

RU

Русская историческая живопись на Всемирных выставках в США (конец XIX – начало XX века)

Мутья Н. Н.

Аннотация. Цель исследования - проанализировать русскую историческую живопись на Всемирных выставках рубежа XIX-XX веков, проведенных в США. Научная новизна заключена в том, что русская историческая живопись, представленная на Всемирных выставках в США, рассматривается как срез основных достижений национальной школы живописи России второй половины XIX - начала XX века. В результате доказано, что русская историческая живопись, демонстрировавшаяся на Всемирных выставках, отражала развитие национальной школы живописи в основных ее аспектах: сосуществование двух ведущих линий - демократической и салонно-академической; превалирование сюжетов из национальной истории и быта. Русская историческая живопись знакомила иностранных зрителей в образной художественной форме с историей и обрядами России.

EN

Russian Historical Painting at World Expositions in the United States (Late XIX – Early XX Century)

Mutia N. N.

Abstract. The purpose of the study is to analyse the Russian historical painting at the World Expositions of the turn of the XIX-XX centuries held in the United States. Scientific novelty lies in the fact that the Russian historical painting presented at the World Expositions in the United States is considered as a cross-section of the main achievements of the Russian national school of painting in the second half of the XIX - early XX century. As a result, it is proved that the Russian historical painting that was shown at the World Expositions reflected development of the national school of painting in its main aspects, i.e. coexistence of two leading lines - democratic and salon-academic; prevalence of plots from national history and everyday life. The Russian historical painting introduced history and rituals of Russia in a figurative artistic form to foreign viewers.

Введение

На международных художественных выставках каждая страна стремилась показать развитие национальной школы изобразительного искусства и архитектуры, дать представление о современных тенденциях в изобразительном искусстве, продемонстрировать произведения ведущих художников национальных школ и т.п. Эти задачи были актуальны в прошлом, не утратили они своей значимости и ныне. Актуальность статьи заключается и в том, что в современное время вновь проявляется интерес к национальному наследию России на Всемирных выставках. Так, в 2021 году на основе проекта творческого дуэта россиянки Александры Ковалевой и японца Кея Сато произошла реконструкция российского павильона Венецианской биеннале, возведенного по проекту Алексея Шусева в неорусском стиле в 1914 году. Интересно, что в этом павильоне на протяжении более чем столетия демонстрировались произведения изобразительного искусства императорской, советской и постсоветской России. Произведения столь различных эпох иногда были созвучны архитектуре, порой вступали с ней в конфронтацию.

Исторический опыт участия России в международных художественных выставках постоянно привлекал исследователей. Одни из них интересовались вопросами организационного характера выставок, другие – выставочной архитектурой, третьи – произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства, представленными на этих экспозициях. Архитектуру выставочных павильонов России на международных выставках анализировали в своих исследованиях Ю. А. Никитин [15], О. Казакова [24] и др. В этих работах большое внимание уделялось павильонам, выполненным в «русском стиле». Отчасти эту проблему затрагивала в своей монографии и автор данной статьи [13].

Русское изобразительное искусство на Всемирных выставках XIX века изучали Н. С. Кутейникова [11], А. Завьялова [30] и др. Одни исследователи анализировали общие вопросы, связанные с презентацией русского искусства, другие изучали опыт проведения отдельных выставок.

Искусствоведы, посвящавшие свои труды творчеству ведущих художников второй половины XIX – начала XX века, уделяли внимание их участию в международных выставках. Так, об опыте представления живописцами своих работ на знаковых выставках эпохи упоминали О. А. Лясковская в монографии о И. Е. Репине [12], Т. Л. Карпова в исследовании о Г. И. Семирадском [10], Е. В. Нестерова в книге о К. Е. Маковском [14].

Публиковались и отдельные статьи, посвященные участию одного из ведущих русских художников – И. Е. Репина – в международных выставках. К таким работам можно отнести исследование Т. П. Бородиной, в котором анализируется участие Ильи Ефимовича в выставках в Америке во второй половине XIX – первых двух десятилетиях XX века [4]. Одна из серьезных статей, посвященная «пропавшему» после Всемирной выставки в Сент-Луисе портрету Екатерины Корево, созданному И. Е. Репиным, принадлежит А. В. Карпову [9]. В статье приведены документальные свидетельства (архивные материалы, публикации в прессе), которые позволили дать объективную оценку деятельности инициатора создания российской экспозиции в Сент-Луисе – Эдуарда Гринвальдта.

Исследователей привлекают и вопросы рецепции русского искусства в Америке. В этом ракурсе интересна статья С. В. Аксеновой «Илья Репин и Кристиан Бринтон: что могло объединить художника и критика, которых разделяли двадцать шесть лет и семь тысяч километров» [1], вобравшая в себя сведения, полученные искусствоведом в результате поездки в США и работы с американскими архивами – Художественного музея Филадельфии и библиотеки Исторического общества города Вест-Честер.

Иностранцы художественные критики и искусствоведы также интересовались русской живописью, представленной на международных выставках. В этом ракурсе до сих пор актуальны статьи Кристиана Бринтона [21] – критика и куратора выставок русского искусства в Америке.

Проблемы арт-рынка русской живописи за рубежом анализировал в своем труде «Русское искусство и американские деньги» [28] исследователь Роберт Ч. Уильямс.

Несмотря на столь обширную литературу, некоторые аспекты, связанные с участием живописцев России в международных выставках, остаются малоизученными. К примеру, значение русской исторической живописи в деле знакомства иностранных зрителей с историей, обрядами и типическими образами России.

Источниками для написания статьи стали документы из Российского государственного исторического архива [18], мемуарная и эпистолярная литература [6], публицистика на русском и английском языках [19; 25], опубликованные отчеты комиссаров выставок [17], каталоги Всемирных выставок на английском языке [26; 29], сведения ведущих аукционных домов (Christie's, Sotheby's, Shapiro и др.) по продажам произведений русской живописи. Особое место среди картин, поступающих на современный арт-рынок, занимают живописные полотна российских художников, некогда представленные на «пропавшей выставке» в Сент-Луисе.

Как отмечалось выше, цель статьи – проанализировать русскую историческую живопись на Всемирных выставках рубежа XIX–XX веков, проведенных в США. Основной акцент сделан на две международные выставки – в Чикаго (1893) и Сент-Луисе (1904). Если Всемирная выставка в Чикаго хорошо освещена в отечественной искусствоведческой литературе, то русский художественный отдел на Всемирной выставке в Сент-Луисе изучен недостаточно. Выставка, посвященная 100-летию присоединения штата Луизиана к США, преподносит нам сюрпризы до сих пор. Российскими исследователями собираются по крупицам сведения об экспонируемых на ней работах отечественных мастеров кисти.

Автора же данной статьи, как следует из сформулированной цели, интересуют вопросы, связанные с презентацией русской исторической живописи на выставках в Америке:

1. Всемирные выставки как форма репрезентации национальной культуры и истории.
2. Роль государства и частного предпринимательства в создании экспозиции русских отделов Всемирных выставок конца XIX – начала XX в. (Чикаго, 1893; Сент-Луис, 1904).
3. Значение исторической живописи в презентации национального искусства.
4. Аспекты исторической живописи, продемонстрированной на Всемирных выставках (сюжетная основа, расширение жанровых границ, семантический аспект, широкий стилистический диапазон).
5. Образ Ивана Грозного и его эпохи в произведениях исторической живописи, представленных на Всемирных выставках.
6. Проблема художественной рецепции.

Каждый из заявленных аспектов подразумевает проблему сопоставления русских художественных экспозиций в Чикаго и Сент-Луисе.

Для анализа этих аспектов были выбраны произведения искусства, посвященные русской истории. В большей степени акцент в статье будет сделан на полотна художников «второй» линии русского искусства, ибо творчество мастеров этой линии позволяет, с одной стороны, выявить типические художественные решения в картинах исторического жанра, а с другой стороны, лучше понять причины выбора наиболее популярных исторических сюжетов и образов.

При написании статьи применены источниковедческий, культурно-исторический, сравнительный и основные искусствоведческие (стилистический, иконографический) методы исследования.

Теоретической базой, помимо вышеперечисленных источников, послужили также труды А. Г. Верещагиной [5], Н. А. Яковлевой [20], в которых национальная школа исторической живописи рассматривается во всем ее стилистическом многообразии.

Практическая значимость статьи заключается в возможности заполнить лакуны в изучении значения исторической живописи России второй половины XIX – начала XX века в деле ознакомления иностранного зрителя с культурой, историей и национальными особенностями России. Материалы исследования могут быть использованы в научно-исследовательской работе, музейной практике, коллекционной и экспертной деятельности, курсе лекций по истории отечественной живописи второй половины XIX века – начала XX века.

Всемирные выставки как форма репрезентации национальной культуры

В XIX веке возник бум на проведение Всемирных выставок, которые были призваны показать все сферы развития стран-участниц. Первоначально особое внимание на выставках уделялось достижениям промышленности, продвижению товаров на рынке и т.п. Впоследствии стали уделять внимание и области прекрасного – на выставках начали демонстрировать произведения изящных искусств. Отвечал за экспозицию произведений изобразительных искусств комиссар художественного отдела.

Для Всемирных выставок разрабатывалась специальная архитектура. Часто выставочные городки на Всемирных выставках носили временный характер, и национальные павильоны обычно решались так, чтобы их внешний облик сразу начинал «рассказ» о стране. Во второй половине XIX века «разъяснительные функции» брал на себя стиль историзм. Эта тенденция продолжалась и позднее, несмотря на появление таких стилей, как модерн, неоклассицизм, ретроспективизм.

К примеру, историзм проявил себя в архитектуре павильонов Всемирной выставки в Париже 1900 года. Так, павильоны Бельгии, Норвегии и Германии были решены в неоготическом стиле, что подчеркивало время становления этих стран – еще в эпоху Средневековья. Павильон Италии привлекал внимание неоренессансным характером своей архитектуры, что отражало значение периода Возрождения в истории и культуре этой страны. Павильон Китая поражал ориентальным характером, что было органично для презентации восточного государства. Российский павильон был решен в «русском стиле» (арх. Р. Мельцер). Заметим, что начиная с 60-х годов XIX века Россия на международных выставках стала демонстрировать выставочные проекты именно в этом стиле. В 1867 году в Париже архитектор А. И. Резанов за проекты в «русском стиле», получившие признание публики и комиссии, был награжден золотой медалью.

Комиссар русского художественного отдела Всемирной выставки 1867 года В. Г. Шварц писал следующее: «Присуждение этой награды профессору Резанову имеет для русского искусства важное значение. До сих пор в главнейших иностранных сочинениях, как то Шназе, Любке, Куглера и др., отвергалось существование русского самостоятельного стиля в архитектуре. Ныне международная комиссия блистательным образом опровергла это ложное мнение, присудив одну из почетнейших наград русскому художнику, так долго и с честью трудившемуся над изучением и разработкой отечественного стиля. Золотая медаль профессору Резанову служит торжественным доказательством признания существования русской народной архитектуры» [6, с. 151].

На Всемирной выставке 1878 года в Париже павильон России в «русском стиле», построенный по проекту И. П. Ропета, вызвал настоящий триумф [15, с. 288]. Но не на всех международных выставках возводились отдельные павильоны стран-участниц. К примеру, на Всемирной выставке в Чикаго у России не было такого павильона. В одном из выставочных зданий для демонстрации достижений России были смонтированы деревянные декорации в «русском стиле» по проекту признанного лидера фольклорного варианта стиля – И. П. Ропета. Эта постройка, получившая в отчете генерального комиссара русского отдела выставки П. И. Глуховского наименование «вестибюль», поражала посетителей своим ярко выраженным национальным духом.

Глуховский писал об этом «здании в здании» следующее: «Вестибюль этот привлекал в Америке всеобщее внимание; он назывался в описаниях русским павильоном, так что, благодаря присутствию его, весь русский отдел в Мануфактурном здании видимо составлял как бы особое национальное здание. <...> Русский вестибюль был деревянный, резной, в древне-русском стиле. Главную часть его фасада была башня над главным входом с угла, вышиной более 60 фут. Нижняя часть башни, имевшая на плане квадрат, была перекрыта расписными по золотому фону сводом и арками на массивных колонках кубышками. Второй этаж башни представлял собой сквозную вышку или балкон из арок на резных колонках. Над ним шла остроконечная высокая кровля, с черепицеобразным покрытием резными кокошниками внизу, резным гребешком в передней своей части и увенчанная большим трехсторонним орлом» [17, с. 15-16].

Если в Чикаго зрителя погружал в национальный флер русский павильон, то в Сент-Луисе эту роль брала на себя не архитектура (строившийся павильон в «русском стиле» был разобран, так как государство не в состоянии было оплатить участие в выставке из-за начавшейся русско-японской войны), а, к примеру, ансамбль народных инструментов [23, р. 278-280].

Заметим, что русское изобразительное искусство и на выставке в Чикаго, и на выставке в Сент-Луисе демонстрировалось в павильонах, предназначенных для показа произведений искусства всех стран-участниц. Небезынтересно и то, что в Сент-Луисе отдел, где выставлялось русское искусство, был помещен напротив отдела японского искусства. Напомним, что страны к тому времени находились в состоянии войны друг с другом. Через несколько десятилетий возникнет похожая ситуация – на Всемирной выставке в Париже в 1937 году павильоны СССР и Германии будут установлены друг напротив друга.

Здесь уже отмечалось, что национальные павильоны носили временный характер – после выставки их разбирали (в качестве исключения можно привести в пример павильоны в Венеции). И если павильон в Сент-Луисе так и не был возведен, то детали декорации русского отдела в Чикаго после демонтажа павильона

«продолжили свое существование» в другой постройке – они были использованы при возведении русской православной церкви в Стриторе (штат Иллинойс) [15, с. 282]. Церковь была освящена во имя Трех святителей 2 декабря 1894 года. Прихожан насчитывалось около 200 человек. Но в 1910 году здание церкви было продано баптистам. А через 6 лет его приобрели польские католики. Церковь освятили во имя Святого Казимира. Со здания были убраны все элементы, связанные с «русским стилем». В таком виде постройка просуществовала до 60-х годов XX века и потом была снесена. Так печально закончилась судьба одной из культовых построек, в основе которой были элементы выставочного павильона России.

Но значение «русского стиля» в архитектуре павильонов России на Всемирных выставках велико. Именно он вводил зрителя в своеобразие культуры страны. Тенденция применения «русского стиля» в постройке выставочных павильонов просуществовала с 60-х годов XIX века до 20-х годов прошлого столетия, т.е. она была актуальна не только для имперского периода развития страны, но и для первых лет советской власти.

Роль государства и частного предпринимательства в создании экспозиции русских отделов Всемирных выставок конца XIX – начала XX в.

Многие государства – участники Всемирных выставок, а среди них и Россия, тратили огромное количество денег на создание эффекта национальной самобытности.

Отметим, что русский отдел в Чикаго создавали за государственный счет, а в Сент-Луисе – за счет частного инвестора.

Так, организация русского отдела на выставке в Чикаго в 1893 году обошлась казне в 600 тысяч рублей [Там же, с. 272], выставка в Париже 1900 года – в 2 миллиона 229 тысяч рублей [Там же, с. 279]. То есть затраты шли по нарастающей. Однако в 1904 году казна отказалась оплачивать выставку в Сент-Луисе из-за начавшейся войны с Японией, на ведение которой шли огромные средства. Инициативу по организации художественного отдела выставки взял на себя частный инвестор Эдуард Гринвальдт – коммерции советник, купец, меховщик, участник Всемирных выставок. К сожалению, Эдуард Михайлович не был подготовлен к такой миссии. Взяв на себя обязательства перед художниками и одновременно желая возместить затраты на проведение выставки, он запутался в таможенных законах Америки, и картины российских живописцев были арестованы и проданы в погашение таможенного долга. Одни картины попали в американские музеи, другие – в частные коллекции, третьи пропали, вероятно, навсегда из поля зрения исследователей. Итог этого мероприятия таков: свои картины, которые художники предоставили для выставки в Сент-Луисе, они назад не получили, а Гринвальдт, разорившись, умер в Америке в нищете, удрученный запятнанной репутацией [9]. А выставка вошла в историю под названием «потерянной». Репин же зарекся участвовать в выставках, проходивших в Америке [Там же, с. 425].

Отмечать, что ранее для проведения выставок не привлекались частные инвесторы, не приходится. Так, в 1867 году в Париже по требованию организаторов Всемирной выставки Россия устраивает свой ресторан в «национальном вкусе», и именно этот проект был отдан в частные руки – московскому купцу Корещенко [15, с. 278]. Но в Сент-Луисе Гринвальдт взял на себя все расходы, связанные с организацией художественной экспозиции, – упаковку, доставку картин и т.п.

Одна из самых интересных задач комиссаров художественного отдела выставок – это отбор произведений искусства. Обычно комиссаром избирался человек, осведомленный в развитии отечественного искусства. Для выставки в Чикаго отбором произведений искусства занималась специальная комиссия, назначенная великим князем Владимиром Александровичем – президентом Академии художеств. Непосредственно в Америке за экспозицию художественного отдела отвечал скульптор Федор Каменский [17, с. 53-54]. В Сент-Луисе всю ответственность за подготовку художественного отдела взял на себя, как отмечалось выше, купец-меховщик Эдуард Гринвальдт, имевший опыт участия в международных выставках, но не в области искусства. Хотя и ему удалось собрать несколько сотен произведений изобразительного и прикладного искусства, среди которых были и картины исторического жанра.

Значение исторической живописи в презентации национального искусства

В создании образа страны на Всемирных выставках, помимо архитектуры, большую роль играли живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство и изделия народных промыслов.

Но все же приоритет в этом вопросе отдавался именно живописи. Она раскрывала национальный облик страны в ярких, наглядных образах. Отбирали на выставку картины, показывающие быт и иллюстрирующие исторические события, не только российские комиссары. Такая тенденция была характерна для многих стран – участниц Всемирных выставок, экспонирующих произведения национального искусства.

Так, польский художник Ян Алоизий Матейко представлял на международных выставках произведения, прославляющие знаменитое прошлое своей разрозненной многочисленными «делениями» Отчизны.

К примеру, в 1865 году на ежегодный парижский Салон художник представил картину «Проповедь Скарги» (1864), где главный герой полотна, живший на рубеже XVI-XVII веков, словно предчувствуя разделы Польши в будущем, призывает к созданию в стране сильной королевской власти и приоритету католичества.

Но французский Салон – это хоть и значимая выставка в Европе, но все же не имеющая такого статуса, как международная.

И уже в 1867 году Матейко представляет на Всемирной выставке в Париже картину «Рейтан. Упадок Польши» (1866), где главный герой, присутствовавший на сейме 1773 года, пытался сорвать его, чтобы на нем не был ратифицирован раздел Польши между Пруссией, Россией и Австрией. Картина получила на выставке золотую медаль и была приобретена императором Австрии Францем Иосифом I.

Да и российские организаторы художественных отделов на Всемирных выставках, как отмечалось выше, отчасти преследовали цель ознакомить зарубежную публику с событиями русской истории.

Так, на выставке в Чикаго были представлены следующие картины исторической сюжетики: «Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе великого князя Василия Темного срывает пояс с князя Василия Косого» (1861) П. П. Чистякова, «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1891) И. Е. Репина, «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на Литовской границе» (1862) Г. Г. Мясоедова, «Ледяной дом» (1878) В. И. Якоби, «Совет в Филях» (1881) А. Д. Кившенко.

Выбор картин на международную выставку отражал и еще одну тенденцию в русской исторической живописи XIX века – внимание к историческим сюжетам XVII века, времени правления первых Романовых. Среди таких картин отметим следующие: «Нижегородские послы у князя Дмитрия Пожарского» (1882) В. Е. Савицкого, «Итальянский посланник Кальвуччи зарисовывает любимых соколов царя Алексея Михайловича» (1889) А. Д. Литовченко, «Терем царевен» (1878) М. П. Клодта и др.

Привлекала зрителей и картина К. Е. Маковского «Под венец» (1884). В картине историческое начало тесно переплеталось с жанровым. Размытие границ между жанрами – одна из черт искусства второй половины XIX века. Заметим, что в Америке получали признание не только экспозиции русского искусства, но и отдельные живописцы и их картины. Для подтверждения приведем пример: картина К. Е. Маковского «Боярский свадебный пир XVII века» (1883) была приобретена в 1885 году американцем, владельцем ювелирной фирмы Чарльзом Уильямом Шуманном. Благодаря его усилиям (по организации выставок картины, выпуску ее литографических изображений и т.п.) произведения художника стали так же популярны в Америке, как и в России [16, с. 131]. Устроители экспозиции русской живописи, безусловно, знали и об этом. Поэтому работы Маковского всегда приветствовались в числе картин, выбранных для экспозиции русского отдела на Всемирных выставках.

Заметим, что интерес живописцев к реконструкции исторического быта XVII века – эпохи правления первых Романовых – был вполне закономерен в преддверии празднования 300-летнего юбилея правящего российского императорского дома.

Интересно, что на международных выставках Россия представляла не только произведения, показывающие ее историю, но и демонстрировала определенную политкорректность. Так, жена генерал-губернатора Варшавы М. А. Гурко на выставку в Чикаго привезла поделки польских дам. Напомним, что сам И. В. Гурко официально проводил политику русификации Польши.

Подобным решением отличался и еврейский вопрос. Так, на международной выставке в Чикаго российский художник еврейского происхождения И. Л. Аскназий представил картину «Родители Моисея» (1891), где был показан не условный библейский антураж, а конкретные исторические детали. Родители Моисея были изображены как египтизированные евреи, тем самым художник подчеркивал порабощение евреев в Древнем Египте. Такая трактовка была новой. Но в картине явно просматривался аллегорический аспект – возможно, художник намекал на положение евреев в имперской России.

В экспозицию включались и работы космополитического характера. В большинстве своем это были картины поздних академистов (среди них лидирующее положение занимал Г. И. Семирадский), изображающие героические или идиллические события античной истории, знакомые каждому европейски образованному человеку.

Но, естественно, большинство полотен были посвящены русской истории. Как отмечалось выше, в Чикаго были представлены работы Ильи Репина, Александра Литовченко, Константина Маковского, Василия Савинского, Алексея Корзухина и др. В этом перечне и художники демократической линии – передвижники Репин, Корзухин, и салонной – Маковский, и академической – Литовченко.

В Сент-Луисе были также представлены исторические полотна и эскизы. Хотя Гринвальдту удалось собрать работы художников, получивших хорошую академическую выучку и ставших участниками разнообразных творческих союзов и объединений рубежа XIX–XX веков: Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ), Петербургского общества художников, Общества акварелистов [18, д. 1921, л. 95–98], – мы здесь уже не встретим исторических произведений знаменитых живописцев. Их место заняли полотна, принадлежащие кисти Ивана Дженеева, Моисея Маймона, Василия Навозова, Савелия Зейденберга, Ильи Галкина, Петра Геллера и др.

И здесь интересна тематика исторических произведений. Большинство из картин было посвящено языческой и раннехристианской Руси.

Зрителей привлекала работа И. Дженеева «Закладка Кремля» (1901). В американской прессе об этой картине можно было прочитать следующее: «Много лет назад в России существовал языческий обычай замуровывать живьем человека под краеугольным камнем значимого здания, веря, что такая жертва обеспечит его успешное завершение. На нашем снимке – репродукция картины, изображающая закладку Кремля в Нижнем Новгороде. Рабочие схватили молодую и красивую жену купца и заставляют ее спрыгнуть в яму под фундамент башни. Художник самым эффектным образом изобразил ужас жертвы, а также суровую решимость мужчин. Из-за высоких художественных достоинств это прекрасное полотно Дженеева, ныне выставленное в русском отделе “Дворца изящных искусств”, было отобрано и воспроизведено в печати...» [25]. Действительно, картина Дженеева воссоздает одну из легенд о строительстве Коромысловой башни Нижегородского Кремля. Легенда рассказывает о жене купца Алене, собравшейся рано поутру с коромыслом и ведрами

на реку за водой. Но в то злосчастное утро строители новых кремлевских стен закладывали башню, и Алена оказалась первым живым существом, которое им встретилось. Ее и принесли в жертву по зловещему обычаю, согласно которому крепость не будет взята врагом в том случае, если при ее строительстве закопают заживо человека, случайно проходящего мимо стройки. В яму была брошена не только Алена, но и ее коромысло, с тех пор башню, под которой она покоится, называют Коромысловой.

Произведению Дженеева вторит и полотно С. М. Зейденберга «Пахари (сцена времен Романа Галицкого)» (авторское название полотна – «Худым живеше, Литвою ореши»). Сцена, изображенная живописцем в 1903 году, восходит к описанию деяний Романа Галицкого в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина: «Жестокий для Галичан [Роман Галицкий. – Н. М.], он был любим, по крайней мере отлично уважаем, в наследственном Уделе Владимирском, где народ славил в нем ум мудрости, дерзость льва, быстроту орлиную и ревность Мономахову в усмирении варваров, под щитом Героя не боясь ни хищных Ятвягов, диких обитателей Подляшья, ни свирепых Литовцев, коих Историк пишет, что сей Князь, одерживая над ними победы, впрягал несчастных пленников в соху для обрабатывания земли и что в отечестве их до самого XVI века говорили в пословицу: *Романе! Худым живеши, Литвою ореши*» [8, с. 416].

Художник изобразил литовских пленников, которых впрягали вместо волов в плуги и заставляли выкорчевывать корни деревьев на необработанных землях. Действительно, картины российских живописцев показывали Америке жестокие обычаи русского Средневековья.

Василий Навозов представил картину «Крещение Руси» (1887). В этой живописной работе жанровое начало несколько снижает сакральность происходящего события – первого крещения киевлян в водах Днепра. На первом плане изображены обнаженные мужчины, которых можно легко принять за купальщиков, и только на заднем плане – священники, совершающие таинство крещения. Такая десакрализация была характерна для искусства и культуры Европы второй половины XIX века. Ярким примером этого являются не только живописные произведения, но и литературные сочинения. К ним можно отнести труд Эрнеста Ренана «Жизнь Христа» (1866).

По-прежнему для презентации русского искусства за рубежом были актуальны картины с сюжетами, посвященными первым Романовым. Среди таких полотен, представленных в Сент-Луисе, следует назвать картину Н. В. Пирогова «Свадебный поезд во времена Тишайшего царя». Но она носит вторичный характер, воспроизводя композицию основоположника темы В. Г. Шварца.

Интересны были художникам и исторические сцены, посвященные жизни Петра I. Так, художник К. Лебедев предоставил на выставку картину «Царевич Петр Алексеевич и дьяк Зотов, обучающий царевича грамоте» (1903), а П. Геллер – картину «Петр I и Людовик XV», чей сюжет восходит к знаменитой фразе императора России, увидевшего юного короля Франции и поднявшего его на руках, воскликнув при этом: «В моих руках вся Франция».

Привлекает внимание своим сюжетом и картина Н. А. Шабунина «Суворов в ссылке». Ее можно отнести к интересной тенденции в исторической живописи рубежа XIX–XX веков – дегероизации героев.

Не забыта была и история евреев. Так, на выставку в Сент-Луисе художник М. Маймон предоставил картину «Марраны (Тайный седег в Испании во времена инквизиции)» (1893). Художник обращается в своей картине к эпохе Реконксты, когда в Испании победили христиане, изгнав из страны арабов. Многим евреям, проживавшим в стране, под давлением властей пришлось перейти в христианство. Таких евреев называли марранами. Но многие из них продолжали тайно исповедовать свою религию. Власти, понимая это, жестоко пресекали подобные явления. Именно такую сцену и изобразил художник: инквизиция нагрянула к марранам, которые отважились тайно отпраздновать Пейсах – праздник исторического исхода евреев из Египта [22]. Отчасти и это полотно Маймона, как и картина Аскназия, имеет аллюзивный характер и направлена против погромов еврейских домов в России второй половины XIX века.

Итак, исторические полотна, предоставленные на Всемирные выставки, отражали яркие тенденции исторической живописи России второй половины XIX – начала XX века.

Здесь следует отметить и семантический аспект исторической картины (национальная идея, поиск героя, литературоцентризм). К примеру, литературоцентризм через призму истории присущ полотну Мясоедова «Бегство Григория Отрепьева...», основывавшемуся на произведении А. С. Пушкина «Борис Годунов». Да и полотно И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» навеяно литературным источником – самим легендарным письмом. Об этом мы иногда забываем, выводя на первое место относительно композиции этой картины в качестве первоисточника сочинение Н. В. Гоголя «Тарас Бульба».

В историко-жанровых произведениях художников отражается обрядовая Русь. Это характерно для картин «Терем царевен» М. Клодта, «Под венец» К. Маковского, «Закладка Кремля» И. Дженеева. Здесь находит отражение и концепция сотворения традиций (Эрик Хобсбаум), столь характерная для национальной культуры XIX века.

И хотя на выставке в Чикаго представлены картины исторических живописцев «первой» линии, а в Сент-Луисе – «второй», тенденции для обеих экспозиций – общие.

Образ Ивана Грозного и его эпохи в произведениях исторической живописи, представленных на Всемирных выставках

В работах, продемонстрированных на международных выставках, часто можно было встретить сюжеты, взятые из жизни и эпохи Ивана Грозного. Это отражает еще одну тенденцию в исторической живописи второй половины XIX – начала XX века. Ее можно условно назвать «грознаманией». Историческим живописцам понравился этот противоречивый царь средневековой Руси.

На выставке в Чикаго были представлены следующие работы: «Последние минуты митрополита Филиппа» (1889) А. Н. Новоскольцева, «Иван Грозный любителю на Василису Мелентьеву» (1884) Г. С. Седова.

Планировалось, что на чикагской экспозиции будет показана и картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885). Но естественно, что полотно, изображающее в столь нелестном виде русского царя, не могло быть представлено на Всемирной выставке по многим показателям – политическим, идеологическим, этическим. Картины не должны были очернять облик правителей Руси.

Однако описание полотна было включено в каталог выставки, составленный Уильямом Уолтоном: «Царь Иван Грозный, как было записано, однажды, за три года до своей смерти, вступил в спор со своим старшим сыном и нанес ему такой удар по голове своим железным посохом, что юноша умер на месте. Несчастный отец, охваченный мгновенным и страшным раскаянием, схватил окровавленную голову жертвы и судорожно прижал ее к груди... и именно эту сцену художник решил изобразить с беспощадной точностью деталей» [27, p. 63].

Рассуждая о характере живописных произведений Репина, Уолтон замечает, что художнику чужды благородные и утонченные тенденции в искусстве. И далее продолжает: «...он реалист, демократ, человек, только что пришедший в “интеллигенцию”». А в заключение делает вывод о том, что Репину открылся аналитический опыт западной культуры, но не открылось понимание западных традиций и предубеждений [Ibidem].

Включение описания картины Репина в каталог до сих пор вводит некоторых исследователей в заблуждение относительно ее участия в экспозиции.

На выставке в Сент-Луисе были также представлены произведения живописи, посвященные Ивану Грозному и времени его правления. Среди них «Иван Грозный и Никола Салос» П. И. Геллера, «Царь Иван IV и боярин Морозов в шутовском наряде» И. С. Галкина, «Боярин Морозов узнает тайну любви своей жены Елены к князю Серебряному» Ф. Ф. Бухгольца. Они не столь популярны, как предшествующие им картины, но не лишены художественного своеобразия.

Как отмечалось выше, художник П. И. Геллер представил на выставку картину «Иван Грозный и Никола Салос» (в каталоге выставки она значилась под названием “The Tzar Ivan IV (the Terrible) and the Hermit Nicolas Salos (Episode of the Expedition of the Tzar Ivan, the Terrible, to Pskoff)”) [29, p. 12]. Картина была создана в 1894 году, то есть за 10 лет до выставки в Сент-Луисе.

Произведения, посвященные образу Ивана Грозного, Геллер писал и ранее. Так, в 1887 году для получения звания художника 1-й степени он исполняет по программе картину «Митрополит перед кончиною Иоанна Грозного посвящает его в схиму» [19, с. 586]. Ныне она находится в Русском музее.

Картина Геллера «Иван Грозный и Никола Салос», как и многие другие произведения российских художников, не вернулась с выставки. После ряда «приключений» она на долгое время обосновалась в Музее изобразительных искусств Сан-Франциско. Но в мае 1980 года картина была выставлена на торги аукциона Butterfield & Butterfield с оценкой в 3000 долларов. Такая практика продажи произведений искусства характерна для американских музеев. Следует отметить небольшой рост стоимости картины на современном арт-рынке. Так, 21 марта 2020 года картина была продана на аукционе Shapiro (США) за 23400 долларов.

Геллеру и почитателям его таланта сюжет с раскаявшимся Иваном Грозным под воздействием обличительных речей юродивого Николы Салоса нравился, и художнику пришлось повторить картину. Авторский вариант композиции «Иван Грозный и Никола Салос» был приобретен семьей Лаврецовых, создавших в начале XX века в Нарве частный музей. Ныне картина находится в Нарвской художественной галерее (Эстония). Другой авторский вариант картины находится в Музее-усадьбе художника Н. А. Ярошенко (Кисловодск). Долгое время картина считалась работой Г. Г. Мясоедова. Авторство приписано Григорию Мясоедову, вероятно, вследствие подписи на картине. Ныне в Государственном каталоге музейного фонда Российской Федерации после указания на авторство Мясоедова поставлен знак вопроса. Эта ситуация еще заслуживает разъяснения. Заметим, что репродукции картины Геллера были опубликованы в российской печати (в 1901 и в 1904 годах). Работа неоднократно демонстрировалась на российских выставках (Выставка Санкт-Петербургского общества художников, Народная выставка и др.) еще до предоставления ее для экспозиции в Сент-Луисе. Репродукция картины Геллера и ее описание были помещены и в американской прессе. Очевидно, что полотно Геллера было известно не только узкому кругу живописцев, но и широкой общественности России и Америки. В те времена художники очень заботились о своей репутации. И даже случались трагические истории, если их обвиняли в плагиате. На основании всего вышеизложенного можно заключить, что вряд ли такой маститый художник, как Г. Г. Мясоедов, стал бы повторять известную картину коллеги по цеху живописцев.

Заметим, что тема противостояния Ивана Грозного и Николы Салоса пользовалась популярностью в среде художников России второй половины XIX – начала XX века. Картины на эти темы создавали И. А. Пелевин, А. П. Рябушкин и др. Но каждый из этих них находил свои композиционные решения для раскрытия сложной темы противостояния царя и юродивого.

Следующая работа, представленная на выставке в Сент-Луисе и посвященная образу Ивана Грозного, – это акварель И. С. Галкина «Царь Иван IV и боярин Морозов в шутовском наряде». Следует отметить, что Геллер и Галкин учились вместе в Императорской Академии художеств. Часто они выполняли задания по классу исторической живописи на одну и ту же тему. Среди них были и композиции, посвященные Ивану Грозному и его эпохе. К примеру, «Рассказ атамана Ивана Перстня своей шайке разбойников о подвигах Ермака» – третнее задание 1884 года. Заметим, что в 1887 году один из учеников Академии художеств Д. О. Киплик выполняет учебный эскиз «Боярин Морозов укоряет царя Иоанна Васильевича Грозного на пиру в Александровской слободе» (Научно-исследовательский музей Российской академии художеств – НИМРАХ) [3, с. 30].

Название эскиза Киплика похоже на название работы Галкина, показанной на Всемирной выставке. Можно предположить, что Илья Саввович предоставил на выставку в Сент-Луисе композицию, близкую к академическому заданию. Исторические сюжеты были редки в самостоятельной деятельности Галкина. Если для Геллера тема, связанная с образом Ивана Грозного, стала одной из ведущих в его творчестве, то Галкин предпочитал писать портреты. Среди его работ были и портреты правящей династии Романовых – Николая II, Марии Федоровны, Александры Федоровны и др.

Где находится в настоящее время акварель И. С. Галкина, посвященная Ивану Грозному и боярину Морозову, нам неизвестно.

В каталоге выставки в Сент-Луисе этот эскиз был сопровождается следующим пояснением: «Царь Иван Грозный во время последней части своего правления часто развлекался со своими любимцами выпивкой и развратом в различных монастырях. Представленный эскиз иллюстрирует случай, произошедший во время одной из таких оргий в монастыре под Москвой. Почтенный и уважаемый боярин Морозов отказался участвовать в подобном деянии и вызвал этим раздражение у московского тирана настолько, что тот приказал, чтобы его одели шутком. Гордый Морозов не выказал протест против этой глупой забавы капризного деспота и позволил себя облачить в костюм шута. Когда переодевание было закончено, то Морозов среди шумного смеха пьяных придворных, не в силах больше сдерживать себя, продвинулся ближе к столу, и, сев напротив Царя, изрек ему горькую истину. “Так как ты желаешь, чтобы я играл роль шута, то мне, как шуту, дозволено говорить правду в лицо, слушай, о Царь, то, что я тебе скажу”. Этими словами Морозов начал речь, полную правды и сарказма. Он бесстрашно выразил то, что думал и чувствовал. Царь был ошарашен такой неслыханной дерзостью, но не прервал речь. Опричник Малюта Скуратов готов был вонзить кинжал в Морозова на протяжении всей речи, но каждый раз Царь останавливал кровавого разбойника. Как только боярин Морозов прекратил говорить, Царь вышел в очень плохом состоянии духа. Морозов, конечно, попал в опалу, но был восстановлен в царской милости благодаря посредничеству князя Вяземского. Последующее действие было проиллюстрировано художником Бухгольцем на картине, демонстрируемой на выставке под номером 100» [29, р. 28-29].

Судя по приведенной выше цитате, сюжет композиции И. С. Галкина восходит к популярному роману А. К. Толстого «Князь Серебряный». Во второй половине XIX века многие русские художники обращались к нему для поиска тем своих живописных полотен. А сцена противостояния Ивана Грозного и боярина Морозова привлекла своим драматизмом К. Е. Маковского, М. В. Нестерова и др.

Отметим, что в каталоге выставки содержатся неточности в передаче содержания романа (у Толстого Морозов казнят, а Вяземский – не защитник, а противник боярина; картина же Бухгольца изображает так называемый поцелуйный обряд, который по сюжету «Князя Серебряного» не является продолжением вышеописанной сцены, а предшествует ей), что объясняется тем, что каталог готовили корреспонденты, хорошо знающие реалии современной России, но не специалисты в области русского искусства и истории. Сам Гринвальдт в предисловии к каталогу пишет следующее: «В то же время, учитывая тот факт, что многие репродукции картин посвящены российским историческим сюжетам и другим вопросам, характерным для России, было сочтено целесообразным добавить большое количество пояснений и описаний, которые были предоставлены г-ном Я. Готбергом, российским газетчиком, и г-ном Дж. Добсоном из Санкт-Петербурга, ранее известным корреспондентом “Лондон Таймс”» [ibidem, р. 5]. Заметим, что в настоящее время российским исследователям интересны и личности этих журналистов. Так, Н. В. Банникова написала содержательную статью о жизни и работе английского корреспондента Джорджа Добсона в России [2], в которой есть сведения о его книге «Железнодорожный прорыв России в Среднюю Азию: заметки о путешествии из Санкт-Петербурга в Самарканд» [7], но, к сожалению, нет упоминания о такой деятельности английского корреспондента, как составление (перевод на английский язык) экспликаций к картинам русских живописцев.

А каталог выставки ведет нас к следующей картине, посвященной времени Ивана Грозного. Это произведение Ф. Ф. Бухгольца. Если о работе Галкина мы можем теперь составить представление только по каталожному описанию, то о картине Бухгольца мы можем судить «въяве». 24 ноября 2008 года она была выставлена на торги аукционного дома Sotheby's. Заметим, что в настоящее время арт-рынок проявляет постоянный интерес к картинам «потерянной выставки» 1904 года.

Сюжет картины Ф. Ф. Бухгольца «Боярин Морозов узнает тайну любви своей жены Елены к князю Серебряному» также восходит к роману А. К. Толстого «Князь Серебряный».

Картина напоминает театральную мизансцену. В центре композиции представлены три персонажа – боярин Дружина Морозов, его жена Елена Дмитриевна и князь Никита Серебряный. Старый боярин стоит между Еленой и Никитой, невольно разделяя молодых, любящих друг друга людей. Интересно и цветовое решение композиции – о духовной связи Елены и Никиты говорят их близкие по цвету розово-сиреневые одеяния (традиция, скорее свойственная западному Средневековью, нежели отечественному), что помогает художнику объединить «разъединенных» героев.

Дружина Морозов несколько удивлен реакцией жены – он с недоумением смотрит на пошатывающуюся фигуру молодой женщины, когда к ней с наклоном подошел для обрядового поцелуя Никита Серебряный. Он, как и Елена, смущен. Остальные гости Морозова с восторгом смотрят на хозяйку. Одни из них уже поцеловали молодую боярыню, другие – в предвкушении предстоящего обряда. Аффективно ведет себя только князь Вяземский. Он бросил саблю, его буквально душит ревность, и он готов разорвать на себе одежды от того, что Елена к нему равнодушна. Продуманно решает художник освещение фигуры Вяземского. Хотя она и изображена на первом плане, фигура предстает перед нами против света темной, тяжелой массой,

словно выдавая темные мысли опричника. Только тонкая контражурная полоска света вырывает из темного небытия профиль князя, показывая черты его лица, искаженные страданием.

Итак, картины, посвященные Ивану Грозному, постоянно принимали участие во Всемирных выставках. Устроители экспозиции русских отделов учитывали, что иностранному зрителю была известна история одного из самых жестоких русских царей. И внимание к этим картинам со стороны публики было заранее предопределено. На таких выставках были представлены чаще всего произведения салонно-академических живописцев, которые создавали занимательные композиции, наполненные массой исторических деталей. Картины, которые могли быть восприняты как «порочащие» власть (даже в историческом контексте) старались на Всемирных выставках не демонстрировать. К таковым относились в основном произведения художников-демократов. Прежде всего это касалось работы Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Да и в России она тоже некоторое время была под запретом.

В произведениях, посвященных Ивану Грозному и его эпохе, также нашли отражение основные тенденции русской исторической живописи второй половины XIX – начала XX века. Здесь уже говорилось о тенденции литературоцентризма. Литературоцентризм в своем иллюстративном характере был присущ эскизу И. С. Галкина «Царь Иван Грозный и боярин Морозов», сюжет которого, как отмечалось выше, основан на событиях романа А. К. Толстого «Князь Серебряный». Художников привлекают и «диалоговые» композиции. Эту тенденцию отражает Г. С. Седов в картине «Иван Грозный и Василиса Мелентьева», П. И. Геллер в работе «Иван Грозный и Никола Салос». Произведения затрагивают и проблему дегероизации образа Ивана Грозного (ее впервые рассматривает в своем исследовании А. Г. Верещагина [5]). К образу Ивана Грозного обращались как маститые художники, так и учащиеся Академии. Заметим, что ученические работы постоянно выставлялись на международных выставках, что подчеркивало и высокий уровень подготовки художников в России.

Проблема художественной рецепции

Участие России во Всемирных выставках отчасти сподвигло американцев к изучению русского искусства. В американской прессе появляется ряд публикаций о произведениях российских художников, показанных в рамках Всемирных выставок, проходящих в Америке.

Статьи в американской прессе сопровождали выставку как в Чикаго, так и в Сент-Луисе. В некоторых статьях современных исследователей упоминается об успехе русских экспозиций на международных выставках в Америке. В действительности все было намного сложнее. Если русский художественный отдел чикагской выставки был действительно хорошо воспринят публикой и критикой, то подобный отдел на выставке в Сент-Луисе был встречен не столь восторженно.

Интерес представляют не только краткие заметки в американской прессе о русском художественном отделе Всемирной выставки в Сент-Луисе, но и развернутые рецензии, посвященные экспозиции русского искусства, перевезенной Гринвальдтом в Нью-Йорк – деловой и культурный центр Нового Света. Перевоза картин российских художников из Сент-Луиса в Нью-Йорк, Гринвальдт преследовал не столько просветительские, сколько коммерческие цели (картины в Сент-Луисе не были проданы).

В нью-йоркском журнале «The Collector and Art Critic» в заметке «Российская выставка искусства» можно было прочесть следующее: «Первая коллективная выставка работ русских художников проходит на Пятой авеню. Они были привезены с выставки в Сент-Луисе, и целью ее организаторов является показать “прогресс, который совершила Россия с прошлой международной выставки в Чикаго”. Поскольку картины на выставке по меньшей мере несколько не лучше, чем представлявшиеся в Чикаго, цель не была достигнута» [26, p. 18].

В заметке содержатся сведения и об исторических полотнах, показанных на выставке. Рецензент отмечает следующее: «“Иван Грозный и отшельник” Геллера хороша по цвету, а художественное мастерство выводит за рамки того любопытства, которое обычно вызывают такие сюжеты. Картина Зейденберга, изображающая литовских узников, впряженных в плуг наподобие скота, сильна и впечатляет, несмотря на суровый колорит» [ibidem].

Самыми обстоятельными стали статьи Кристиана Бринтона. Критик не раз бывал в России, поэтому он был знаком с русским искусством не только в ракурсе представленных на международных выставках работ.

Его статьи, отличающиеся общим комплиментарным настроением, не лишены и легкого сарказма. Анализируя выставку 1904 года, он пишет следующее: «Тематика [живописных работ. – Н. М.] варьировалась от огромных исторических полотен, написанных с варварской бравадой, до слащавых маленьких интерьеров, выполненных с детской осмотрительностью. Что больше всего поражало случайного посетителя, так это загадочная неравномерность различных картин. Кажется невероятным, что одни и те же люди могли создавать полотна, столь вдохновляющие по замыслу и исполнению, наряду с работами, которые вряд ли прошли бы проверку в провинциальной художественной школе» [21, p. 159].

И все же Бринтон верил в рождение национальной русской живописи: «Прямого натурализма и явного импрессионизма недостаточно для современной школы. Как будто после долгого сна, славянская живопись появляется посвежевшей, выбирая то, что ей подходит здесь или там, но всегда сохраняя память о мощном и характерном наследии» [ibidem].

Далее анализируя выставку в Сент-Луисе, художник отмечает характерные особенности произведений всех жанров живописи, представленных на выставке. Уделяет он внимание и исторической живописи. Бринтон рассматривает три картины, посвященные истории России: работы Пирогова, Дженеева и Зейденберга:

«Учитывая столь близкое трагическое и впечатляющее прошлое, вполне естественно, что русские художники часто выбирают в качестве своих тем различные исторические эпизоды. На недавней выставке не было недостатка в полотнах такого толка, три из которых здесь воспроизведены в цвете. “Свадебный поезд в царствование Тишайшего царя” Пирогова едва ли более чем описательный эпизод, хотя он настолько полон действия и так точно локализован по периоду и сюжету, что по праву заслуживает внимания. С точки зрения истории, а также по другим причинам “Закладка Кремля” Дженева значительно важнее, хотя полотно Зейденберга, конечно, самое значительное из трех» [Ibidem, p. 160].

Бринтон продолжал и позднее подробно знакомить американских зрителей с произведениями русского искусства. Так, в 1921 году он был куратором выставки И. Е. Репина, проходившей в Америке. Но эта выставка уже выходит за рамки нашей статьи.

Спустя несколько десятилетий к изучению русского отдела на выставке в Сент-Луисе обращается Р. Ч. Уильямс. В своем исследовании «Русское искусство и американские деньги. 1900-1940» он уделил большое внимание всем превратностям судьбы, выпавшим на долю устроителя этого отдела – Э. М. Гринвальдта. Уильямс проанализировал вынужденную продажу картин русского отдела Всемирной выставки наряду с продажами произведений из российских музейных коллекций в сталинские времена.

В монографии Уильямс делает следующий вывод о русской живописи, представленной на Всемирной выставке 1904 года в Америке: «В целом, картины, выставленные в Сент-Луисе, относились к переходному периоду от искусства передвижников к русскому авангарду, находившемуся в поисках собственного стиля» [28, p. 44].

Итак, рецепция проанализирована и с точки зрения художественной критики, являющейся по сути непосредственным ответом на события современности, и с точки зрения истории искусства, когда событие осознано по прошествии времени и вписано в исторический контекст.

Заключение

В результате исследования, были сделаны следующие выводы:

1. Всемирные выставки показывали национальную самобытность каждой страны-участницы. Россия это подчеркивала через «русский стиль» своих павильонов. С национальной архитектурой в согласии выступала и национальная школа живописи, чьи наиболее значимые достижения демонстрировал исторический жанр.

2. Участие государственных структур в проведении Всемирных выставок гарантировало более тщательный уровень отбора экспонатов для представления национального искусства. Частные инвесторы не всегда достойно справлялись со всем комплексом проблем, которые неизменно возникали в процессе подготовки и проведения выставки.

3. В произведениях исторической живописи, демонстрируемых на Всемирных выставках, воплотились основные тенденции этого жанра, а именно: литературоцентризм, диалогизм, аллегоричность, дегероизация, театральность, размытие жанровых границ, повышенный интерес к сюжетам допетровской Руси. Картины, представленные на выставках, отражали особенности развития национальной школы живописи; показывали разные линии развития русского искусства – демократическую и салонно-академическую.

4. При отборе произведений для демонстрации развития исторического жанра приоритет отдавался полотнам, посвященным отечественной истории, но это не исключало выбора для экспозиции картин, отражающих, к примеру, события античной истории, носящих космополитический характер. Если первый выбор подчеркивал самобытную культуру страны, то второй – ее европеизацию.

5. Образ Ивана Грозного в русской живописи на международных выставках был представлен в основном на примере произведений салонно-академической живописи, в которой подчеркивалась занимательность сюжета, а не решались вопросы, характерные для демократической линии, где превалировали драматизм и аллегоричное начало.

6. Русская историческая живопись на международных выставках знакомила иностранных зрителей в различных формах с историей России и ее бытом. Выставки русского искусства в Америке помогли американцам воочию ознакомиться с достижениями национальной школы живописи России.

Перспективы дальнейшего изучения проблемы мы видим в более глубоком исследовании значения Всемирных выставок в деле развития национальной самобытности изобразительных искусств стран-участниц.

Источники | References

1. Аксенова С. В. Илья Репин и Кристиан Бринтон: что могло объединить художника и критика, которых разделяли двадцать шесть лет и семь тысяч километров // Третьяковские чтения - 2019: материалы отчетной научной конференции / науч. ред. Т. А. Юдкевич. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. С. 244-257.
2. Банникова Н. В. Корреспондент Джордж Добсон (1854-1938): жизнь и работа в России // Вестник РГГУ. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2016. № 1. С. 28-38.
3. Богдан В.-И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. СПб.: Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, 2007. 364 с.
4. Бородин Т. П. И. Е. Репин на выставках в Америке и в американской прессе // Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения: сб. ст. / Государственный Русский музей; сост. И. Шувалова. СПб.: Palace Edition, 1995. С. 130-136.

5. Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М.: Искусство, 1990. 230 с.
6. Вячеслав Григорьевич Шварц: переписка, 1838-1869: к 175-летию со дня рождения / Ком. по культуре Курской обл.; Курская гос. картин. галерея им. А. А. Дейнеки; Гос. архив Курской обл.; сост., коммент. С. А. Таранушенко; ред. подгот. текста, коммент. и подбор ил. М. С. Тарасова. Курск: ПОЛСТАР Курск, 2013. 180 с.
7. Добсон Дж. Железнодорожный прорыв России в Среднюю Азию: заметки о путешествии из Санкт-Петербурга в Самарканд / пер. с англ. яз., вступ. ст. и коммент. Н. В. Банниковой. М. - Рязань: П. А. Трибунский, 2013. 286 с.
8. Карамзин Н. М. История государства Российского: в 12-ти. т. / АН СССР; отв. ред. и авт. предисл. А. Н. Сахаров; авт. послесл. М. Б. Свердлов. М.: Наука, 1991. Т. 2-3. 828 с.
9. Карпов А. В. Илья Репин: «нашумевший портрет» Е. Н. Корево (история и судьба) // Архип Куинджи и его роль в развитии художественного процесса в XX веке. Илья Репин в контексте русского и европейского искусства. Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX - первых десятилетий XX века: материалы научных конференций / науч. ред. О. Д. Атрощенко, Т. В. Юденкова, Э. В. Пастон. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. С. 411-429.
10. Карпова Т. Л. Генрих Семирадский. СПб.: Золотой век, 2008. 399 с.
11. Кутейникова Н. С. Русское изобразительное искусство на всемирных выставках XIX века: автореф. дисс. ... к. иск. Л., 1973. 19 с.
12. Лясковская О. А. Илья Ефимович Репин: жизнь и творчество. М.: Искусство, 1982. 478 с.
13. Мутья Н. Н. Виктор Гартман. Нижневартовск: Приобье, 1999. 143 с.
14. Нестерова Е. В. Константин Маковский. СПб.: Золотой век; Художник России, 2003. 286 с.
15. Никитин Ю. А. Выставочная архитектура России XIX - начала XX в. СПб.: Коло, 2014. 415 с.
16. Одом А. Картина «Свадебный пир» К. Е. Маковского и ее бытование // Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830-1910-х годов: альбом / сост. Т. Л. Карпова. Изд-е 3-е. М.: Сканрус, 2011. С. 126-133.
17. Отчет генерального комиссара Русского отдела Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго П. И. Глуховского. СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1895. 210 с.
18. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 22. Оп. 2.
19. Список присужденных Академиею наград и других отличий // Художественные новости: приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1887. Т. 5. № 22. С. 584-587.
20. Яковлева Н. А. Историческая картина в русской живописи. М.: Белый город, 2005. 656 с.
21. Brinton C. Russia through Russian Painting // Appleton's Booklovers Magazine. 1906. Vol. 7. № 1. P. 156-174.
22. Glants M. Lost and found in America. Moisei Mimón's Painting of The Marranos // Jewish Quarterly. 1998. Vol. 45. № 1. P. 65-69.
23. Halstead M. Pictorial history of the Louisiana Purchase and the World's Fair at St. Louis. Philadelphia: National Publishing Company, 1904. 496 p.
24. Kazakova O. Les pavillons russes aux Expositions Universelles du XIXe siècle: expression de l'identité qui n'a jamais existé // Diacronie. Studi di Storia Contemporanea. 2014. № 18 (2). P. 1-22.
25. Laying the foundation of the Kremlin // The San Francisco Call. 1904. December 5.
26. The Russian Fine Arts Exhibition // The Collector and Art Critic. 1905. Vol. 4. № 1. P. 18-19.
27. Walton W. World's Columbian Exposition. Art and Architecture. Philadelphia: George Barrie, 1893.
28. Williams R. C. Russian art and American money, 1900-1940. Cambridge: Harvard University Press, 1980. 309 p.
29. World's Fair. Louisiana Purchase Exposition. Russian Section. Fine Arts. Catalogue. Saint Louis, 1904. 62 p.
30. Zavyalova A. Russian Fine Arts Section at the World's Columbian Exposition 1893. Notes on Organization and Reception // MDCCC 1800. 2017. Vol. 6. P. 119-130.

Информация об авторах | Author information

RU

Мутья Наталья Николаевна¹, к. иск., доц.

¹ Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. барона А. Л. Штиглица

EN

Mutia Natalia Nikolaevna¹, PhD

¹ Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

¹ mutianata@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.07.2021; опубликовано (published): 15.09.2021.

Ключевые слова (keywords): Всемирные выставки; русская историческая живопись; национальная школа живописи; русский стиль; World Expositions; Russian historical painting; national school of painting; Russian style.