

На правах рукописи

Юй Жуньшэн

Портретная галерея в художественной коллекции

П.М. Третьякова

Специальность 17.00.04 –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2012

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства
исторического факультета Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор

Алленов Михаил Михайлович

Официальные оппоненты: **Карпова Татьяна Львовна**

доктор искусствоведения,

заместитель заведующего отделом живописи
второй половины XIX – начала XX века
Государственной Третьяковской галереи

Самохин Александр Вячеславович

кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник

Научно-исследовательского института теории и
истории изобразительных искусств Российской
академии художеств

Ведущая организация: Государственный исторический музей

Защита состоится 30 мая 2012 года в 16 часов на заседании диссертационного
совета Д. 501.001.81 по искусствоведению при Московском государственном
университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1,
Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, МГУ, Шуваловский корпус, аудитория
« ».

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной библиотеки
МГУ им. М.В. Ломоносова в Шуваловском корпусе.

Автореферат разослан « » апреля 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения, доцент

Е.А. Ефимова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Создатель русской национальной художественной галереи П.М. Третьяков, пользующийся славой не только при жизни, а также после смерти, бесспорно, увлекает многозначительностью своего деяния. Портретная живопись в России с момента происхождения играет великую роль в культурно-общественной и духовно-личной, самовоспитательной практике отдельного человека, и исследования, ей посвященные, проходят через всю историю русского искусствознания. Без преувеличения можно сказать, что портрет – один из ведущих жанров русского искусства. Галерея обрисовывается в качестве музея, исследования о котором колеблются между полюсами архаического мифа и символа Нового времени. Триада этих словообразов – портрет, галерея, Третьяков – не отдельно, а вместе, станет предметом нашего исследования. Портретная галерея Третьякова была широко известна во второй половине XIX века и нашла отражение в литературе разных видов, однако сегодня она уже не существует в качестве самостоятельного феномена.

Но эта галерея, как звено общего экспозиционного целого, выражает самые глубокие идеи, формировавшие самосознание русского общества, равно как представление о характере переживаемого исторического момента. Тем более, что вопросы о возможных выборах в истории самосознания, включая самоспасение человечества, обозначены в форме этой галереи. Несмотря на богатство исследований, касающихся истории Третьяковской галереи, портретная коллекция осталась мало изученной. Схема портретной галереи неизвестна. Отношения между отдельными портретами и отношения портретных изображений с произведениями, их окружающими, почти совсем не затронуты. Взаимодействие идеологии самого коллекционера и социальной мысли второй половины XIX века в России рассматривалось отрывочно.

Что и обуславливает актуальность избранной диссертационной темы.

Цель и задачи исследования. Цель данной диссертационной работы — уяснить исторические координаты в мировоззрении П. Третьякова через реконструкцию исчезнувшей портретной галереи.

В соответствии с обозначенной целью необходимо решить следующие задачи:

- 1) Реконструировать портретную галерею П. Третьякова и уяснить взаимоотношения между портретной галереей и галереей в целом;
- 2) Выяснить представления об истории русского искусства у создателя галереи, и связь этих представлений с его собирательской практикой;
- 3) Провести сравнительный анализ исторических истоков мировоззрения Третьякова с идеями его современников;
- 4) Заново рассмотреть значение портретной галереи Третьякова в истории русского искусства.

Научная новизна работы. В представленной работе впервые предлагается планиграфическое воссоздание раннего периода в коллекции П.М. Третьякова, чтобы представить историческую картину минувшей портретной галереи, сыгравшей важную роль в русской художественной жизни второй половины XIX века.

Источники и историография. В качестве основных источников для исследования использованы архивные материалы, связанные с П. Третьяковым и его коллекцией, которые хранятся в разных фондах. Это – Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Отдел письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМа), Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб) и Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки (ОР ГПБ)¹.

¹ И.С. Ненарокова в своей книге «Павел Третьяков и его галерея» тщательно перечисляет все архивные материалы, касающиеся с Третьяковым и его коллекцией, и их указатели. См.: Ненарокова И.С. Павел Третьяков и его галерея. М., 1998. С. 255.

Одним из самых главных хранилищ документов по истории ГТГ является отдел рукописей ГТГ (ОР ГТГ). По сведениям последнего путеводителя в ОР ГТГ хранится всего 229 фондов,² в том числе колоссальный архив П.М. Третьякова (фонд 1) и других художественных и общественных деятелей, обществ, выставок и т. д. В первом фонде можно ознакомиться с важнейшими для данной работы документами, в числе которых: «Завещательное письмо», записные книжки, черновые записи о приобретении картин, опись картин собрания с указанием их цен, черновые заметки о путешествиях П.М. Третьякова, переписка П.М. Третьякова с разными лицами, материалы к биографии П.М. Третьякова, и другие материалы, связанные с его женой В.Н. Третьяковой и его родственниками. Многие из этих материалов, образуя первичную «базу данных», предоставляют возможность реконструировать живую картину формирования третьяковской коллекции.

В начале двадцатых годов XX века вышли в свет «Материалы из архива П.М. Третьякова. Переписка П.М. Третьякова», «Переписка Л.Н. Толстого с П.М. Третьяковым»³, ставшие предметом исследования целого ряда специалистов. В период с середины до конца шестидесятых годов XX века была опубликована переписка портретистов и критиков второй половины XIX века с П.М. Третьяковым: «Переписка с П.М. Третьяковым. 1873 – 1898», «Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. 1874-1897», «Переписка И.Н.Крамского. И.Н.Крамской и П.М.Третьяков. 1869-1887», «Письма

² Теркель Е.А. Путеводитель по рукописным фондам Государственной Третьяковской галереи. М., 2005. После 2005, в архив входят другие фонды как Ф. 231 (Бенатов Л.М.), Ф. 232 (Федотов К.А.) и Ф. 235 (Ляпин), которые не показаны в путеводителе. – Ж. Ю.

³ Эйгес И. Материалы из архива П.М. Третьякова. Переписка П.М. Третьякова // Искусство 1929. №. 5-6. Переписка Л.Н. Толстого с П.М. Третьяковым. Публикация М. Бабенчикова // Литературное наследство. 1939. кн. 2.

художников П.М. Третьякову. 1856-1869», «Письма художников П.М. Третьякову. 1870-1879»⁴.

Методология исследования. Метод исследования представляет собой синтез литературно-описательного и пространственного анализов. Применяются в процессе исследования функциональный, сравнительно-исторический, формально-стилевой, статистический, психологический и социологический подходы. В случаях текстуальной интерпретации литературных источников и произведений автор во многом следует методикам ученых из областей семиотики и герменевтики.

Практическая ценность диссертации состоит в том, что ее результаты могут быть использованы при формировании китайской культурной политики и моделировании системы коллекционирования в Китае. Собранный в ней материал, а также сделанные выводы могут способствовать более полному и глубокому пониманию содеянного Третьяковым, и быть использованы для дальнейших специальных исследований по истории русского искусства и культуры России.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации нашли отражение в опубликованных научных статьях (список приведен в конце текста автореферата). Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, каждая из которых имеет подразделы и примечания. В конце имеется заключение, приложение с таблицами заказанных Третьяковым портретов и невыполненных предложений, и список литературы. Первая глава посвящена историографии,

⁴ Репин И.Е. Переписка с П.М. Третьяковым. 1873 – 1898. М.-Л., 1946. Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова 1874-1897. М., 1949. Переписка И.Н.Крамского и П.М. Третьякова 1869-1887. М., 1953. Письма художников П.М. Третьякову. 1856-1869. М., 1960. Переписка В.В. Верещагина и П.М. Третьякова.1874-1898. М., 1963. Письма художников П.М. Третьякову. 1870-1879. М., 1968.

относящейся к тематике нашей работы, вторая – реконструкции портретной галереи П. Третьякова; в третьей главе предпринимается попытка проанализировать исторические предпосылки замысла и мировоззрение П. Третьякова, выраженные в его портретной галерее.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** объясняется тема работы, формулируются цель и задачи исследования, характеризуется источниковедческая база, приводятся сведения, предопределившие структуру работы.

Глава 1. Историография: Галерея и П.М. Третьяков. Портрет. Коллекция.

В этой главе предлагается историографический обзор литературы по трем, продиктованным избранной темой, главным направлениям: работы, посвященные истории Третьяковской галереи и жизни самого коллекционера; исследования по вопросам русской портретной живописи; труды, посвященные частному и музейному коллекционированию.

История Третьяковской галереи как музейного организма – главный предмет нашей работы – с начала своего существования привлекала внимание ученых. В этих исследованиях можно, по степени значимости, выделить три уровня: 1) исследования о первичных материалах из архива и переписки, 2) мемуары и воспоминания близких коллекционера, 3) научные работы о Третьяковской галерее, 4) популярная литература, такая, как повести-биографии, путеводители и альбомы. Еще надо отметить значительный вклад разных поколений ученых и художников в форме не только специальных монографий, но и каталогов разных времен.

Далее рассматривается история каталогизации. Перечислены все описи и каталоги с 1870-х до настоящих времен, и особое внимание уделено работам по

каталогизации, принадлежащим самому Третьякову, включая «Опись картин Третьякова П.М. на 12 января 1873 года с указанием цен».

Обзор исследований о коллекции и жизни П. Третьякова начинается с воспоминаний современников коллекционера – П.Д. Боборыкина (1881 г.), В.В. Стасова (1893 г.) и П.С. Шумова (1899 г.). Воспоминания, переписка и статьи художников-портретистов и критиков второй половины XIX века важны, поскольку в них непосредственно отражаются творческие мотивы художников, а также отклики публики и зрителей, которые тесно связаны с деянием П. Третьякова и формированием его коллекции.

В начале XX века появились первые исследования, принадлежащие к разряду путеводителей и очерков по хранящимся в Третьяковской галерее произведениям, а именно работы А. Новицкого (1893 г.), А.М. Миронова (1902 г.), Ф.И. Рерберга, П. Перцова (1922 г.), Н.С. Моргунова (1923 г.), И.В. Розенталя (1928 г.). Полезная информация встречается также в обсуждениях, связанных с такими событиями в истории галереи, как годовщины основоположника и перевеска картин, например статьи А.Б. Вайнштейна (1900 г.), С. Четверикова (1916) и В. Никольского (1924 г.).

Благодаря обработке архивных документов и новым достижениям в теории искусства с конца 1920-х годов вышли в свет работы И.Р. Эйгеса (1929 г.), Г.В. Жидкова (1939 г.), С. Гольдштейн (1948 г.), Б. Иогансона (1956 г.) и В.И. Антоновой (1956 г.).

Значительную роль для диссертации играют воспоминания таких персонажей, как дочери коллекционера А. Боткина (1951 г.) и В. Зилоти (1992г.), также М.В. Нестеров (1941 г.) и Н.А. Мудрогель (1962 г.). Мемуары родственников и близких П.М. Третьякова послужили основой для ряда научных и популярных трудов, в число которых входят монографии

В.И. Антоновой «Государственная Третьяковская галерея»⁵ и Д.Я. Безруковой «Третьяков и история создания его галереи»⁶.

С 1970-х годов, исследователи начинают вновь оценивать деятельность коллекционеров «буржуазной» среды, например: «Почетный гражданин Москвы» (1978 г.) И.С. Ненарокомовой, «Почетный гражданин Москвы» (1982 г.) А. Грязнова, «Павел Третьяков и его галерея» (1998 г.) И.С. Ненарокомовой, «Третьяков» (1998 г.) Л. Анисовой и «Павел Третьяков» (2011 г.) Анны Федорец.

Всесторонне освещающими вопросы по истории Третьяковской галереи, являются сборники «Сто лет Третьяковской галереи» (1959 г.) под редакцией П.И. Лебедева, «Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856-1917» (1981 г.) под редакцией Я.В. Брука, сборник «Государственная Третьяковская галерея: история и коллекция» (1986 г.), и монументальная работа «Павел и Сергей Третьяковы. Жизнь. Коллекция. Музей»⁷, которая представляет последние достижения в области научного исследования жизни П. Третьякова и истории его галереи.

В библиографии исследований по истории коллекции П. Третьякова и его жизни можно выделить этапы по разным ключевым словам в разных временах. К первому этапу относятся исследования с 1890-х до 1910-х годов, которые предъявляют коллекцию Третьякова как фактор национального самосознания (Стасов, Новицкий, Никольский, Рербург). Перестройка экспозиции не только изменила внутренний образ галереи, а также и точку зрения исследователей. Второй этап включает работы 1910-1930 годов, в которых ученых (Грабаря, Розенталя) увлекает имманентная логика истории искусства. Параллельно другие стараются объяснить галерею как совокупность произведений, отражающих передовые мысли, способные благотворно воздействовать на

⁵ Антонова В.И. Государственная Третьяковская галерея. М., 1968.

⁶ Безрукова Д. Третьяков и история создания его галереи. М., 1970.

⁷ Павел и Сергей Третьяковы. Жизнь. Коллекция. Музей. М., 2006.

массовое сознание, другими словами – они ценят галерею по ее роли как средства в исполнении заповеди «сеять разумное, доброе, вечное» (Вайнштейн Миронов). Эта логика интенсивно развивалась между 1930-1950 годами (третий этап), и превратилась в являвшийся рефлексом соцреализма взгляд на искусство, согласно которому искусство должно выражать социально-классовые интересы и идеалы народно-освободительного движения. (Жидков, Иогансон, Антонова, Гольдштейн). Надо отметить, что в тот же период увидели свет издания воспоминаний и архивных документов. В конце 1970-х годов наступает четвертый этап, когда формируются исследовательские позиции, более свободные от предвзятых идеологических догм. Новонайденные документы и свидетельства, игнорированная или забытая история сводятся в единую концептуальную формулу (Брук), с введением новых понятий (Яковлева). В последнее время (с 1990 до сих пор) личность коллекционера, его жизнь, его семья входят в круг исследовательских интересов (Юденкова, Федорец).

В связи с нашей темой необходимо было рассмотреть аспекты исследовательских практик в области русского портрета, особенно относящихся ко второй половине XIX века. Обзор состоит из двух частей — во-первых, исследования, посвященные русскому портрету, и, во-вторых, посвященные портретным коллекциям в России. Они часто переплетаются, поэтому здесь казалось предпочтительным соблюдать хронологическую последовательность.

Портрет в России как объект описания и интеллектуальной рефлексии становится общеинтересной темой, засвидетельствованной разными изданиями альбомов известных людей, например «Собрание портретов Россиян знаменитых» (1820-х), «Портреты именитых мужей Российской церкви, с приложением их краткого жизнеописания» (1843 г.), «Пантеон русских авторов» (1861 г.) П.П. Бекетова, «Древности Российского государства» (1851 г.), «Портретная галерея русских деятелей» (1864-1869) А.Э. Мюнстера,

«Исторический альбом портретов известных лиц XVI-XVIII вв.» (1870) А.М. Лушева и «Русские портреты XVIII-XIX веков» (1905 г.) вел. кн. Николая Михайловича. Многочисленные портретные выставки и коллекции во второй половине XIX века также отражают этот интерес.

Исследование портрета в России развивается, обогащаясь разными точками зрения и методами. Здесь можно выделить следующие стадии:

1) Первая стадия – от начала до 1910-х годов; ее центральным пунктом можно считать отношение искусства к действительности, выраженное в эстетике Чернышевского. Первые исследователи характеризовали портрет со стороны формы (означающего) в качестве исторической иконографии, основанной на наглядном сходстве образа с оригиналом. Например, «О портретах Петра Великого» (1872 г.) А.А. Васильчикова, «Словарь русских гравированных портретов» (1872 г.), «Подробный словарь русских гравированных портретов» (1886-1889 гг.) Д.А. Ровинского. Параллельно другие (Стасов, Собко) настроены были рассматривать дело со стороны сюжета (означаемого), акцентируя внимание на национальном своеобразии.

2) После 1910-х годов, когда русское искусствознание вырабатывало первую систематическую картину русского искусства, исследование портрета поднялось на вторую ступень. Понятие «личность» в это время было полностью раскрепощено в таких работах, как «Истории русского искусства» Грабаря, статья «О портрете»⁸ Тугендхольда, статья «Проблема сходства в портрете» Виппера и сборник «Искусство портрета» под редакцией Габричевского⁹, так что достижения этой ступени в будущем стали влиятельны.

3) Третья стадия оформилась в 1930-е годы, и простиралась до 1960-х годов, отметив время господства «социалистического реализма», когда портрет рассматривался в качестве важнейшего звена реалистической традиции в

⁸ Тугендхольд Я.А. О портрете // Из истории Западноевропейского русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М., 1987.

⁹ Габричевский А.Г. и др. Искусство портрета. М., 1928.

русской живописи. К трудам этой тенденции относятся такие работы, как «Русские портретисты XVIII века» (1923 г.) и «Портрет как проблема социологии искусств (опыт проблематического анализа)» (1927 г.) Сидорова, «Очерки по истории портрета» (1937 г.) и «Русский портрет второй половины XIX века» (1947 г.) Алпатов, «Брюллов – портретист» (1956 г.) М.Раковой, «Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века», «Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века» и «Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века»¹⁰, «О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета» (1969 г.) и другие работы Зингера¹¹ и многие другие работы.

4) С рубежа 1960-1970 годов, освобождаясь от идеологических пут, расширяется методология и предмет исследования. «Интертекстуальность» – взаимоотношения литературы и живописи, формировавшиеся на основе общих социально-исторических условий в тесной взаимосвязи, стала одной из самых важных позиций в осмыслении портретного материала, которая до сих пор не теряет своей актуальности. К трудам этой тенденции относятся такие работы, как статьи «Романтизм в русской портретной живописи» (1968 г.), «Сложение традиции русского портретного искусства» (1970 г.) и книга «Портреты русских писателей в русской живописи XIX века» В.С. Турчина, «Об искусстве портрета» (1975 г.) и «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма» (1980 г.) Андрониковой и т. д.

Другой ветвью новейших исследований является «психология». Она вырастает из истории понятий «личность» и «индивидуальность» (Ягодовская,

¹⁰ Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века. Под общ. ред. Н.Г. Машковцева. М., 1963. Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века. Под общ. ред. Н.Г. Машковцева, Н.И. Соколовой. М., 1964. Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века. Под общ. ред. И.М. Шмидта. М., 1966.

¹¹ Зингер Л.С. Портрет в русской советской живописи. Л., 1966. Советская портретная живопись. М., 1978. Очерки теории и истории портрета. М., 1986.

Карпова, Вдовин, Басин¹²). Можно было бы отметить преемственность между Евреиновым, Сарабьяновым и Ельшевской¹³, которые сосредоточивают внимание на диалоге портретиста с оригиналом. Их точку зрения также характеризует психологический аспект.

История и теория коллекционирования в России имеет методологическое и типологическое значение для настоящей диссертационной работы. Она посвящена исследованию частной художественной коллекции, а для такого исследования первоочередной задачей является уяснить концептуальный смысл понятия «коллекция». Философ и историк культуры К. Помян в своей книге отмечает четыре критерия коллекции: систематичность, стабильность (вне процесса оборота), быть под защитой, быть выставленной¹⁴. Наиболее интересно нам его мнение о коллекции как посреднике между видимым и невидимом мирами¹⁵, что составляет теоретическую основу нашей работы.

В этой части рассматриваются такие исследования, посвященные художественной коллекции второй половины XIX века в России, как «Федор Иванович Прянишников и его картинная русская галерея» (1870 г.) А.Д. Ивановского и «Московский Публичный и Румянцевский музей как художественно-воспитательное учреждение» (1899) А. Миронова, а также современные исследования, а именно, «Коллекционеры старой Москвы»¹⁶; «Мы были... (Из истории государственного и частного собирательства

¹² Ягодковская А.Т. Портрет в романах Достоевского // Проблемы портрета. М., 1972. Карпова Т.Л. Смысл лица. СПб., 2000. Гаврин В. «Русский Феб», или Уловки красноречия // Искусствознание. №. 3-4. М., 2010. Басин Е. Портрет и личность. Об эволюции портрета в западноевропейской живописи конца XIX – XX века // Искусствознание. №. 1-2. М., 2010.

¹³ Евреинов Н. Оригинал о портретистах. М., 2005. Сарабьянов Д.В. К концепции русского автопортрета // Советское искусствознание' 77. М., 1978. Ельшевская, Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. М., 1984.

¹⁴ Pomian K. Collectors and Curiosities, Paris and Venice, 1500-1800. Cambridge. 1990. P. 9.

¹⁵ Там же. P. 22.

¹⁶ Полунина Н., Фролов А., Коллекционеры старой Москвы. М., 1997.

произведений русского искусства XVIII – первой половины XIX века)» (2003 г.)
И.И.Сальниковой и «История частного коллекционирования в России» (2006 г.)
И.В. Саверкиной.

Современными методами изучения системы коллекций той или иной эпохи являются, прежде всего, стилевой, иконографический, историко-текстовый, психологический и социокультурный анализ.

Ученые, обратившиеся к исследованию вопросов коллекционирования в России, решали четыре взаимосвязанные задачи: 1) история и интерпретация коллекционирования, 2) реконструкция коллекций, 3) анализ личности коллекционера, 4) изучение влияния социально-культурной среды на коллекционирование.

В конце этой части перечисляются многие новые исследования, в том числе и диссертационные работы, посвященные истории русского художественного коллекционирования. Затронуты также некоторые работы в области культурологии.

Глава 2. Реконструкция портретной галереи П. Третьякова

Главная задача второй главы – реконструировать экспозиционные планы трех этапов с помощью литературных и архивных материалов.

В первой части рассматривается история портретной галереи XIX – начала XX веков в России. Рассуждение начинается с того, что «сходство», как самое важное качество портретной живописи, определяет ее главную задачу – передачу иконографии человека. Портретная галерея в качестве комплекса живописи и архитектуры приспособляется к идеологическим мотивациям общественных инициатив, что чаще всего встречается в религиозном и политическом дискурсах. Далее рассматривается Военная галерея в Зимнем дворце, и отмечается характер взаимодействия портретных лиц с посетителями,

оказавшимися перед этими лицами и под наблюдением этих лиц в пространстве галереи

Затем рассматриваются издания коллекций и выставки портретов в качестве «портретной галереи». В их числе – серия фотоснимков известных литераторов и критиков С.Л. Левицкого 1857 г., «Галерея портретов русских исторических деятелей» В.А. Дашкова 1860 – 1880-х гг., «Первая выставка портретов русских достопримечательных людей» 1868 г. «Историческая выставка портретов» 1869 г, «Выставка портретов известных лиц XVI-XVIII вв.» (1870), «Словарь русских гравированных портретов» (1872 г.) и «Подробный словарь русских гравированных портретов» (1880-х гг.) Д.А. Ровинского.

Форма портретной галереи также была популярна в среде художников. «Собрание русских, польских и чешских музыкантов» (1872 г.) И. Репина, «портреты товарищей-членов первоначальной артели» И. Крамского и собственная портретная галерея Н. Ге относятся к этой категории. Портретная галерея данного времени, являясь популярным явлением в культурной жизни России, оказывала существенное влияние на Третьякова.

Во второй части реконструируется портретная галерея Третьякова в трех временных периодах. С помощью разных документов предоставляется возможность выстроить историю формирования портретной коллекции и стадии роста экспозиционных площадей за счет новых пристроек. Анализируя суммы расходов на картины каждого года с 1870-х годов до конца жизни Третьякова, разбирая заказанные портреты и невыполненные предложения коллекционера, можно определить критические индексы в истории коллекции, которые отображаются в модификациях образа портретной галереи.

Итак, мы можем разделить развитие Третьяковской галереи при жизни ее создателя на три этапа: во-первых, период до 1874 года, когда галерея как потенциально музейный проект существовала в зачатке, помещенная в жилом доме Третьяковых, а портретная галерея уже заняла очень важное место; во-вторых, период с 1874 до 1882 года, когда галерея вступила в фазу первого

выхода в свет в качестве публичного художественного музея, в котором портретная галерея получила особый статус в экспозиционном плане коллекции; в-третьих, период после 1882, когда портретная галерея постепенно рассредоточивалась по мере расширения музейного сооружения и непрерывным перевешиванием произведений. Реконструкция образа экспозиции в галерее этих этапов оказывается возможной на основе описей, каталогов и мемуаров современников. Чтобы убедительно воссоздать экспозиционные метаморфозы отмеченных трех этапов, необходимо было найти, чтобы на них опираться, совпадающие моменты в описях, каталогах, мемуарах и переписке.

Портретная коллекция в первом этапе находилась в кабинете П. Третьякова. Из-за стесненных площадей развески произведения портретной живописи были размещены на стене, а рисунки были сложены в специальном шкафу. Тогда еще не было «галереи» в подлинном смысле, но самые известные портретные работы Перова, Крамского и других художников уже вошли в состав коллекции, и завоевали славу в небольшом кругу любителей художеств. Портреты были расположены вплотную, так что они соединились в форме как бы нового иконостаса, где рисованы не святые, а известные люди, принадлежащие разным ступеням общественной иерархии. Однако экспозиция живописи в кабинете не была напрямую связана с интерьерной архитектурой, которая еще оставалась частью семейных покоев дома Третьяковых.

На втором этапе коллекция Третьякова уже имела специальную галерею для хранения и экспозиции. Два зала, расположенные на двух этажах, соединялись лестницей у далекого конца против входа. Картины на первом этаже соблюдали хронологическую очередность, а на втором – группировались по жанрам. Именно на длинной южной стене зала во втором этаже около семидесяти портретов формировали «галерею», где впервые осуществилась мечта Третьякова о национальном пантеоне России. Большинство из портретных

картин в общем составе коллекции было собрано до начала 1880-х гг., а далее портретная галерея постепенно утратила свое престижное единство.

Третий этап был отмечен непрерывным расширением масштаба коллекции и преобразованием экспозиционной схемы. Внимание П. Третьякова частично было увлечено составлением описи и каталога коллекции. В это время галерея превратилась в публичный музей с хорошей выставочной системой и всеобъемлющим планом. Портреты тогда были размещены в разных залах, соответствующих разным авторам, в хронологической последовательности, для того, чтобы нашлось место в историческом контексте для всех художников. До конца жизни коллекционера картинная галерея уже стала самым богатым хранилищем русского искусства того времени.

В последней части прослеживается преемственность между тремя этапами.

Одна из главных задач портретной коллекции была историческая иконография. Желание сохранить образ человека в изобразительном искусстве отражает интерес к личности, сути человека. По этому поводу мы единодушны с мнением ученых, признававших, что личность была первоосновой ценностью в русской портретной живописи второй половины XIX века. Только имея в виду содержание этого понятия – личность, можно объяснить эстетическое превосходство портретной живописи перед фотографией; и далее – выявить разветвления направлений от стилистики салонной живописи к реализму, для которого сходство являлось не внешней аналогией, а внутренним тождеством с оригиналом.

Обсуждение понятия «внутренний мир» открывает путь от «света видимого» к «свету невидимому». Мифологии и суеверия, связанные с портретной изобразительностью, позволяют рассмотреть портретную галерею на метафизическом уровне. Восстанавливая взаимосвязь между картинами и архитектурой, открывается возможность представить отношения посетителей с комплексом картинной галереи и вообразить характер психологических реакций при осмотре. В начальной стадии существования коллекции

посетитель-гость перед картинами вступал в общение с героями на полотнах в приватном пространстве (в кабинете). Потом, во время второго этапа, такой диалог вряд ли представим в грандиозном зале перед собранием лиц, похожих на заседателей сурового ареопага. Во время третьего этапа экспозиционное зрелище, соотносительное образу движущейся истории, меняющей мир, сводило на нет эсхатологическую тенденцию.

Портретная галерея в трех этапах характеризовалась разными взглядами на историю. Первоначально в коллекции не присутствовало понятие времени, потому что лица разных времен в портретах оказывались рядом, а современность с историей пока не разделялись. Во втором периоде портретная галерея «современных героев» на втором этаже предъявляла апокалипсическую сцену «вне» временной очереди, которая была четко выражена на первом этаже. Пришествие великих людей означает прибытие великого времени, которое можно уподобить вершинной точке исторической временной амплитуды. А в третьем периоде цикличность, выстроенная в повествовательную линейность, преобразилась в протяженную череду исторических периодов, смыкающихся с историей длящейся, протянутой в современность. Все лица, в том числе и кумиры 1870 – 1880-х годов, разместились в разных пунктах на пути осмотра, как если бы посетители могли встретиться с этими лицами, путешествуя в историческом времени.

Преемственность, но и своеобразие отмеченных трех этапов не только отражена в логике смены времен, а также в меняющихся «типах личности». Особенно во втором и третьем этапах типы личности, охарактеризованные соответственно художественной специфике разных времен и направлений, предполагают разный психологический отклик у зрителей.

В коллекции П. Третьякова делается очевидным, что портрет как «ведущий жанр» оказывал значительное влияние на другие жанры, а портретные картины в 1890-х г. как бы свидетельствовали о своем пребывании на кризисном

историческом рубеже, так что вся галерея объединялась общими архитектурными контурами и внутренней атмосферой.

Глава 3. Историзм в мировоззрении П. Третьякова

В третьей главе проанализирован историзм как существенный компонент в мировоззрении П.М. Третьякова, отраженный в его коллекции, в предположении, что в этой коллекции ощущается не только «невидимый» свет, а также и запечатленное воочию «прошедшее» время, не только личный эстетический вкус, а также общественные предпочтения в искусстве.

В первой части, на основе итогов второй главы, мы открываем «идеальное пространство», осуществленное в художественной коллекции Третьякова путем устройства портретной галереи. Разделяя точки зрения К. Помяна и Г.В. Вдовина, можно акцентировать центральное понятие в данном пространстве – личность, т. е. самосознание и идентификация человека в образе «героя своего времени». Это понятие в качестве идеологического постулата времени было отражено в портретной галерее П. Третьякова, тогда как реализация самого этого понятия, согласно мнению Х. Зедльмайра, оказалась «ведущей задачей» эпохи. Мнения Помяна и Зедльмайра вместе позволяют обосновать нашу теоретическую гипотезу. Портретная галерея должна рассматриваться в качестве симптома эпохи, типичного, но и уникального для России во второй половине XIX века.

С одной стороны, философия общего дела в России второй половины XIX века была тесно связана с признанием ценности человеческой личности, так что портрет стал ведущей задачей в области искусства; с другой стороны – функция и форма сакрального пространства нашли свое воплощение в светской архитектуре – музее. На этом средокрестии и возникла портретная галерея Третьякова.

Рассматривая внешние влияния официальной идеологии, образования, чтения, общественных контактов, мы полагаем, что эстетическую позицию Третьякова можно охарактеризовать как исповедание единства «поэзии» и «правды». Но он собирал произведения, не только лишь следуя собственному вкусу, но и намерением создать музей – не для себя, а для общества и народа. Разделяя точку зрения С. Дружинина, мировоззрение П. Третьякова можно подытожить в триаде «реализм, демократичность, национальность».

Условием появления на культурной сцене такой фигуры, как Третьяков, было возвышение роли и самосознания купеческого сословия в Москве того времени. Успехи в бизнесе подвигали купечество активно участвовать в меценатстве на поприще культурных дел, так что сформировался особенный взгляд на современный исторический момент как на время великого восстановления «национальной гордости великороссов», что определенно влияло на Третьякова. Его чувство истории воплотилось в портретной галерее и в общем составе художественной коллекции.

Таким образом, Третьяков как типичный представитель своего слоя, ощущавшего себя более, чем прочие слои, близким народу, получал духовную пищу от коллективного ума. Идея, «миссия» на уровне национальной идеологии конкретизирована на уровне личного мнения и деяния. Самопожертвование, благотворительность и служение обществу происходят из чувства сыновней принадлежности к отческой, отечественной судьбе, и одновременно стимулируют это чувство.

Во второй части этой главы мы попытались охарактеризовать миссию портретной галереи в качестве носителя духи эпохи, а также исторические особенности, свойственные поколению П. Третьякова в отношении к портрету.

Портретист, согласно распространенному тогда убеждению, представляет человека как отмеченного печатью времени и национального своеобразия. С «культом героев» встречается национальное самосознание в форме патриотизма, вызывающего жажду всесторонне сохранить память о любимых

кумирах – жажду, которая, как полагал Третьяков, должна быть утолена созданием портретной галереи.

Итак, портрет-образ имеет превосходство перед прочими жанрами в выражении «духа истории». Но портретная галерея не только «пассивно» служит архивом своего времени, но также «активно» конституирует методiku представления, изложения исторического пути русского искусства, одновременно комментируя эту историю.

В следующей части проводится сравнение Третьяковской портретной галереи с известной историей искусства Вазари, его «Жизнеописаниями» – со стороны предмета и метода анализа, центрального понятия, исторической схемы, формообразующих стимулов и, одновременно, присущей обоим предприятиям теоретической трудности. Обнаруживается наличие подобия у этих «текстов», если, согласно семиотической парадигме, рассматривать целокупность музейного собрания как сообщение, то есть текст.

Во-первых, несмотря на отдаленность в четыре столетия, итальянский историк искусства и русский коллекционер употребляли однородный эстетический принцип в оценке искусства и внедряли морально-дидактическую функцию в свою работу. Книга является сводом биографий известных мастеров, пользовавшихся славой в культурном сообществе. Превознося художественный дар и его верных служителей – художников, хронологически располагая отдельные биографии, Вазари иллюстрирует каждую биографию гравюрным портретом данного героя¹⁷. Портретная галерея Третьякова представляет собой комплекс изображений и архитектуры, сочетающиеся в целом музее, который часто сравнивают с воочию запечатленной искусством же историей искусства. Основной эстетический принцип (вера в наличие исторической логики в эволюционных процессах формообразования) у них также был сходен. Национальное своеобразие и самостоятельность искусства в кругу «свободных художеств», несомненно, были укоренены в этой теории формосозидательной

¹⁷ Портреты были добавлены во втором издании 1568 г.

эволюции. Оба они признавали самостоятельность искусства, и судили искусство согласно его внутренней ценности. Хотя общественная или морально-дидактическая функция тоже была важна.

Во-вторых, оба «автора» привержены единой схеме истории, основанной на историческом «антропоморфизме». Третьяков и Вазари, придерживались своеобразной цикличности в описании истории, представлявшейся им в трех периодах: хорошем прошлом, падении и возрождении. Искусство переживает свои младенчество, юность, зрелость и старость, и каждый период соответственно был описан по схеме антропоморфизма – подобно возрастной схеме человеческой жизни. Цикличность проступает в обозрении относительно протяженных далей исторического процесса, но с точки зрения целой человеческой истории цикличность разворачивается в линейность, возникшую из некоего пункта и ориентирующуюся на другой. В этой схеме «обозреватель» неизбежно будет задаваться вопросом о значении своего времени, об особенностях, которыми это время отлично от времен, повторяющихся в циклической схеме, так что, благодаря этому отличию, оно предстает заслуживающим в «конечном счете» вечной славы. Поэтому в обоих «трудах» авторы используют понятие «золотой век» и всеми средствами превозносят лучших. Возвеличивая человека, наделенного творческим даром и способностью отслужить этот дар, описывая его нравственные достоинства в тексте, располагая портреты в освященном пространстве, Вазари и Третьяков творили пантеоны для своего времени.

В-третьих, «интертекстуальность» оказывается самым важным подобием этих двух текстов. Вазари выстраивает в своей книге очевидную пространственность, а Третьяков сообщает галерее «длительность» и другие особенности литературы. «Жизнеописания» с портретами представляют собой весьма особую структуру, а именно – параллельное сосуществование изображения и словесного текста. Как выше уже отмечалось, сочетание образа и слова способствует полной реконструкции жизни героя. Вазари неоднократно

цитирует в тексте архитектурные элементы, так что его книга приобретает «пространственность». Третьяков, напротив, сооружает пространство музея в форме «галереи», так что проход в архитектуре в сопровождении картин, – длинный путь посетителя в галерее, присваивает галерее временную «длительность». Активные взаимосвязи между пространственностью и длительностью являются общей спецификой в двух текстах. Собрание Третьякова можно рассмотреть целиком как памятник плееде создателей русского искусства на двух уровнях: во-первых, герои в портретах или других формах художественных произведений являются олицетворенными «фигурами общественной мысли», в которой воплощена история народа; во-вторых, произведения-образы взаимодействуют, образуя новые сочетания соответственно видоизменениям архитектурной конфигурации галереи, чтобы сотворить памятник для предков и пантеон славных представителей русского народа – для потомков.

Наконец, И Вазари, и Третьяков встретились с общей теоретической трудностью – с сомнительным правдоподобием исторической схемы. В книге Вазари читатель сразу убеждается в «оптимистической схеме» истории искусства: «основная ее мысль в том, что итальянское искусство от Чимабуэ до Микеланджело совершенствуется»¹⁸. Но более внимательный читатель обнаружит противоречие между эстетической идеей и реальной ситуацией. Противоречие в том, что время продолжается, и если бы опимистическая схема соответствовала действительности, то совершенствование в искусстве также продолжалось бы. Кризис, пережитый Вазари, аналогично претерпел Третьяков в последние годы своей жизни. Новое отношение между искусством и деньгами, особенно кражи в галерее, заставили его снова размышлять о своей исторической схеме. Контраст между былой свободой и настоящим «рабством» повлиял на его художественное и историческое мнения, – пришлось

¹⁸ Дживелегов А. Вазари и Италия // Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев ваятелей и зочих. М., 1995. С. 11.

пожертвовать оптимизмом. Эстетические установки «fin de siècle» были чужды поколению Третьякова, поэтому активность его закупочной политики в конце столетия заметно ослабилась.

Эта часть заключается выводом, что галерея представляет собой явление изоморфное истории искусства в ее начальной, основополагающей фазе, имея тождественную тему и структуру с «Жизнеописаниями» Вазари.

В последней части анализируется психологический мотив создания Третьяковым «национального пантеона». Согласно теории человеческих потребностей, предложенной Маслоу, деяние строительства пантеона может рассматриваться как стремление к вечной жизни – попытка спасения. Третьяков не только верил в возможность и справедливость самоспасения человека, он также постарался устроить храм искусства в качестве национального пантеона, чтобы, в известной мере, явить народу путь спасения. Личность Третьякова в позднейшей экспозиционной модификации в галерее исчезла, ибо интеллектуальная насыщенность экспозиционной ауры, им сотворенной, не годилась для «массового потребления».

Данная диссертационная работа исследует портретную галерею П.М. Третьякова в контексте взаимодействия общественно-культурной и художественной областей: реконструируются планы экспозиции на разных этапах истории галереи; анализируются отношения между собранными картинами и архитектурой; устанавливается преемство разных этапов развития галереи; выясняется мировоззрение и исторический взгляд коллекционера; рассматривая галерею в качестве текста, предлагается опыт сравнения ее с известным текстом литературы, а именно, «Жизнеописаниями» Вазари.

В **Заключении** обобщаются основное содержание работы в целом и подводятся итоги.

Портретная галерея Третьякова важна, потому что дает нам возможность заглянуть вглубь человеческого сознания – сознания истории и своего места в

этой истории. Самосознание человека и ощущение истории слились в общий путь в XIX веке, когда рухнул прежний режим абсолютной монархической государственной власти, а индивидуальность в статусе гражданина приобрела более важную роль в общественной жизни. Новое отношение личности и государства стало критическим экзистенциальным вопросом, на который необходимо предстояло отвечать каждому человеку – и не словом, а самим своим существованием.

Итак, можно сделать следующие выводы:

1) Портретная галерея Третьякова оказалась национальным пантеоном. Особенно в 1874-1882 гг. она существовала в этом образе сюжетно и формально. В другие времена портретная составляющая занимала значительное место в общем строе коллекции.

2) Портретные картины и архитектура галерея вместе сотворили сакральное пространство в художественном музее. Мифотворческая атмосфера в галерее уходит корнями в психологическое суеверие сообщаемости с изображенным человеком при созерцании его портретного образа. Портретная галерея может быть рассмотрена как сообщение, текст, выстроенный в последовательность ясных предложений, характеризующих исторические периоды, и на этом основании ее можно сравнить с запечатленной в письменном слове историей искусства. В особенностях этого текста воплощен историзм Третьякова, который можно охарактеризовать как исторический «антропоморфизм».

3) Интертекстуальность является важной спецификой портретной галереи Третьякова. На этой основе постулируется изоморфизм галереи, сотворенной Третьяковым, и первой литературной версии истории искусства в «Жизнеописаниях» Вазари.

В конце текста диссертационной работы приложены: **таблица 1.** «Заказанные портреты П.М Третьяковым», **таблица 2.** «Невыполненные предложения Третьякова» и **библиография.**

Основные положения диссертации изложены

в следующих публикациях:

1. Юй Ж. Русское коллекционирование на рубеже XVII-XVIII вв. // Актуальные проблемы гуманитарных наук в XXI веке. М., 2009. С. 115-129.
2. Юй Ж. Портретная галерея в художественной коллекции П.М. Третьякова // Международная научная конференция «Ломоносов-2010». Тезисы докладов (диск), 2010.
3. Юй Ж. П. Третьяков как собиратель и историк русского искусства: анализ описей и каталогов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2011. №. 3. Часть 2. С. 134-151.
4. Юй Ж. Диалог с историей в портретной галерее П.М. Третьякова // Искусствознание. М., 2011. №. 3-4. С. 409-426.
5. Юй Ж. Собрание Третьяковской галереи в историческом контексте начала 1880-х годов // Вестник Московского университета. Серия 8. История. №. 3. М., 2012 (в печати).