

Мария Чернышева

## Национальное прошлое и настоящее в русской живописи на Всемирной выставке 1867 года

В статье показано, что концепция Русского художественного отдела парижской Всемирной выставки 1867 года была подчинена задачам национальной репрезентации, и это стало первым в своем роде и очень важным опытом для российской практики художественных экспозиций. Рассмотрен разный вклад разных живописных жанров — прежде всего исторического и бытового — в формирование представлений о России на этой выставке. Проведен сравнительный контент-анализ этой живописной секции и нескольких других ближайших по времени экспозиций картин.

Ключевые слова:

Всемирная выставка 1867 года,  
национальная репрезентация,  
русская живопись XIX века,  
исторический жанр, бытовой жанр,  
Вячеслав Шварц,  
Константин Флавицкий,  
Василий Перов.

Демонстрация русской живописи на Всемирной выставке 1867 года в Париже [9, с. 8–14] занимает особое место в ряду отечественных художественных экспозиций как в России, так и за ее пределами в эпоху Александра II. Для этой выставки картины впервые были отобраны не только с точки зрения их художественной ценности внутри российской культуры, но и с мыслью о том, как они будут восприниматься и какой образ России будут формировать в международном пространстве.

Основной состав Русского художественного отдела Всемирной выставки 1867 года был определен главным его организатором (не на бумаге, а на деле) Вячеславом Шварцем. Первоначально, весной 1865 года, руководить художественной подготовкой к парижской выставке Академия художеств доверила ректору живописи Федору Бруни, но уже через полгода она удовлетворила просьбу почтенного и пожилого профессора назначить ему помощником Шварца [1, с. 118, 120], и тот вместе с Бруни вошел в комиссию выставки, а фактически взял на себя всю работу. В конце 1866 года брат Шварца, Евгений, писал отцу: «Бруни до того положился на Вячеслава, что даже все просьбы, не распечатывая, присылает к Вячеславу, который вполне всем распоряжается» [1, с. 121]. Больше года Шварц самостоятельно отбирал произведения для отправки в Париж, причем многие из них были рассмотрены не по заявкам их авторов, а по инициативе самого Шварца (как, например, картины Василия Перова и Константина Флавицкого) [1, с. 129]. 15 декабря 1866 года выбор Шварца был отдан на суд академического Совета, большинство наиболее известных ныне произведений, включая перовские, утвердили, но некоторые, и среди них «Княжну Тараканову» Флавицкого, отклонили. Однако в итоге благодаря, вероятно, стараниям Шварца это полотно было-таки послано в Париж, и, как мы увидим, не зря.

На окончательный состав художественного отдела выставки повлияли и чисто житейские обстоятельства. «Русские художники оказались очень ленивы относительно парижской выставки, — сожалел Шварц. — Заявлений от них было очень много, а как дошло до дела,



1. Исидор-Лоран Дёруа. *Всемирная выставка 1867 года в Париже. Общий вид*  
Литография

то все и спасовали» [1, с. 128]. Кроме того, многие владельцы картин отказывались «взять на себя расходы по укупорке, страхованию и отправке художественных произведений до Петербурга» [1, с. 126]. Некоторые же, не проявив гражданской сознательности, просто не захотели расставаться на время со своими вещами даже ради такого престижного события, как Всемирная выставка [8, ст. 211].

Шварц идеально подходил на роль комиссара Русского отдела выставки. Дворянин по рождению, он получил прекрасное воспитание и образование, свободно владел иностранными языками, был в курсе современных течений европейской культуры, энергично, ответственно и предприимчиво решал стоящие перед ним организационные задачи. Из переписки Шварца следует, что он обладал ясным пониманием того, какого рода искусство стоит экспонировать в Париже. Так, он рассуждал: «Не с классическими же сюжетами соватся нам соперничать с иностранцами» [1, с. 126] и отдавал предпочтение картинам «русского народного быта» и отечественного прошлого. О своем собствен-



2. *Интерьер Русской галереи на Всемирной выставке 1867 года*  
Литография

ном участии как художника исторического жанра он строил планы: «...надо выбрать что-нибудь похарактернее, потому что совершенно иное дело писать для петербургской или заграничной выставки <...> У меня заготовлено уже несколько эскизов, а именно: Прием первого английского посольства Иоанном Грозным... Стенька Разин. Кажется, что я остановлюсь на первом<sup>1</sup>, потому, что Стенька Разин для французов совершенно не известная личность» [1, с. 118; 23]. «Характерное» здесь, как и в некоторых других высказываниях Шварца и его современников, можно трактовать как «национальное». Мы видим, что, задумывая картины для Всемирной выставки, Шварц стремился к балансу между национальным своеобразием и сюжетно-смысловой доступностью изображаемого для иностранцев. Не только Шварц, но и некоторые другие

1 «Прием первого английского посольства в России при Иоанне Грозном», как и «Стеньку Разина», Шварц так и не написал, на выставке присутствовали другие его работы.

художники специально написали картины для выставки, а не предложили готовые.

Рассмотрим национальную репрезентацию, развернувшуюся на основе сделанного Шварцем выбора картин для Всемирной выставки 1867 года. Будем отталкиваться от следующих вопросов. Как эта экспозиция соотносилась по своему жанровому и сюжетно-тематическому составу с несколькими другими ближайшими по времени экспозициями: Русским художественным отделом Всемирной выставки 1862 года в Лондоне [2] (первым сводным показом русского искусства за рубежом), регулярной выставкой Академии художеств 1867 года [10] и с Французским художественным отделом Всемирной выставки 1867 года [13, pp. 6–49]? Какие жанры и сюжеты выделялись в русской живописной секции Всемирной выставки 1867 года? Каким было образно-смысловое наполнение картин? Каков был разный вклад разных жанров — и прежде всего исторического и бытового — в конструирование представлений о России на этой выставке?

Регулярную Академическую выставку 1867 года я беру в качестве примера обычного «домашнего» экспонирования русского искусства для «своего», отечественного зрителя. Русская художественная часть на Всемирной выставке 1862 года по своему жаровому составу обнаруживает большую близость к этой внутрироссийской экспозиции. Следующий же показ русской живописи за границей на Всемирной выставке 1867 года по своему жанровому составу, напротив, существенно отличается от выставки того же года в Петербурге. Сопоставление Русского и Французского художественных отделов на Всемирной выставке 1867 года позволяет сделать предположения относительно специфики российской национальной репрезентации, в отличие от французской.

Начну с комментариев к составленной мною таблице жанров и сюжетов, представленных на указанных четырех выставках. В ней я не учитывала графику и скульптуру. В подсчетах возможны небольшие погрешности: иногда одну и ту же картину можно отнести к разным жанрам. Цифры в таблице показывают сначала число произведений того или иного жанра, а потом их процентное количество от общего числа картин на данной экспозиции.

Три российские выставки имеют равные нулевые показатели по числу композиций на сюжеты из античной мифологии. Разумеется, это не означает, что русские художники не писали таких картин. В какой-то степени это соответствует общей для европейского искусства

тенденции падения интереса к этим темам, но также отражает национальные особенности русской культуры, которая, в отличие от итальянской и французской, не имела и не ощущала родства с греко-римской античностью. Во Французском художественном отделе композиции на мифологические сюжеты занимают скромное, но заметное место, и это не считая картин на сюжеты из античной истории, которые в приведенной таблице включены в категорию исторического жанра. Идея наследования античности была важным фактором французского национального самосознания.

На Всемирной выставке 1862 года присутствовала большая доля русских картин на библейские сюжеты. К этому количеству наиболее близко их число на «домашней» выставке 1867 года в Академии. Состав Французского отдела Всемирной выставки 1867 года заметно уступает этим экспозициям в религиозности, но еще больше в этом отношении уступает им состав Русского отдела той же выставки. Кроме того, надо заметить, что единственной религиозной картиной здесь была «Тайная вечеря» Николая Ге — произведение нового для России типа, которое по характеру можно отнести и к «историческому жанру». За исключением картины Ге, русская живопись на Всемирной выставке 1867 года давала представление о светской культуре страны. Это не преминул заметить Владимир Стасов, когда предназначенные для отправки в Париж произведения были показаны в Академии художеств: «...всего только одна картина религиозного содержания. Какая странность, когда вспомнишь прежние наши годовые выставки, всегда, бывало, столь богатые именно картинами с религиозными сюжетами...» [8, ст. 218].

В Русском художественном отделе на Всемирной выставке 1867 года был очень скупо представлен и портрет. На предыдущей же Всемирной выставке 1862 года в русской секции портретов было довольно много, как и на «домашней» выставке 1867 года в Академии.

Наиболее стабильные по доле экспонатов категории на всех четырех рассматриваемых выставках составляют бытовые картины и пейзажи. Их число везде велико. Но сразу же хочу подчеркнуть, что в Русском отделе 1867 года работы в этих жанрах приобретают новое образно-смысловое наполнение, как, впрочем, и картины исторического жанра. К этому вернемся позже.

Особенно сильно состав упомянутых выставок различается по двум показателям — количеству исторических и батальных картин. На экспозиции Русского художественного отдела 1862 года произведений

	Русские картины на Всемирной выставке, Лондон, 1862	Русские картины на Всемирной выставке, Париж, 1867	Картины на выставке Академии художеств, Петербург, 1867	Французские картины на Всемирной выставке, Париж, 1867
Картины на библейские сюжеты	7 / 12,5 %	1 / 1,5 %	6 / 6,1 %	22 / 4,3 %
Картины на сюжеты из античной мифологии	0	0	0	23 / 4,5 %
Аллегии	0	0	0	10 / 2,0 %
Картины на исторические сюжеты (в том числе из национального прошлого)	2 / 3,6 % (1 / 1,8 %)	17 / 25,4 % (9 / 13,4 %)	5 / 5,1 % (2 / 2,0 %)	55 / 10,8 % (17 / 3,4 %)
Батальные картины	0	5 / 7,5%	0	18 / 3,6 %
Бытовые картины	23 / 41,1 %	23 / 34,3 %	39 / 39,3 %	145/28,5 %
Пейзажи	11 / 19,6 %	16 / 23,8 %	29 / 29,3 %	115/22,7 %
Ориентальные картины	1 / 1,8 %	1 / 1,5 %	0	44 / 8,7 %
Портреты	12 / 21,4 %	4 / 6,0 %	14 / 14,1 %	46 / 9,1 %
Анималистические картины	0	0	5 / 5,1 %	16 / 3,2 %
Натюрморты	0	0	1 / 1,0 %	13 / 2,6 %
Всего	56 / 100%	67 / 100%	99 / 100%	507 / 100%

на исторические сюжеты мало (3,6%), на академической выставке 1867 года их чуть больше (5,1%). В процентном отношении эта цифра более чем в два раза уступает французскому показателю 1867 года — 10,8%, который относительно высок. В первой половине XIX века Франция стала колыбелью исторической картины нового типа — *genre historique* [12]. Современниками она рассматривалась как одно из главных достижений французского искусства, в Европе на нее возник широкий и про-

должительный спрос. Новая европейская историческая иконография, включая русскую, развивалась под сильным французским влиянием. Тем удивительнее, что в Русском художественном отделе на Всемирной выставке 1867 года композиции на исторические сюжеты составляют приблизительно четверть (25,4%) от общего числа экспонируемых картин: это не только гораздо больше, чем на академической выставке того же года и чем на Всемирной выставке 1862 года, это в процентном отношении более чем в два раза превышает французский показатель<sup>2</sup>. Различия оказываются еще сильнее в процентном количестве работ на сюжеты из национальной истории: на русской экспозиции в Париже их примерно в четыре раза больше (13,4%), чем на французской там же (3,4%). На Всемирной выставке 1867 года национальными героями французских исторических картин выступают Наполеон Бонапарт (особенно часто), Жанна д'Арк, Людовик XIV, Мольер, Пуссен, Людовик XV, мадам Дюбарри, Дидро, Робеспьер, Святая Изабелла Французская, Бернар Палисси, а национальными героями русского исторического жанра — представители правящей династии Романовых и особенно часто царь Алексей Михайлович, а также Григорий Отрепьев, княжна Тараканова, Суворов.

Батальная живопись тематически пересекается с исторической. В Русском художественном отделе в Париже ее относительно много. Большинство картин воспевают победы Петра I. Одна изображает Невскую битву, одна — победоносную оборону Петропавловска от англо-французской эскадры во время Крымской войны, которая, как известно, закончилась крупнейшим поражением России в XIX веке. Среди французских батальных картин на этой экспозиции половина посвящена наполеоновским кампаниям, Крымской войне и битве при Сольферино. На фоне неослабевающего интереса французских художников к Наполеону и его победам и поражениям, включая русский поход, обращает на себя внимание, что российская сторона не представила на парижскую Всемирную выставку никакой композиции на подобный сюжет. В предварительном списке, составленном русской комиссией выставки (т. е. Шварцем), присутствовала картина Богдана Виллевалде «Киргизы в 1814 году [в Париже]», но она была отклонена

2 На ближайших последующих Всемирных выставках эта роль русского исторического жанра едва ли была столь велика.

по итогам заседания академического Совета. Из обновленного списка, согласованного 20 декабря 1866 года вице-президентом Академии художеств князем Гагариным, видно, что вычеркивание работы Виллевалде сопровождалось добавлением полотна Федора Моллера «Св. Александр Невский (Битва на Неве)» [25]. В этом можно усмотреть своего рода дипломатическую замену в границах одного тематического поля: вместо относительно недавнего триумфа русской армии над французами, хозяевами выставки, да к тому же триумфа в их же столице, — победа русского князя над шведскими рыцарями, принадлежащая далекому прошлому, но превратившаяся в символ успешного противостояния Руси Западу, впрочем, вряд ли понятный французской публике.

Самый высокий процент от показанной на Всемирной выставке 1867 года русской живописи приходится на бытовые картины — 34,3%. Это вписывается в общую европейскую тенденцию усиливающегося доминирования бытового жанра. Бытовая картина и пейзаж занимают в Русском отделе Всемирной выставки 1867 года обычно большое место, историческая живопись — необычно большое место. Исторические картины потеснили прежде всего портреты и особенно религиозные композиции, которые составляют важную часть российской экспозиции и в Лондоне в 1862 году, и в Петербурге в 1867-м.

Теперь остановимся на некоторых примерах русского исторического и бытового жанров.

На лондонской Всемирной выставке 1862 года была только одна русская картина, посвященная отечественной истории, — композиция Павла Чистякова из академической программы 1861 года «Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе великого князя Василия Темного в 1433 году срывает с князя Василия Косого пояс, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому» (1861). Этот крайне запутанный сюжет был странен и неясен даже для отечественных зрителей, что уж говорить о зарубежных. Похоже, что с русской стороны никто не задумывался, как полотно Чистякова будет восприниматься за границей. Кроме того, и замысел, и стиль этого произведения были архаичны с точки зрения набирающей влияние в европейском искусстве либеральной модели исторической рефлексии, которая демифологизировала прошлое, сверяла его с фактами и приближала к интересам современного частного человека. Эта модель стала основой исторической картины нового типа — «исторического жанра», развивающегося в европейской живописи с 1830-х годов. Русское искусство начало осваивать «истори-

ческий жанр» только в 1860-е годы и первые его плоды были показаны на Всемирной выставке 1867 года. Здесь все картины на исторические сюжеты соответствовали этому новому жанру. Обособленно выглядел только холст Моллера «Битва на Неве» (1856) — типологически он был родствен работе Чистякова «Софья Витовтовна».

В секции русской живописи на парижской Всемирной выставке 1867 года бросается в глаза обилие образов из отечественного XVII века: «Бегство самозванца [Григория Отрепьева] из литовской корчмы» Григория Мясоедова (1862), «Выезд царя Алексея Михайловича на смотр войск на Девичьем поле» Николая Сверчкова (1866), «Сокольничий времен царя Алексея Михайловича» Александра Литовченко (1867), «Посольский приказ при царе Алексее Михайловиче» Шварца (1865–1867). В заявках на выставку сцен из русского XVII века значилось еще больше, чем в итоге было представлено в академическую комиссию, а затем отправлено в Париж. Например, картину «исторического жанра из эпохи царя Алексея Михайловича» намеревался написать Адольф Шарлемань [22]. Автохтонная древность, смыкающаяся с мифологией, не была представлена на выставке. Не были здесь отражены и кровавые страницы царствования Ивана Грозного, захватывавшие тогда воображение российской публики, историков, писателей и художников, включая Шварца. Смысловым и современным противовесом «Битве на Неве» Моллера, воспевающей победу Александра Невского над западными рыцарями, стали работы, изображающие не военное столкновение, а мирное дипломатическое сотрудничество Руси с Западом — уже упомянутый «Посольский приказ» Шварца и его же маленькая картина «Русский посол при иностранном дворе (Русский посол при дворе Карла V)» (1866). Нет надобности говорить, что подобные сцены были уместны в международном культурном проекте. Но у нас отсутствуют свидетельства, что дипломатичное послание Шварца было «прочтено» и оценено в Париже. Для него как художника Всемирная выставка 1867 года стала, скорее, неудачей, публику и критику не заинтересовали его произведения. Показательно, что в заметке об этой выставке из словаря Пьера Ларусса в подробном перечне ее русских участников имя Шварца вообще пропущено [18, р. 1544].

Акцент русской живописной секции парижской выставки 1867 года на эпизодах из отечественного XVII века — наглядная иллюстрация хорошо известной исследователям притягательности этой эпохи для российского исторического сознания и культурной памяти XIX столетия



3. Константин Флавицкий  
Княжна Тараканова. 1864  
Холст, масло. 245 × 187  
Государственная  
Третьяковская галерея



4. Василий Перов. Проводы покойника. 1865  
Холст, масло. 45,3 × 57  
Государственная Третьяковская  
галерея

[4, с. 148–188]. В целом XVII век занимал русских художников и трактовался ими как доевропейский, ярко национальный по реквизиту период отечественной истории, который вместе с тем наиболее близок не только хронологически, но и по своим ожиданиям и потенциалу к европейскому ее периоду. Иными словами, XVII столетие выступало комфортной тематической зоной для примирения допетровской истории с современными европейскими культурными ценностями.

Популярность отечественного XVII века в русской литературе, историографии и живописи не в последнюю очередь была вызвана укorenенной в нем фигурой самозванца. Показанные в Париже в 1867 году сцены с самозванцами — «Бегство Григория Отрепьева» и «Княжна Тараканова» (1864) — задавали еще одно направление в теме отношений России с Западом. К линиям открытого военного противостояния («Битва на Неве») и благополучного дипломатического взаимодействия (работы Шварца) присоединялась линия конфликта отчасти скрытого, политического: Григорий Отрепьев обрел поддержку у Речи Посполитой, так называемая княжна Тараканова была, вероятно, уроженкой или Восточной, или Западной Европы, в своих интригах и авантюрах

использовала свои многочисленные международные политические связи. Существуют различные научные объяснения исключительной важности и особенного политического, социального и мировоззренческого смысла самозванства в русской истории и культуре начиная с XVII столетия [11; 5; 7; 3]. Пожалуй, общим местом этих исследований является признание того, что российская актуальность самозванства связана с ригидностью, контрастностью и одновременно парадоксально с разбалансированностью и неартикулированностью социальных и политических механизмов, ролей и прав в России на протяжении долгого времени. При самозванцах бунт против царя не превращается в бунт против самодержавия и даже может быть движим подспудной потребностью еще большего укрепления абсолютизма и его магических оснований.

Однако вся эта проблематика самозванства как и отечественного XVII века в целом волновала разве что образованных русских и едва ли была понятна и интересна иностранцам.

Картина Мясоедова «Бегство самозванца из литовской корчмы» имела своим источником драму Пушкина «Борис Годунов», что было указано во французском каталоге Всемирной выставки 1867 года [13, р. 177]. Значение работы Мясоедова в международном экспозиционном пространстве можно видеть, среди прочего, в том, что через информацию в каталоге она отсылала не только к эпизоду из русской истории, но и к ставшему достоянием истории великому русскому поэту. Других намеков на отечественных писателей, художников и ученых образный ряд Русского живописного отдела парижской Всемирной выставки не содержал. Это составляло контраст образному ряду Французского живописного отдела выставки, в котором, как уже было сказано, заметное место занимали французские писатели и художники. Культивируемая французами начиная с эпохи Просвещения демократическая по своему происхождению идея «великого человека» [6, с. 153–157], творца или мыслителя, как важнейшей национальной и исторической фигуры, альтернативной монарху и военному герою, очень тяжело и медленно прививалась в самодержавной России. Во французском обществе значимость творческой личности была несопоставимо выше, чем в России.

Надо упомянуть, что Шарлемань, проявляя чуткость к особенностям и предпочтениям современного европейского исторического жанра, а также к международному и парижскому формату выставки 1867 года, собирался написать для нее картину «Императрица Екатерина II

в мастерской скульптора Фальконе», но не успел закончить работу в срок [24] и показал ее только на академической выставке того же года.

Самой любимой русской картиной на Всемирной выставке 1867 года стала «Княжна Тараканова» Флавицкого. (Ил. 3.) Обычные зрители отдавали ей решительное предпочтение, в глазах критиков с ней соперничала разве что «Кончина польской королевы Варвары Радзивилл» (1860) Йозефа Зимлера, польского живописца, представлявшего на выставке Российскую империю. В преддверии Всемирной выставки эти две картины удостоились отдельной похвалы Стасова [8, с. 219, 221]. Ларусс пишет, что «Княжна Тараканова» была «особенно замечена» [18, р. 1544] в Париже. Ее выделяли многие критики, даже те, которые в целом скептически отзывались о русском искусстве [17, р. 149]. Но хвалили «Княжну Тараканову», как и «Варвару Радзивилл» Зимлера, не за национальный колорит, а за прекрасное владение западноевропейской, в первую очередь французской, в значительной степени интернациональной манерой<sup>3</sup> подачи конкретного исторического материала. Так, Шарль Клеман писал: «В русском зале обнаруживаются ученики Делароша... Русские художники демонстрируют исключительный талант ассимиляции. Они пишут на французский или немецкий манер... почти без акцента. Картина г-на Зимлера хороша... без недостатков, но она совершенно французская <...> В этой тематической категории “Легендарная смерть княжны Таракановой” покойного Флавицкого предстает лучшей работой... собирающей возле себя больше всего зрителей. <...> В целом, картина замечательна» [15, р. 1]. Теофиль Торе утверждал: в русской секции «самое замечательное полотно — “Легендарная смерть княжны Таракановой” Константина Флавицкого <...> Его талант соединяет в себе поэзию Ари Шеффера и свободное исполнение Галле. Г-н Йозеф Зимлер испытал влияние, похоже, тех же мастеров и в какой-то степени Делароша<sup>4</sup>. В картинах г-д Флавицкого и Зимлера нет ничего русского» [21, р. 436].

В чем заключались современные европейские приоритеты в видении истории, та «поэзия» исторического жанра Делароша, Шеффера и Галле, которой как нельзя лучше отвечала «Княжна Тараканова» Флавицкого? — В чувствительности образов прошлого, достигающейся

3 О том, что в XIX веке национальный характер французского искусства видели среди прочего и в его всеевропейской востребованности, т. е., иначе говоря, интернациональности, см.: [19, pp. 69, 97].

4 Сравнение Зимлера и Делароша см. также: [8, ст. 220–221].

через дегероизацию и сближение исторических лиц с обычными людьми, обладающими слабостями и терпящими неудачи. Чувствительное очеловечивание истории не в последнюю очередь сказывалось в том, что среди персонажей исторических картин гораздо чаще, чем раньше, стали встречаться женщины и дети, сохраняющие свою женскую и детскую природу, нежную, уязвимую, трогательную. В этом отношении Софья Витовтовна в композиции Чистякова, хотя и была главным персонажем, типологически действовала совершенно как мужчина, женское в ней ограничивалось платьем и аксессуарами<sup>5</sup>. Что же до картины Флавицкого, княжна Тараканова здесь наделена пронзительной женственностью<sup>6</sup>. Она не поражает красотой и силой духа, но очаровывает всего лишь миловидностью, естественной небрежностью и жалкостью своего полузабытья, своей тихой, почти прозаической покорностью надвигающейся гибели. Полотно Флавицкого стало в русском искусстве не только первым изображением слабой, жалкой и прелестной женщины как персонажа отечественной истории, но и вообще первым чистым примером изобретенного французами исторического жанра. Польские мастера достигли этого чуть раньше. Органично вписываясь в современный западноевропейский художественный контекст, «Княжна Тараканова» выбивалась из контекста русской живописи, по-прежнему крайне редко обращающей внимание на роль женщин в отечественной истории, если они не императрицы. Но иностранцы об этом не знали.

В принципе валоризация женской тематики, как и тематики немонархической, гражданской и светской, в центре которой были образы писателей и художников, определяла либеральную направленность исторического жанра, ставшего новым течением в европейской живописи. А осмысление и репрезентация истории своей страны в этих тематических ракурсах воспринимались во Франции как опыт, подобающий современной европейской нации и удостоверяющий этот ее статус. Так что, хотя отсутствие изображений «великих людей» было досадной лакуной русской художественной экспозиции на Всемирной выставке 1867 года, настояя на отправке в Париж «Княжны Таракановой», Шварц «попал в десятку» и поддержал репутацию России как современной европейской державы. А министр двора напрасно беспокоился о том, что картина

5 То же можно сказать, например, о царевне Софье Ильи Репина.

6 Женственно слаба и умирающая Варвара Радзивилл на картине Зимлера, но княжна Тараканова Флавицкого остается вне конкуренции.

Флавицкого посвящена женщине, посягнувшей на российский престол, и требовал, ссылаясь на волю Александра II, чтобы «в каталоге, который будет раздаваться в Париже, против произведения Флавицкого “Княжна Тараканова”... сделать отметку, что сюжет сей картины взят из романа, не имеющего никакой исторической истины» [1, с. 129].

По иным причинам особое внимание в Русском художественном отделе парижской Всемирной выставки привлекли картины Перова, и в первую очередь его «Проводы покойника» (1865). (Ил. 4.) Французские критики обнаружили в них сильную национальную самобытность, которая отсутствовала в «Княжне Таракановой» Флавицкого.

Поль Манц признавался: «Нам, французам, г-н Василий Перов кажется более русским, чем остальные его соотечественники» [20, р. 28]. Клеман сообщал: «Среди бытовых картин мы встретили несколько работ, имеющих национальный отпечаток, — достоинство, которое мы тщетно искали в предыдущих произведениях <исторического жанра. — М. Ч.>. На первое место мы тут поставим картины г-на Перова <...>, исполненные совершенно неудовлетворительно... Тем не менее, он вложил в эти работы впечатление столь живое, столь душераздирающее<sup>7</sup>, что я без колебаний отнесу их к самым интересным произведениям русской экспозиции <...>» [15, р. 2]. О том же говорил Торе: «Истинно русским художником является г-н Василий Перов. Он русский и в выборе сюжетов, и в манере их исполнения, совершенно наивной, как если бы он никогда не видел живопись других школ <...> Он неумел, но истов и отважен. Я никогда не забуду его “Похороны”, эту глубоко человеческую и печальную картину» [21, р. 437]<sup>8</sup>.

Перова оценивали довольно высоко как подлинно и исключительно русского художника и по содержанию, и по форме. Любопытно, что национальность формы в данном случае ассоциировалась с невлаждением языком современной европейской живописи, с наивностью или даже неумелостью и «варварством» художественного исполнения. Главное же, что удивило и захватило французов в картинах Перова, — это ни с чем не сравнимая экспрессивность. В отличие

7 См. также: «Похороны» Перова «пронизаны душераздирающим чувством» [14, р. 154].

8 Схожее мнение: «Среди лучших мастеров бытового жанра — Василий Перов. Он подлинный представитель современного русского искусства <...>. Его картины не очень хорошо написаны, но они отмечены правдой и некоторой наивностью, не лишенной прелести»: [16, pp. 86–87].

от прежних русских сцен народной жизни, работы Перова не только обладали этнографической спецификой, но и были пропитаны особым выражением/настроением, которое можно назвать беспросветной-безнадежной-смертельной тоской. На парижской выставке 1867 года искусство Перова представило некий беспрецедентный неевропейский образно-смысловой ряд, вызвавший у европейцев серьезный интерес. Картин, подобных «Похоронам», как и «Княжне Таракановой», раньше не порождало русское искусство.

Итак, в русской художественной секции Всемирной выставки 1867 года отечественная история и народная жизнь впервые отчетливо и наглядно выделяются как две главные и взаимодополняющие темы национальной репрезентации. И можно судить, насколько различным был вклад в эту репрезентацию исторического и бытового жанров. «Княжна Тараканова» воспринималась французами как очень французское или, шире, западноевропейское и по риторике, и по духу произведение. Однако как таковое оно свидетельствовало не только о подражательном развитии русской живописи, но и о том, что русские способны осмыслять особое прошлое своей страны так, как это подобает настоящим европейцам, в соответствии с современными либеральными ценностями цивилизованных наций. «Княжна Тараканова» служила подтверждением достойного положения России среди европейских государств. «Похороны» же Перова убеждали не в национальном статусе, а в национальной специфике России — не через идентификацию с Европой, а через альтернативу ей.

Напомню, что обе картины — и «Княжна Тараканова», и «Похороны» — были отправлены в Париж по личной инициативе Шварца, и в общем выборе художественных произведений для этой Всемирной выставки он сыграл главную роль. Хотя итоговый состав Русского художественного отдела не избежал импровизированных и случайных экспонатов, у нас есть основания говорить, что его ядро было концептуальным и во многом определялось совокупностью представлений Шварца, отчасти рациональных, отчасти интуитивных, о возможностях воплощения в искусстве национального образа России. В этом отношении русская живописная секция парижской Всемирной выставки принципиально отличалась как от показа русского искусства на предшествующей лондонской Всемирной выставке, так и от регулярных выставок в Петербургской Академии художеств. Особенно необычным был сделанный Шварцем акцент на сюжетах из русской истории.



В заключение выскажу еще два соображения, касающиеся значения рассмотренного российского участия во Всемирной выставке 1867 года для судьбы русского искусства. Во-первых, как организатор художественного отдела выставки Шварц продемонстрировал такой триумф концептуальной частной инициативы, какой вряд ли был возможен раньше в российской экспозиционной практике. Во-вторых, став на парижской выставке 1867 года инструментом продуманной национальной репрезентации, русская живопись оказалась в ситуации открытого и актуального взаимодействия с внехудожественными, общезначимыми сферами культуры, чем вплоть до последней трети XIX века была обделена в России. Примерно в те же годы Артель Ивана Крамского, а затем Товарищество передвижников добивались, в сущности, тех же целей — повышения социальной активности и авторитетности художника и вывода русского искусства из ремесленной резервации в широкое культурное пространство. Опыт Шварца и опыт передвижников должны быть увидены как важные составляющие одного культурного процесса.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. Курск: Полстар, 2013.
2. Каталог картин русской школы живописи, находившихся на Лондонской всемирной выставке. М.: Тип. В. Готье, 1863.
3. Калинин И. «Он грань хотел стереть меж тем, чем был и чем казался»: рабы, самодержцы и самозванцы (диалектика власти). Статья первая // Новое литературное обозрение. 2016. № 6. С. 441–464.
4. Леонтьева О. Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX — начала XX в. Самара: Книга, 2011.
5. Майорова О. Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи // РОССИЯ/RUSSIA. Вып. 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Россия, XVIII — начало XX века / Сост. Н. Мазур. М.: ОГИ, 1999. С. 204–232.
6. Озуф М. Пантеон. Эколь Нормаль мертвых // Франция — память/ Под ред. П. Нора. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 151–185.
7. Смирнов И. П. Самозванство, или Ролевая революция // Место печати. 2001. № 13. С. 33–58.
8. Стасов В. В. Вставка в Академии Художеств (1867) // Стасов В. В. Собр. соч. 1847–1886. Т. 1. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Ст. 207–224.

9. Указатель русского отдела Парижской всемирной выставки 1867 г. СПб.: Тип. Товарищества «Общественная польза», 1867.
10. Указатель художественных произведений годичной выставки Академии художеств за 1866–1867 академический год. СПб., 1867.
11. Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 75–109.
12. Чернышева М. *Genre historique* во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3. С. 146–169.
13. Catalogue général: Exposition universelle de 1867 à Paris. Première partie (groupes I à V) contenant les oeuvres d'art. Paris: E. Dentu [s. d.].
14. Chesneau E. Les nations rivales dans l'art: peinture, sculpture; L'art japonais; De l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art. Paris: Didier, 1868.
15. Clément Ch. Exposition universelle. Beaux-arts // Journal des débats politiques et littéraires. 1867. 28 août. Pp. 1–2.
16. Durant H. Exposition universelle de 1867. Études et souvenirs. Beaux-arts. Peinture // Recueil des publications de la Société havraise d'études diverses. 1867. Le Havre: Impr. Lepelletier, 1868. Pp. 71–97.
17. Gautier H. Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867. Paris: Ch. Delagrave et Cie, 1867.
18. Larousse P. Grand dictionnaire universel du XIX-e siècle. Т. 13. Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1875.
19. Mainardi P. Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867. New Haven, London: Yale University Press, 1987.
20. Manz P. Les Beaux-arts à l'Exposition universelle // Gazette des beaux-arts. 1867. Vol. 23. Pp. 7–30.
21. Thoré T. Exposition universelle de 1867 // Salons de W. Bürger. 1861 à 1868: 2 Vols. Paris: Renouard, 1870. Vol. 1. Pp. 335–454.

#### Неопубликованные источники

22. ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 52.
23. ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 54.
24. ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 73.
25. ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 122.