салонного искусства. Вместе с тем фундаментальные идеи Товарищества, как и Академии, оставались неизменными и несводимыми друг к другу. Все это приводит к тому, что для передвижников последние 20 лет XIX века становятся временем постоянного «художественно-нравственного» выбора и непростых человеческих взаимоотношений (Н. Н. Ге, Р. Г. Судковский, А. И. Куинджи). Ситуация осложнялась разным положением молодых членов объединения и старейшин внутри самого Товарищества и историями выхода из объединения, членство в котором начинало восприниматься и как препятствие на пути собственного художественного поиска.

Новым вкладом в академическую историю искусства этого периода является отдельно выстроенная Климовым линия развития пленэризма (В. Д. Поленов — Г. Семирадский — В. И. Суриков — А. И. Куинджи) и его «валентности» с салонным искусством, импрессионизмом и модерном. Интересно, что Климов подчеркивает непосредственную связь между деятельностью мамонтовского кружка и предприятием



4. Иосиф Чириков. *Св. Макарий Калязинский*. Икона из Мраморного дворца в Санкт-Петербурге. Дерево, темпера. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург

А. В. Прахова по постройке и декорации Владимирского собора в Киеве. Для него эти два начинания и по составу участников, и по направленности вырастают одно из другого. Яркие портреты художников эпохи модерна, становление или творческий расцвет которых пришелся на 1880–1890-е годы (М. А. Врубеля, М. В. Нестерова, Н. Н. Дубовского, И. И. Левитана, А. Е. Архипова, К. А. Коровина) завершаются очерком о В. А. Серове, стержнем которого становится эволюция живописца от «отрадного» к «интеллектуальному» началу, которую можно назвать линией движения искусства 1880–1890-х годов в целом.

Важные тенденции эпохи, подчеркнутые Климовым — альянс императорской власти и Академии художеств с прежней художественной оппозицией и движение навстречу друг другу резко расходившихся ранее группировок внутри самой творческой среды — выделены и И. Л. Бусевой-Давыдовой в анализе иконописи и монументальной церковной живописи. Автор говорит о появлении нового феномена — «академического иконописания», ставшего результатом влияния принципов академической живописи на метод и манеру иконного письма. Создание иконописных школ нового типа было направлено на вытеснение из церковного искусства непрофессиональной или мало профессиональной живописи, так как ее качество должно было соответствовать достоинству священного предмета.

Именно поэтому в «академическом иконописании» культивировался стилистический сплав позднего классицизма и «второго барокко». С 1890-х годов в этот сплав добавился третий компонент — историческая точность деталей, что было обусловлено усилением влияния на иконопись христианской археологии. Автор замечает, что важность этой составляющей определялась тем, что самые активные раскопки этого времени в Святой земле шли в Иерусалиме на участке земли, принадлежавшем русской миссии. Соответственно стремление к исторической точности стало частью доктрины официальной церкви и даже «работало» на прославление отечественного православия.

Бусева-Давыдова уделяет большое внимание старообрядческой культуре, в частности, изменению социального статуса и роли старообрядцев в конце XIX века. Во многом благодаря этому в 1880-е годы на старообрядческие мастерские И. С. Чирикова и М. И. Дикарева в Мстёре было обращено монаршее внимание. В глазах двора творчество мстёрских мастерских стало образцом древнего и истинно национального иконописания. Вследствие чего художники-старообрядцы получили небывалый по размеру императорский заказ на создание цикла минейных икон для Введенской церкви Мраморного дворца в Петербурге. Автор анализирует иконографию, стилистику и технику иконного письма этой серии и обнаруживает особую восприимчивость к влияниям светской живописи в пейзажных фонах икон. По словам Бусевой-Давыдовой, мастера здесь вплотную подходят к завоеваниям русской реалистической школы (у них появляются «шишкинские» мотивы) и к «пейзажу настроения».

Автор обращается к искусству живописцев из Палеха, которые, в отличие от мстёрцев, принадлежали к официальной церкви, и уже с XVIII века культивировали «фряжское письмо». Однако в рассматриваемый период многие палешане работают на поновлении росписей знаменитых древнерусских памятников — соборов Ярославля, Владимира, Москвы, Новгорода и Переславля-Залесского. Эти работы способствовали изменениям в манере письма в сторону большей «верности старине». Тут автор и обнаруживает характерную для времени конфигурацию: старообрядческая мстёрская икона и палехская «фрязь» движутся навстречу друг другу, так как мстёрцы усиливают в своих вещах приметы светского искусства, а палешане, напротив, отходят от основ западноевропейского искусства в сторону традиции.

Далее Бусева-Давыдова касается такой непростой проблемы, как сосуществование иконописных мастерских и их продукции и «тиражной иконы». Завершает раздел важная часть об осознании образованным слоем российского общества художественной ценности традиционной иконы и роли в этом процессе В. М. Васнецова и живописцев его круга. Они актуализируют искусство византийского и западноевропейского Средневековья и делают своих современников чуткими к отголоскам этой традиции.

Значительная часть главы А. Ю. Вершининой о скульптуре посвящена проблемам создания монументального образа, специфике развития в это время жанра памятника. В качестве важной характеристики времени автором выявляется понимание установки памятника (от объявления конкурса до речей на его открытии и резонанса в прессе) как значимого социального явления. В 1880–1890-е годы по крупным российским городам прокатилась целая цепь таких событий (установка памятника Пушкину в Москве, Лермонтову в Пятигорске, Александру II в Рыбинске, Александру III в Феодосии, Богдану Хмельницкому в Киеве и др.). Часть из них, становясь событиями национального масштаба, обогащали «русскую идею» интенцией к «всечеловечности».

Говоря о памятниках, А. Ю. Вершинина, как и Климов, неизбежно затрагивает проблему воплощения в искусстве образа власти. Однако если автор главы по живописи, скорее, концентрируется на влиянии императора на конфигурацию культурного пространства, то для Вершининой царские монументы — лишь частный случай более общей проблемы: выбора и создания образа героя, власти



5. Павел Трубецкой. *И. И. Левитан*. 1899
Тонированный гипс. Государственный
Русский музей

памятника над пространством. Важной особенностью текста является постоянное присутствие горизонта европейской скульптуры, частое соотнесение отечественных примеров со скульптурами европейских мастеров. Благодаря этому автору удается продемонстрировать, что в русской монументальной пластике всегда сохраняется камерная интонация, удержавшая отечественную традицию от создания скульптурных апофеозов власти и многоречивых аллегорий.

Переходом к станковой скульптуре становится блестящий очерк об М. М. Антокольском. В центре внимания оказывается эволюция идеала скульптора, сложно и не всегда достигаемый им баланс «народности» и «классичности». Многогранно проанализирована и увидена в разном культурном контексте и лучшая вещь

Антокольского этого периода — «Мефистофель». Обращаясь к станковой скульптуре и малой пластике, автор описывает тематический кризис жанра и вместе с тем емко характеризует все опыты его преодоления в творчестве целого ряда скульпторов (А. И. Адамсона, Г. Р. Залемана, В. А. Беклемишева, Л. В. Позена, И. Я. Гинцбурга).

Кульминацией текста становится рассказ о русском периоде творчества П. П. Трубецкого. Автор захватывающе повествует о том, как русского зрителя покоряет стиль скульптора, свободный от пересказа действительности. Большое внимание Вершинина уделяет не только формообразованию, но и жизни поверхности в работах Трубецкого, утверждая, что мастер «культивировал незавершенность не только в значении эмоционального впечатления, а как саму природу скульптуры» (с. 340).

Особое внимание уделено отношению Трубецкого к натуре и «музейному» искусству. Влюбленность скульптора в природные образы приводит к тому, что он часто удачно соединяет анималистику и портретный жанр, не превращая это в прием гротеска. По-новому автор говорит и о памятнике Александру III, подчеркивая, что национальный дух монумента проявляется в глубинном сходстве его пластической формулы с «седачками» богородских резчиков и филимоновскими «конниками».

Важной заслугой автора можно назвать адекватную оценку вклада в историю отечественной скульптуры и педагогики таких полузабытых мастеров, как А. Л. Обер и С. И. Иванов. Последний по своему значению для скульптурного класса МУЖВЗ сравним с П. П. Чистяковым.

Завершает главу яркий портрет М. А. Врубеля — скульптора. Автор уделяет внимание причинам, побудившим Врубеля обратиться к этому виду искусства, тематическому своеобразию его работ, впавленности натуральных впечатлений в его фольклорные образы. Высказывает предположение о восприятии Врубелем многих абрамцевских майолик как частей большого пристенного ансамбля, говорит о цвете как о качестве, присущем самой глиняной массе, выявляющемся в процессе обжига. Скульптурное творчество Трубецкого и Врубеля Вершинина понимает как высвобождение, но если в первом случае это высвобождение «жизненности» из оков дотошной правды, то во втором — «высвобождение творца» — самого Врубеля как художника новой, грядущей эпохи.

Важным и новым включением в историю искусства этого периода стала глава В. М. Рудченко о фотографии. В композиции тома ей точно найдено место: текст завершает разделы, посвященные изобразительному искусству, и предваряет театральные. Раздел очень свежо прочитывается в новом контексте — не в специальном издании по истории фотографии, а в общем труде по истории искусства. Вместе с тем его присутствие дает возможность в новом свете увидеть традиционный изобразительный материал.

Автор анализирует фотографию 1880–1890-х годов по жанрам, что говорит о наличии в этой области развитой и устоявшейся жанровой системы. Обращаясь в первую очередь к очень популярной в то время видовой натурной съемке, Рудченко высказывает важную мысль, что бурное развитие этого жанра становится следствием стремления к национальной самоидентификации (виды древнерусских городов И. Ф. Барщевского и его последователей). Вместе с тем фиксация старины не была единственным направлением развития видовой фотографии — ряд таких опытов можно сблизить с живописным пейзажем настроения. В контексте всего тома любопытно, что с пейзажем настроения были соотнесены и фоны целого ряда икон.

Другое ответвление жанра представляют этнографические серии А. О. Карелина и его учеников. Один из них, М. П. Дмитриев, предпринял с фотографической камерой знаковое путешествие по Волге, снимая ее через каждые восемь верст. Этот «жест» в сторону пейзажистов братьев Чернецовых во многом демонстрировал новые возможности фиксации и, что интересно, был осуществлен тогда, когда их циклорама берегов Волги изнасилась так, что уже не могла демонстрироваться перед публикой. Автор приводит и другие примеры развития таланта Дмитриева «в фарватере» живописных исканий — «поленовские» фотоэтюды или «нестеровские» типажи. Однако сложность ситуации состояла в том, что авторские решения видовой фотографии переносились в фотооткрытки, которые издавались огромными тиражами. Рудченко подчеркивает характерное для времени движение от уникального произведения к массовой продукции, что коррелирует с непростой историей существования иконописных мастерских в ситуации спроса на тиражную икону, описанную Бусевой-Давыдовой.

В тексте Рудченко считывается мысль о продолжающейся зависимости фотографии от живописи. Так, уже в контексте портретного



6. Максим Дмитриев. *Старообрядческие типы*. Собрание В. М. Рудченко

жанра снова возникает разговор о Дмитриеве и его ориентирующей на этическую традицию русской живописной школы серии фоторабот, посвященную обитателям «русского дна». Но в то же время рождается документалистика, развивающая не общеизобразительные, а специфически фотографические основы этого искусства. Ступенькой в развитии этого жанра становится способ подачи информации о катастрофе царского поезда в Борках, а в дальнейшем — работы мастера фоторепортажа К. Буллы. Особую ветвь репортажной съемки составили работы фотографов Императорских театров, которые начали снимать сцены из спектаклей. В этих работах документальное отражение события совершалось по законам постановочной фотографии.

Важной для автора мыслью оказывается востребованность в конце XIX века сочетания репортажного и постановочного жанра, освоенного театральными фотографами. В основе этого опыта лежит уже многократно отмечаемое всеми авторами тома стремление друг к другу полярных начал, определенная «нивелировка» противоположностей, их выравнивание, свойственное культуре рассматриваемого двадцатилетия. Другим выражением подобного синтеза становится сближение фотографического портрета с живописным, закончившееся рождением пикториальной фотографии.

Первой значимой вехой в развитии отечественного драматического театра 1880–1890-х годов стала отмена монополии Дирекции Императорских театров на устройство театральных зрелищ в столицах. С этого начинается своя глава «Драматический театр» М. Г. Светаева. В Москве и Петербурге стали возникать частные театральные предприятия, но, как правило, их век был короток. Способным к длительной конкуренции с казенной сценой оказался только Русский драматический театр Ф. А. Корша, актерскую и репертуарную политику и принципы успеха которого анализирует автор.

Главными драматическими сценами продолжали оставаться императорские петербургский Александринский и московский Малый театры. Светаева, вслед за В. И. Немирович-Данченко, называет последнее двадцатилетие XIX века «царством актеров», поэтому в первую очередь рисует яркие портреты звезд, игравших на главных подмостках. Для Александринского театра это знаменитый «триумвират» — М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, несколько позже — П. А. Стрепетова. Славу Малого театра составлял большой актерский ансамбль — М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, А. П. Ленский, А. И. Южин, О. О. и М. П. Садовские. Характеризуя актерское дарование каждого, автор тонко определяет изменения в технике актерской игры и толковании ролей, которые совершаются с возрастом и сменой амплуа.

В тексте прочитывается разница в выборе и трактовке пьес Островского в московском и петербургском репертуаре, а в сюжете о Малом театре — особенности в интерпретации шиллеровского текста каждой из великих исполнительниц. Автор анализирует, какие аспекты драматического и трагедийного дарования могли реализовать актеры в пьесах европейских, античных и отечественных авторов, выбиравшихся для постановки. Трактовка образов Шиллера и Шекспира становится «ступенькой» в развитии актерской

игры труппы Малого театра. Светаева предпринимает историческое сравнение всех вариантов сценического воплощения пьес Грибоедова и Гоголя в Малом и Александринском театрах и театре Корша; интерпретирует понимание актерами, критиками и публикой поздних вещей Островского. Важным «контрапунктом» 1880-х оказывается встреча в пространстве сцены пьес позднего Островского и раннего Чехова. На примере анализа постановок «Иванова» и «Лешего», а потом и «Чайки», где роль Нины исполнила В. Ф. Комиссаржевская, автор показывает «эстетическую драму взаимодействия новой, рождающейся в недрах драматургии театральной системы и системы старого традиционного театра» (с. 415).

Параллельно Светаева уделяет внимание тому, как в театральном сообществе начинает зреть мысль о необходимости единой художественной воли, организующей сценическое действие, особенно после гастролей труппы герцога Мейнингейского. Об изменении атмосферы театральной жизни свидетельствует и I Всероссийский съезд сценических деятелей 1897 года. Ожидание консолидирующей силы, которое в изобразительных искусствах разрешится появлением стиля модерн, в сценическом искусстве воплотится в фигуре режиссера и появлении театра нового типа, каким станет МХТ.

Свой раздел «Оперный театр» С. К. Лашенко начинает, как и Светаева, с описания последствий отмены монополии Дирекции Императорских театров на устройство театральных зрелищ. Новая реальность развития оперного искусства в 1880-е годы состояла в том, что все оперные труппы вынуждены были работать в условиях жесткой конкуренции не с европейскими гастролерами, как прежде, а со своими соотечественниками. Ситуация сложной полицентричности возникла из-за обилия частных инициатив, желания практически в каждом крупном провинциальном городе иметь оперный театр, связанности успеха с наличием театрального реквизита и обладающего специальной акустикой здания и клубной практики постановок опер «на живую нитку». Важнейшим условием была укомплектованность труппы необходимыми исполнителями, и здесь положение Императорских театров оказывалось приоритетным. И все же главным героем главы, способным не только выдержать эту конкуренцию, но и реформировать оперный театр, стал С. И. Мамонтов.

Лашенко ярко характеризует кумиров оперной сцены Н. Н. Фигнер, М. И. Мей-Фигнер, освещает развитие дарования Ф. И. Шаляпина

и Л. В. Собинова, увлекательно повествует об открытых Мамонтовым для собственной Частной оперы ярких голосах (Н. И. Забела-Врубель, А. И. Секар-Рожанский). Проблемой для частных предприятий становилась не только укомплектованность труппы исполнителями, но и наличие полномасштабного оркестра, который не всегда был в наличии даже у С. И. Мамонтова.

Автор показывает, что для рассматриваемой эпохи постепенно становится характерным не решение отдельных проблем, а изменение подхода к самому спектаклю, видения в нем целостного организма. Свидетельством этого для Лашенко становятся учреждение в императорских театрах должности «учителя сцены», в обязанности которого входило включить хор в происходящее на сцене (его участники чаще всего были временными и незаинтересованными исполнителями), и деятельность Мамонтова, который работал над «музыкально-сценической логикой» спектакля. Мамонтов прибегал к различным способам создания живого и цельного сценического действия: насыщал его зрительными ассоциациями с произведениями изобразительного искусства, беседами погружал своих артистов в изображаемую эпоху и обогащал их эрудицию, давал возможность сделать ключом к созданию образа импульсы, заложенные в музыке.

Чрезвычайно интересны соображения автора о том, что в представлении общества целостным спектаклем, органично соединяющим музыку, хор, сольные партии, драматическую игру артистов и балетные вставки мог быть для императорских театров только спектакль на тему из русской истории, обращение к которой сильно отягощалось недавними событиями царевубийства. Их переживание приводило к внутренней цензуре, психологически мотивированному отказу от множества сюжетов, что решительно сказывалось на оперном репертуаре. Лашенко предполагает, что совокупность данных обстоятельств обусловила и успех оперы А. П. Бородин «Князь Игорь» — легендарной постановки Мариинского театра конца XIX века. Иной по своей окраске, но не менее значимой оказывается еще один оперный спектакль Мариинского театра, созданный практически одновременно с «Князем Игорем», — «Пиковая дама». В ней явственно чувствовалось зарождение пассаизма и культа красоты, столь важных для складывавшегося мироощущения петербургского модерна.

Впечатляющим завершением раздела становится вдумчивый анализ сильных и слабых сторон Частной оперы Мамонтова, его

деятельности как режиссера и организатора. Называя «рецепт» мамонтовского успеха соединением «петербургских эффектности и изобретательности с московской непосредственностью и камерностью» (с. 446), Лашенко глубоко анализирует эти интенции и изменения, постепенно произошедшие за исследуемое двадцатилетие.

В главе Е. Я. Суриц рассматриваемая эпоха названа временем окончательного утверждения академического, или «большого», балета. Одной из ее сквозных линий является тема зрелищности, соотносимая с сюжетами панорамы, праздничного преобразования пространства и прочего из архитектурных глав, другой — постоянное сравнение столичных балетных школ, что хорошо «монтируется» с дихотомией Москвы и Петербурга, продемонстрированной в предыдущей главе об оперном театре.

Суриц говорит о беспримерной роли М. Петипа в формировании академического балета в России, подробно останавливаясь на нескольких постановках — «Оживленный сад», «Дон Кихот», «Баядерка», «Паяхита» и, наконец, «Жизель». Последний спектакль проанализирован автором как опыт обновления романтического балета с позиций другой эпохи. Суриц удается проследить, как с помощью изменения фигур кордебалета, характера движения балерин и применения определенных поз Петипа классицизирует балет, оставляя видимым романтический дух его основы.

Отмена монополии Императорских театров на устройство публичных зрелищ приводит к появлению нового жанра балета-феерии, ставшего модным зрелищем в рассматриваемую эпоху. В феериях, показываемых иностранными труппами, обычно участвовали итальянские танцовщицы. Автор отмечает их влияние на развитие отечественного балета и, дав яркие портреты итальянских виртуозок, суммирует тот опыт, который заимствует для своего арсенала М. Петипа, подчеркивая, что хореограф интерпретирует жанр феерии по-своему. Он создает балет-феерию «Спящая красавица» (музыка П. И. Чайковского), в котором ведущую роль играет хореография, а не эффектные зрелища. Важным нововведением оказывается то, что центром каждого акта Петипа сделал танцевальный ансамбль, раскрывающий внутреннее действие спектакля.

Ярким фрагментом главы является часть, посвященная хореографу Л. И. Иванову. Воссоздавая его вклад в историю отечественного балета, Суриц, например, упоминает, что он первым ставит танец

«Половецкие пляски», к которому, вероятно, восходит и знаменитая версия М. Фокина. Автор уделяет большое внимание сотрудничеству Петипа и Иванова в постановках «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» на музыку Чайковского, прослеживая в спектакле хореографическую линию каждого из балетмейстеров. Увлекательно рассказана история обретения балетом «Лебединое озеро» своей сценической жизни уже после смерти П. И. Чайковского. Благодаря Суриц мы все время видим балет в двух редакциях: в «черновом» варианте П. И. Чайковского и окончательном — М. И. Чайковского, отмечая все купюры и исправления. Не меньшее внимание автор уделяет и разнице авторского почерка двух балетмейстеров: Петипа понимает танец как прекрасный орнамент, Иванов выявляет эмоциональную и символическую сущность движения. Говоря о важности балетной школы Петипа, Суриц подчеркивает, что многие танцовщики и хореографы — сторонники реформ начала XX века, направленных против академического балета, сформируются внутри его традиции.

Обращаясь к Москве, автор анализирует причины наступившего кризиса балета в Большом театре, вскрывает его глубинные и даже закономерные причины, корнящиеся в разнице петербургского пути танцевальной выразительности и московской линии развития драматизации и актерской игры.

Иначе выглядит соотношение сил двух столиц в области музыки. Для 1880–1890-х годов становятся характерны «взаимообмены» между ними, а привычная для предыдущих десятилетий двуполярная картина, «Могучая кучка» — П. И. Чайковский, сменяется гораздо более многообразной и вместе с тем дробной. Это констатируют авторы главы о музыке М. П. Рахманова и А. В. Комаров. В дробности, даже некоторой разобщенности «кучкистов» исследователи справедливо усматривают параллель с ситуацией в стане передвижников. Но есть и отличия. Из переписки Н. А. Римского-Корсакова, обширно цитируемой авторами, вычитывается сложно переживаемая «кучкистами» смена поколений, отход от дел «стариков», творческая апатия. Этим штрихам в атмосфере музыкальной жизни трудно найти параллели в художественной среде.

Напротив, вся часть главы, где речь идет о поддержке Чайковского Александром III, о связях композитора с августейшей фамилией, отзывается в разделе П. Ю. Климова «Живопись и музейно-выставочная жизнь», в которой автор подробно рассматривает живописные

пристрастия императора и его взаимоотношения с художниками. Рахманова и Комаров подчеркивают особый статус Чайковского в рассматриваемые годы — он был единственным деятелем русской культуры, зарабатывавшим себе на жизнь исключительно композиторским творчеством, при этом степень его влияния на умы была сравнима с толстовской. Чайковский получил огромное признание и за границей, где, выступая с концертами, популяризировал не только собственные сочинения, но и музыку других русских композиторов.

Безусловно, сопрягаются со сквозной темой тома «русский стиль» рассуждения авторов о работе Чайковского над циклами религиозной музыки. Его «чувство народного» исследователи определяют как «всенациональную отзывчивость», не нуждающуюся во внешних приметах этнографического сходства. Важную часть творчества Чайковского в 1880–1890-е годы составили симфонии и сюиты (жанры, расцвет которых пришелся на последние десятилетия XIX века), например «Манфред», Четвертая, Пятая и Шестая симфонии, подробно разобранные в тексте главы. Особенно интересными оказываются замечания авторов о «коннотационном» введении в их музыкальную ткань образов фатума. Анализ музыки балетов «Пиковая дама» и «Спящая красавица» производит сильное впечатление, поскольку плотно смыкается с разбором их хореографического замысла, предпринятого в предыдущей главе. Тема оживающих воспоминаний ярко реализуется в музыкальной ткани произведения, так как Чайковский включает в нее узнаваемые старинные мелодии, звучащие по замыслу композитора как голоса потустороннего мира.

В разделе, посвященном Римскому-Корсакову, Рахмановой и Комаровым предпринят многоаспектный разбор оперы «Снегурочка», стоящей, как и «Пиковая дама», на пороге эстетики символизма. В живом сплетении мотивов обрядово-календарных песен, выкриков уличных торговцев, романтических тем из «Кольца Нибелунга» Вагнера видится блестящее завершение оперной традиции XIX века и предвосхищение музыкальных приемов века XX. Отдельной линией в исследовании творчества Римского-Корсакова становится связь его музыкальной образности с миром произведений Вагнера, что в контексте тома дополняет многообразные русско-европейские связи периода «предсимволизма».

Завершает главу разговор о творчестве Ф. И. Глазунова и С. И. Танеева, о параллелях в их становлении, разнице музыкально обще-

ственной деятельности, связях с европейской культурой и традицией русских композиторов предшествующего поколения.

Если в главах, посвященных драматическому театру и композиторскому искусству, противопоставление московской и петербургской школ было вполне оправданным, то в разделах об оперном театре и исполнительском искусстве, написанных С. К. Лащенко, такая оппозиция неуместна. Зато актуальным оказывается противопоставление столиц и провинции. Москва и Петербург давали возможность музыкантам включиться в кипевшую творческую жизнь и корпоративную «табель о рангах», провинции — попробовать себя и новые программы.

Фигурой, определившей концертную деятельность и исполнительское искусство 1880–1890-х годов, был А. Г. Рубинштейн. Его цикл «Исторических концертов» стал масштабным замыслом, превращавшим исполнителя в аналитика и режиссера, а концерт — во фрагмент грандиозного исторического «зрелища», облеченного в звуковые формы. Опыт Рубинштейна был воспринят как призыв к активному эксперименту в области концертирования, освоению феномена концертных серий, которые становились плодом не только исполнительского мастерства, но и интеллектуальной деятельности музыканта.

Понимание Рубинштейном исполнительства как сотворчества с композитором вызывало тем не менее двойственную оценку. С одной стороны, слушатели переживали состояние, близкое к катарсису, словно присутствуя при новом рождении музыки, с другой — подобная манера исполнения порождала дискуссии о границе дозволенного в интерпретации. Непревзойденное мастерство Рубинштейна вызывало массу подражаний, вследствие чего довольно быстро складывается определенный канон концертного выступления, как с точки зрения манеры исполнения, так и по набору музыкальных произведений, которые можно было эффектно подать. Преодолеть этот канон удастся уже в начале XX века молодым исполнителям (Скрябину, Рахманинову и др.), которые откажутся от практики «репертуарного пианиста» и будут исполнять произведения своих современников или собственные сочинения.

Лащенко упоминает известных скрипичных исполнителей и замечает, что в это время были популярны и разные «экзотические» формы концертирования — исполнение на флейте, арфе, балалайке,

контрабасе других инструментах, что расширяло эрудиционный горизонт аудитории и прививало новые навыки «слушания» музыки.

Автор показывает, как складывалась отечественная традиция камерно-вокального концертирования. В ней не прижились большие концерты артистов русской оперы, а арии перемежались городскими романсами и песнями, что сближало этот жанр с миром городской развлекательной культуры. Традиции подобных выступлений были заложены А. Н. Пургольд-Молас и ее ученицами. Из концертирующих ансамблей Лащенко выделяет струнный квартет Л. Ауэра. Он явно интересен автору как коллектив, долго и последовательно отстаивавший свою собственную «невозмутимую» манеру подачи произведения в эпоху патетического исполнения.

Автор называет острой проблемой отечественного исполнительского искусства отсутствие профессиональных дирижеров. Часто музыканты вставали к дирижерскому пульта по необходимости, от случая к случаю, по сути, являясь дирижерами-гастролерами. В 80-е годы музыканты и публика были увлечены дирижерским опытом А. Г. Рубинштейна, который по своей выразительности, тяготению к контрастному противопоставлению был сходен с его же исполнительской манерой. Итогом этих проб становится формирование потребности в дирижере как профессионале и человеке, принадлежащему миру большой культуры, своего рода «космополите». Первым дирижером, соответствовавшим новым требованиям, С. К. Лащенко называет В. И. Сафонова.

Обозревая путь, который прошли исполнители и публика за последние двадцать лет XIX века, автор подчеркивает, что для этой эпохи было характерно тяготение к масштабным проектам, зрелищности концертных выступлений и даже культу поведенческой манеры артистов. Популярными становились выступления, дававшие публике возможность пережить сильные эмоции и ощущение сопричастности высокому искусству.

Присутствие в томе фундаментального раздела о русском музыкальном фольклоре, написанном О. А. Пашиной, делает разговор об искусстве конца XIX столетия гораздо объемнее. Он вводит в поле зрения «культуру безмолвствующего большинства», которая продолжала жить и развиваться не только вообще в Новое время и даже не на протяжении XIX века, но конкретно в эпоху *fin de siècle*. А в контексте проблематики «русского стиля» именно этот раздел



7. Елизавета Бём. А. Г. Рубинштейн за роялем. Силуэт. Бумага, тушь. Государственный музей-заповедник П. И. Чайковского, Клин

и приоткрывает нам «философский камень», поисками которого занято все профессиональное искусство этого периода. Образно говоря, до чтения этой главы мы имели дело с зыбкими отражениями «субъекта», с которым наконец сталкиваемся лицом к лицу.

Сильное впечатление производит само понимание того, что одновременно с музыкой Чайковского или постройками Шехтеля мощно утверждает себя пласт национальной «архаической» культуры, которая практически не изменилась со времен «матушки Екатерины» или царя Алексея Михайловича и для изучения которой среди прочего необходима полная смена исследовательского инструментария. И автор дает этот «инструментарий» в руки читателя, напоминая о принципиально иных законах музыкального мышления, действующих в народной культуре. Здесь не существуют оппозиции авторских стилей, ведущих школ, столицы и провинции. Для развития музыкального фольклора и его характеристики актуальны оппозиции сторон света, мужского и женского, молодого и старого, звука и молчания. Народное музыкальное искусство всегда полистадиально, предполагает множественность воплощений, иначе, чем профессиональное, хранится и передается.

В русской народной культуре доминирует вокальная музыка, поэтому Пашина напоминает о ее важнейших характеристиках: слоговом ритме, ритмическом клише, универсальных интонационных моделях, взаимосвязях мелодики с особенностями диалектов и так далее. Сущность подхода автора состоит в том, что звук вообще, а в особенности «звук поющего человеческого голоса», является существенным компонентом традиционной картины мира. Пашина анализирует календарно-обрядовые песни, обращая особое внимание на существование запретов и предписаний на пение в определенное время календарного цикла, тем самым трактуя календарные напевы как способ организации времени. Музыкальное оформление календаря сопрягает и природный годовой цикл с циклом человеческой жизни. Обращаясь к стилистике календарно-обрядовых песен, автор отмечает ее предопределенность продуцирующей и обереговой функцией, а также то, что вокальное интонирование в традиционном сообществе является маркером социального и половозрастного статуса человека.

Далее автор анализирует похоронные плачи и свадебные песни, выделяя вслед за многими исследователями свадьбу-веселье

и свадьбу-похороны, а соответственно и два типа их музыкального оформления. Симметричными по отношению друг к другу жанрами увидены материнский фольклор и музыкальный эпос (исполнителями которого были преимущественно мужчины), былины и лирические песни, хоровые песни и трудовые припевки.

Финальная часть главы Пашиной об инструментальной музыке, фольклорных инструментах, связи инструментов с определенным репертуаром логично соединяется с разделом Н. Ю. Данченковой «Собирание и изучение народной песни». Эта часть тома призвана показать читателю возможные пути сопряжения профессиональной и низовой культуры. Автор говорит о собирателях народной песни (путь сверху) — П. Н. Киреевском, М. А. Стаховиче, М. А. Балакиреве, П. Н. Рыбникове, и изданных ими сборниках русского фольклора. Принципиальной вехой в развитии этого пути стало изобретение Томасом Эдисоном фонографа и его распространение в среде этнографов. Другими важнейшими событиями были выступления эпических сказителей в крупных городах — Т. Г. и И. Т. Рябининых, И. А. Федосовой, В. П. Щеголёнка, А. Е. Чукова, М. Д. Кривополоновой и других (путь снизу), то есть выход подлинного фольклорного исполнителя на концертную эстраду.

В последней главе тома «Городская развлекательная культура», написанной Е. Д. Уваровой, по-своему проявляется свойственный концу XIX века дух сопряжения полярных начал, встречное движение прежде несводимых явлений: столичного и фольклорного, остросатирического и лирического, оперного и танцевального, просветительского и клишированного. Предметом исследования автора становится репертуар комических певцов и куплетистов, выступления дуэтов, фабричных хоров и цирковых артистов, явление оперетты и кафешантана. Ярko проявляется в тексте и другая особенность рассматриваемого периода — любовь к зрелищно-пространственной репрезентации, ибо все упомянутые действия происходят на больших, особым образом организованных территориях: на вокзалах, в балаганах и в развлекательных садах.

Эпилогом тома становится обширный хронограф, написанный М. Г. Раку. Он уже по традиции состоит из двух разделов, посвященных событиям в России и в мире, каждый из которых организован по девяти тематическим рубрикам. Но по сравнению с четырнадцатым томом ИРИ (еще одним вышедшим фолиантом по истории

русского искусства XIX века) географические рамки обоих разделов сильно расширены: в них включены как недавно присоединенные к России территории, так и неевропейские страны, игравшие в это время все большую роль на политической арене.

Любая попытка критического осмысления выпущенного в свет тома из настоящего издания ИРИ приводит к неизбежному сравнению с «Историей русского искусства» под реакцией И. Э. Грабаря. Современное издание задумывалось как текст, принципиально расширяющий горизонты отечественной культуры, которые не могут быть описаны триадой: архитектура, скульптура, живопись. И настоящий, 17-й, том демонстрирует это убедительнее, чем какой-либо другой из тех, что успели выйти. Даже учитывая, что том 2/2, посвященный искусству второй половины XII века, содержит изысканную главу об орнаменте, а в 14-м томе, касающемся искусства первой трети XIX столетия, есть главы об иконописи, интерьере и предметах, архитектуре провинции и проч., в семнадцатом — поле культуры восстановлено наиболее полно. Такой подход дает новый импульс размышлениям о том, что именно на нынешний момент академическое искусствознание «готово признать» искусством.

Благодаря тому, что теперь есть возможность сравнить два тома, посвященные искусству XIX века — его «концам и началам», серия в целом предстает как живое, недогматическое издание. Количество разделов, их состав и сопряжение друг с другом соответствуют не выработанной схеме, а существенным культурным процессам рассматриваемого периода. Тем самым утверждается историчность предмета искусствоведческого исследования.

Динамичный процесс развития культуры, представленный в коллективном труде, во многом идет вразрез со стереотипами и мифологемами в расхожем осмыслении XIX века, которыми изобилует наше культурное сознание. В первую очередь это касается влияния на культурное поле комплекса демократических идей. После прочтения тома оно представляется относительно скромным. Тогда как монаршее участие и притягательный для искусства образ власти — более значительными. Иначе выглядит соотношение разных видов изобразительного искусства. Интересными и неужи-

данно превосходящими средний уровень современной европейской скульптуры оказываются отечественные произведения. Вклад декоративно-прикладного искусства в процессы стилеобразования — куда более существенным.

Неоценимым для осмысления 1880–1890-х годов становится сосуществование в пространстве одной книги глав о музыкальном и изобразительном искусстве. Это обнажает стадиальную «постманифестационную» общность в развитии многих художественных объединений. К сложению образа денди и художника эпохи символизма видится причастным культ музыкантов-виртуозов конца века XIX, а самым последовательным и концептуально выстроенным из художественных предприятий С. И. Мамонтова — Частная русская опера.

Наконец, материал, представленный в томе, убеждает в необычайной насыщенности культурного пространства этого периода. У каждого явления возникает такое количество разнообразных вариаций, оно вступает в столь прихотливые сочетания с другими, что ими можно заполнить всю мыслимую линейку градаций от одного вида искусства к другому, от сфер высокого к низовому и массовому, от фольклорного к авторскому.