

К а т я Д и а н и н а

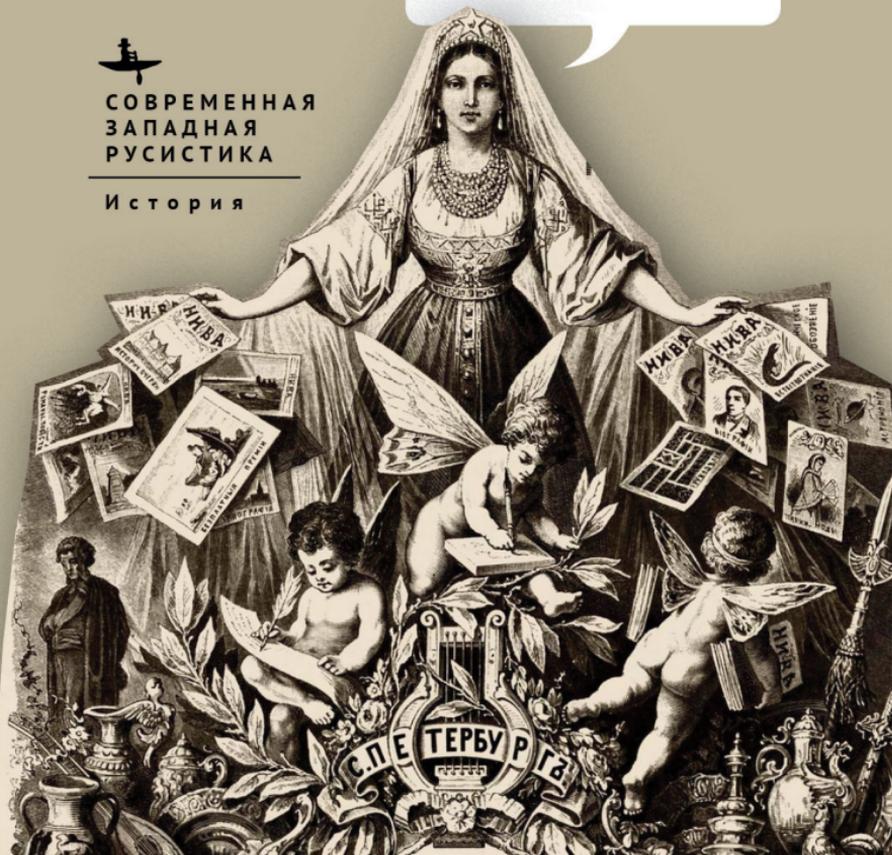
ИСКУССТВО НА ПОВЕСТКЕ ДНЯ

Рождение русской
культуры из духа
газетных споров



СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА

История



Катя Дианина
Искусство на повестке дня.
Рождение русской культуры
из духа газетных споров
Серия «Современная
западная русистика /
Contemporary Western Rusistika»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69503977

*Искусство на повестке дня. Рождение русской культуры из духа
газетных споров:
ISBN 978-5-907532-75-5*

Аннотация

Книга Кати Дианиной переносит нас в 1860-е годы, когда выставочный зал и газетный разворот стали теми двумя новыми пространствами публичной сферы, где пересекались дискурсы об искусстве и национальном самоопределении. Этот диалог имел первостепенное значение, потому что колонки газет не только описывали культурные события, но и определяли их смысл для общества в целом. Благодаря популярным текстам прежде малознакомое изобразительное искусство стало доступным грамотному населению – как источник гордости и

как предмет громкой полемики. Таким образом, изобразительное искусство и журналистика приняли участие в строительстве русской культурной идентичности. В центре этого исследования – развитие общего дискурса о культурной самопрезентации, сформированного художественными экспозициями и массовой журналистикой.

Содержание

Благодарности	6
Введение	8
Часть I	30
Глава 1	30
Что означает само понятие «культура»	36
Междисциплинарная парадигма изучения русской культуры	42
Эволюция культурного дискурса	56
Кризис культуры	73
Глава 2	80
«Великая выставка и малая»	84
Описание Хрустального дворца: русские толкования и перетолки	98
Открытие русского стиля, Лондон, 1851 год	119
Русская художественная школа на Всемирной выставке 1862 года	131
Глава 3	145
Культурное определение России: национальный вопрос и его репрезентации	147
Музейный век в России	156
Газетный бум 1860-х годов	186
Конец ознакомительного фрагмента.	198

Катя Дианина

**Искусство на повестке дня.
Рождение русской культуры
из духа газетных споров**

Моей семье – и жар-птице

Благодарности

Этот труд вырос из моего давнего пристрастия к российским музеям и выставкам. Годы, в течение которых я исследовала, писала и редактировала эту книгу, были временем открытий – как научного, так и личного характера. В диалоге с другими – писателями, коллегами, наставниками и друзьями – созревала и сама книга о публичном дискурсе. Мне выпала честь получить руководство и поддержку многих людей и учреждений – сегодня я хотела бы поблагодарить тех, кто вдохновлял и делился критическими замечаниями, помогал словами мудрости и уроками стиля: Сьюзан Бин, Розалинд Полли Блейкли, Джозефа Брэдли, Дэвида Бранденбергера, Джеффри Брукса, Патрицию Шапо, Кристофера Эли, Кэрил Эмерсон, Дональда Фэнгера, Эми Фарранто, Дэвида К. Фишера, Элисон Хилтон, Барбару Э. Джонсон, Джанет Кеннеди, Натаниэля Найта, Маркуса Ч. Левитта, Луизу Макрейнольдс, Энн Одом, Венди Салмонд, Андреаса Шенле, Ричарда Стайтса, Элизабет Сыркин, Уильяма Миллза Тодда III и Ричарда Уортмана. Я благодарна за оказанную мне финансовую поддержку в рамках стипендии ACLS/SSRC/NEH в области международных и региональных исследований, а также грантов для международных исследований и исследований в области искусства, гуманитарных и социальных наук от университета Вирджинии.

Части этой книги были опубликованы ранее в виде статей в журналах:

The Feuilleton: An Everyday Guide to Public Culture in the Age of the Great Reforms // *Slavic and East European Journal*. 2003. Vol. 47. № 2. P. 186–208.

The Firebird of the National Imaginary: The Myth of Russian Culture and Its Discontents // *The Journal of European Studies*. 2012. Vol. 42. № 3. P. 223–244.

Museum and Message: Writing Public Culture in Imperial Russia // *Slavic and East European Journal*. 2012. Vol. 56. № 2. P. 173–195.

Переработанные версии этих публикаций используются здесь с разрешения.

Введение

Предмет всенародного обсуждения

«Опять культура? Да, снова культура. Я не знаю ничего иного, что может спасти нашу страну от гибели», – писал М. Горький в 1918 году [Горький 1918: 49]. Культура как спасение и гордость, как вера и красота – традиция вкладывать в культуру особый смысл имеет в России глубокие корни. Она пережила революции и войны XX столетия и остается одной из немногих констант идентичности, которую разделяют дореволюционный, советский и постсоветский периоды. Культура – это светская религия России: невзирая на серьезные национальные потрясения и повседневные трудности, приверженность русских культуре остается неизменной. Б. А. Пильняк блестяще это выразил: «Я люблю русскую культуру, русскую – пусть нелепую – историю, ее самобытность, ее несуразность, ее лежанки (знаете, этакие кафельные), ее тупички, – люблю нашу мусоргсовщину»¹. Его страстная риторика заразительна: имея дело с предметом более подходящим для почитания, чем для критического исследования, читатель не может оставаться равнодушным к этому эмоционально заряженному дискурсу. Универсально признанный русский канон включает в себя А. С. Пушкина.

¹ Письмо Д. А. Лутохину, 3 мая 1922 года, в [Пильняк 2002: 166].

кина и Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, А. Н. Островского и А. П. Чехова, И. Е. Репина и В. М. Васнецова, Эрмитаж и Третьяковскую галерею, классическую музыку и балалаечные концерты, П. И. Чайковского и М. П. Мусоргского, русские народные песни и сказки, Русские сезоны и Мариинский театр, иконы и матрешки, жар-птицу и Фаберже. Список, очевидно неполный, можно продолжить. Как отдельные произведения и учреждения искусства объединяются в устоявшуюся традицию? Когда и как культура становится маркером национальной принадлежности?

Существует ряд исчерпывающих обзоров русской культуры, а недавно появилось также несколько новых исследований, посвященных непосредственно живописи, архитектуре, а также народному искусству². По большей части эта книга не о литературе и не об истории искусств. Не связана она и с привычным атрибутом этой культуры – русским православием – освященным веками институтом, который в основном обошли стороной дискуссии о зарождающейся светской традиции в дореволюционный период. Напротив, данное исследование сосредоточивается на искусстве как на общественном событии: в нем описывается и оценивается сложное влияние изобразительных искусств на публику и рассматриваются истоки русского почитания культу-

² Среди недавних публикаций см. [Cracraft, Rowland 2003; Ely 2002; Gray 2000b; Jenks 2005; Stites 2005].

ры. Казалось бы, в стране, где писатель – это «второе правительство» и «музей [...] – больше, чем музей», о культуре говорили всегда – в салонах, конференц-залах или за кухонным столом [Солженицын 1969: 418; Толстой 1998]. Однако многие ее классические элементы появились лишь во второй половине XIX века, в ту эпоху, которая породила основную часть образов и текстов, отождествляемых сегодня с русским наследием. Эта книга посвящена тому, *как* создавалась эта национальная традиция.

Книга «Искусство на повестке дня» переносит нас в 1860-е годы, когда изобразительное искусство – живопись, архитектура, скульптура и театральный дизайн – присоединилось к литературе и журналистике в продолжающемся проекте создания русской культурной идентичности³. Эпоха Великих реформ, послужившая толчком для радикальных изменений во всех сферах жизни страны, также ускорила развитие современной русской культуры. До середины XIX века в России отсутствовали необходимые предпосылки для национальной культуры: гражданское общество и массовая пресса. Великие реформы (1860–1874) заложили в России основу современной нации со свободным крестьянством, независимыми судами и выборной местной администрацией (зем-

³ К изобразительным искусствам принято относить живопись, скульптуру и архитектуру, которые также известны как традиционное «триединство высоких искусств». Я использую это понятие в данном классическом смысле. Интерпретация в более широком смысле включает в себя кинематограф, кукольный театр и т. д. См. «The Idea of “The Visual Arts”» [Alperson 1992: 1–6].

ством)⁴. Уже в начале своего царствования Александр II реформировал Главное управление цензуры, снял запрет на выезд за границу и отменил высокие пошлины на паспорта. В 1865 году новые «временные правила» еще больше ослабили правительственный контроль над прессой, упразднив предварительную цензуру ежедневных газет и большинства журналов. Эти либеральные изменения расширили публичное пространство для выражения и распространения национальных идей.

Развитие изобразительного искусства, происходившее в такой благоприятной обстановке, было особенно заметным благодаря публичному характеру выставок, их ярко выраженному национальному колориту и огромному объему творческой продукции. В течение нескольких десятилетий между отменой крепостного права и началом XX века произошла удивительная перемена:

искусство перестало быть исключительной привилегией посвященных и стало привычным маркером национальной принадлежности. Два современных явления – публичная выставка и массовая газета – способствовали колоссальному росту культурного производства. Музеи и выставки представляли искусство в самых разных формах и жанрах городской публике в столичных городах, в то время как массовые газеты и журналы предлагали пространственные комментарии, которые делали эти культурные события доступными

⁴ Подробнее см. в [Lincoln 1990].

для широкой публики по всей стране.

Вторая половина XIX века стала для России эпохой музеев. В это время в современных музеях, коллекционировавших изобразительное искусство, историю, прикладные науки, этнографию, народное декоративно-прикладное творчество, военную историю и т. д., накапливались фрагменты культурной идентичности. В период с 1851 по 1900 год многие учреждения визуальной культуры открыли двери для широкой публики: Императорский Эрмитаж, Третьяковская галерея, Исторический музей, Политехнический музей, Русский музей, Военно-исторический музей и другие.

Национальный поворот в искусстве заявил о себе ярко выраженными русскими темами и предметами, привлекавшими широкую публику, такими как реалистические полотна передвижников, выставочные павильоны, выполненные в пряничном народном стиле, и экзотическая многоцветная архитектура в духе допетровской Московии. Он также перенес внимание на старую столицу России, Москву, которая часто отождествлялась с традиционным укладом, не испорченным западной цивилизацией. Именно в эпоху музеев многие картины, памятники и целые здания приобрели особый статус символического выражения национальности. Однако сила этих образов зависела от массовых текстов, которые помогали «переводить» символические представления в легкодоступные сообщения. Печатное слово было основным средством, благодаря которому учреждения культуры

в царской России могли охватить более широкую аудиторию.

Примерно в середине XIX века эстетика также оказалась в центре общественных дискуссий. В первой половине столетия литература «положила у нас основание публичности и общественного мнения», как отмечал В. Г. Белинский и многие после него. В 1860-е годы изобразительное искусство также стало вносить свою лепту в «гражданский долг» по формированию «воображаемого сообщества» нации^{5,6}. В стране заговорили о культуре, когда художники и критики активно включились в производство и распространение русского искусства и когда в результате освободительных реформ и роста грамотности широкая общественность созрела для ее восприятия. Новые дискурсивные возможности, которые предоставляла ежедневная пресса, способствовали открытому обсуждению тем, связанных с искусством; в отличие от многих других новостей, искусство нечасто подвергалось подрывным намерениям. Один из сочинителей объяснил такое выдающееся положение искусства и художественной критики в 1860-е годы следующим образом:

⁵ Белинский В. Г. «Общее значение слова литература» [Белинский 1953–1959, 5: 653]. Не так давно Дж. Хоскинг заметил: «Российское “воображаемое сообщество” сложилось прежде именно под воздействием литературы». См. [Хоскинг 2000: 305]. Также см. [Андерсон 2001].

⁶ Воображаемое сообщество – концепция в рамках теории нации, разработанная Бенедиктом Андерсоном в одноименной книге, где рассматривается нация как социально сконструированное сообщество, воображенное людьми, воспринимающими себя как его часть. – *Прим. ред.*

Силою обстоятельств вопрос об искусстве и полемика об нем были выдвинуты у нас в последнее время на первый план, или лучше сказать область искусства была у нас недавно чуть ли не единственной областью, в которой пишущие могли высказывать с большею свободой свои идеи и мнения⁷.

Знатоки и новички, профессионалы и любители – русские говорили о культуре, потому что могли делать это свободно. Количество опубликованных в это время в массовой прессе материалов, посвященных самым разнообразным вопросам культуры, поражает воображение: наряду с привычными книжными рецензиями, произошел всплеск интереса к театру, цирку, художественным выставкам, музеям, библиотекам, памятникам, канкану и пр. Это разительно отличалось от первой половины столетия, когда и количество культурных событий, и их отражение в прессе были весьма ограничены. В стране, где культура до сих пор описывалась преимущественно с точки зрения ее недостатка, а само понятие едва ли существовало в эпоху великого национального поэта А. С. Пушкина, культурная активность 1860-х годов была примечательным явлением.

Почему русские стали проявлять такой большой интерес к культуре? В этой книге рассматривается история о роли изобразительного искусства в процессе собирания, оформления и интерпретации культуры для широкой публики.

⁷ Курочкин Н. С. «Предисловие» к [Прудон 1865: iii].

В центре этого исследования – развитие общего дискурса о культурной самопрезентации, сформулированного художественными экспозициями и массовой журналистикой. Выставочный зал и страница газеты представили два новых вида публичного пространства, порожденных Великими реформами, где пересекались дискурсы об искусстве и национальности. Этот диалог, уникальным образом сохранившийся в периодике того времени, позволяет нам определить моменты пересечения искусства и общества – на местных и международных выставках, в музеях и общественных местах, на страницах газет и журналов – и оценить их резонанс в российском гражданском обществе. Вдохновляемые искусством тексты, обусловленные современным культурным национализмом, помогали превратить текущие события в структурные блоки идентичности. Комментарий в массовой прессе имел первостепенное значение, потому что колонки газет не только отражали культурные события, но и придавали им смысл для общества в целом. Благодаря популярным текстам изобразительное искусство стало широкодоступным – и как источник гордости, и как предмет обширной полемики.

Русская культура процветала благодаря дискуссиям. Хотя большинство культурных событий происходило в городских центрах, особенно в Санкт-Петербурге и Москве, сообщения о них в ежедневной прессе распространялись по всей империи. Музеи и выставки стали доступны большин-

ству грамотных жителей страны в форме печатных комментариев, которые давали, с одной стороны, специалисты, с другой – когорта зачастую анонимных журналистов, с эпизодическим участием литераторов (Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Д. В. Григоровича, В. Г. Короленко, В. М. Гаршина, Евгении Тур), а также многих простых читателей. Это не были беспристрастные обзоры: участники высказывали резко субъективные взгляды, спорили с организаторами и друг с другом, навязывали свои определения и повестку дня. И не всегда такой обмен мнениями был приятным. Искусство вызывало жаркие споры, вспыхивающие то из-за одной картины, как в случае с «Тайной вечерей» Н. Н. Ге, то из-за отдельного музея, то из-за судьбы русской эстетики в целом, о чем свидетельствует ожесточенный диалог на исходе столетия между националистически настроенным критиком В. В. Стасовым и импресарио «Мира искусства» С. П. Дягилевым. С каждым новым мнением, переходящим из газеты в журнал, в другую газету и обратно, к произведению искусства или к учреждению добавлялся новый слой значения.

Среди спорных тем были русская школа живописи (существовала она или нет, и если да, то с какого момента) и национальный стиль в архитектуре (какой его вариант был подлинным, а какой – мнимым). Современники также спорили о том, является ли русское искусство самобытным или производным, выставлены ли на всемирных ярмарках адек-

ватные русские экспонаты и есть ли у России вообще самобытная идентичность. Теперь, по прошествии времени, однозначно ответить на эти открытые вопросы вряд ли возможно. Но в то время самое большое значение имел собственно разговор, а не ответы. К. Н. Бестужев-Рюмин, профессор истории в Санкт-Петербургском университете, подытожил достоинства русских музеев в либеральной ежедневной газете «Голос» следующим образом: музеи «вызвали о себе много толков и разнесли по разным концам России много знаний и, что еще важнее, временно возбужденных толков»⁸. Именно из этих разговоров родилась идея общей культуры. Парадокс, находящийся в основе данной монографии, заключается в том, что создание массовых текстов не столько отражало материальную культуру, сколько само по себе было событием, ее формирующим.

Современная газета была основной площадкой для этого диалога между искусством и обществом и предлагала то, что Б. Андерсон называет «новой грамматикой репрезентации», необходимой для создания национального сообщества [Anderson 1998]. Газеты 1850–1890-х годов предоставляют нам уникальную возможность познакомиться с широкой практикой формирования культуры посредством текстов. На страницах массовых ежедневных газет, таких как «Голос», «Новое время», «Петербургский листок», «Бирже-

⁸ Бестужев-Рюмин К. Н. Санкт-Петербург. 30 января 1873 года // Голос. 1873. № 31.

вые ведомости», «Московские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости» и другие, русское культурное наследие создавалось в соавторстве журналистами, художниками, критиками и читающей общественностью. Хотя эти источники не могут предоставить исчерпывающее документальное подтверждение или окончательное решение вопроса о том, что это была за культура, они освещают процесс, с помощью которого российская публика *представляла себе* этот общий культурный опыт и с помощью которого эти представления производились, распространялись и потреблялись.

Переход от фактологического к репрезентативному регистру открывает доступ к многослойному образу современной общественной жизни, где крайности – Россия и Запад, нация и империя, икона и канкан – сосуществовали во множестве вариантов. Движимый теми же оппозициями, которые определили большую часть русской истории, публичный дискурс постоянно менял фокус и местоположение, перемещаясь между Санкт-Петербургом и Москвой, Талашкиным и Парижем, архитектурой и театральным дизайном и т. д. Газета была особым очагом культуры, где эти противоположности пересекались. Но культура, накапливаемая таким образом в периодических изданиях, была недолговечна, как и сами газеты, и эта неустойчивость отличала искусство как дискурс от литературного канона и постоянной музейной экспозиции. Культура как дискурс была по своей сути незавер-

шенным и беспорядочным проектом, чем-то, по поводу чего люди в действительности *не соглашались* – не цельным памятником, а набором оспариваемых мнений.

Для вовлечения широкого круга читателей в этот постоянный диалог лучше всего подходила легкая для восприятия рубрика – фельетон. В фельетоне, который представлял собой тематическую статью, открытую для самого разного материала, редко содержалось беспристрастное обсуждение искусства; вместо этого эстетика перемежалась с насущными проблемами дня. Именно это изобилие безапелляционных текстов в конечном итоге преобразовало институты, демонстрирующие материальные объекты, в носителей идентичности и превратило искусство в мобилизующий фактор в обществе. И если кажется, что каждый грамотный русский человек в стране питал интерес к памятникам и музеям, то это связано с тем, что изобразительное искусство регулярно включалось в публичные споры о национальной самопрезентации. Точно так же именно актуальность этих дискуссий придавала институтам, изначально европейским, отчетливый русский колорит. Регулярное отражение изобразительного искусства в современной прессе помогало сформировать эстетическую чувствительность у зачастую малообразованной широкой аудитории; это также способствовало развитию национального самосознания и формированию сообщества участвующей публики. По словам одного журналиста, «наше среднее читающее общество, его взгляды и поня-

тия, его слабости и противоречия, отражаются, как в зеркале, в наиболее распространенных и популярных ежедневных изданиях»⁹. Представленная таким образом культура позиционировалась как выражение культуры нации.

В этом образе было мало гармонии, однако. В то время как выставки и собственно музеи заботятся о физических объектах, сопровождающий их дискурс имеет дело с изображением этих объективных реалий в свете текущей идеологии, общепринятого мнения или личных предпочтений. Во второй половине XIX века профессионализация и канонизация изобразительных искусств развивалась стремительно. Но до появления книг и обзоров русского искусства ключевыми проводниками этого дискурса были повседневные критики культуры всех мастей – все те, кто, независимо от своей подготовленности, распространял свои взгляды в только что освобожденной массовой прессе и высказывался по вопросам эстетики и политики. Вынесение искусства за пределы стен музеев и переосмысление его истории на основании материалов в современной прессе также отдает должное скоротечным текстам, которые в значительной степени воспламенили общественную дискуссию, и их многочисленным авторам, являвшимся неофициальными творцами русской идентичности. И здесь мы сталкиваемся с еще одним парадоксом: вместо гордости и торжества мы обнаруживаем полеми-

⁹ С. Типы современных газет. II. «Голос» // Слово. 1879. № 9. С. 182. См. также: С. Типы современных газет. I. «Новое время» // Слово. 1879. № 8. С. 242.

ку и прямое неприятие культуры даже у таких впоследствии признанных ее основателей, как Достоевский и Толстой.

Привлекая внимание к растущей общественности и грамотной «середине», данное исследование ставит под сомнение привычное предположение о том, что культура в заведомо несвободной царской России строилась преимущественно сверху вниз. Массовая пресса вдохновляла грамотных граждан России участвовать в далеко идущих спорах и делиться опытом. Немногие выражали свое мнение столь же чутко, как Горький и Пильняк, но поколения русских до и после них проявляли к культуре не менее глубокий интерес. Благодаря массовой прессе такие картины, как «Бурлаки на Волге» Репина или «Богатыри» Васнецова, стали «светскими иконами», частью повседневной жизни, даже если сами читатели никогда не видели оригиналов своими глазами.

Этот сценарий создания культуры отнюдь не был уникальным для России. Ряд недавних исследований представляют проблему нации как «произведения искусства» в сравнительном контексте¹⁰. Франция, предсказуемо находящаяся в авангарде, и другие европейские страны, в первую очередь Великобритания и Германия, ранее испытали ускорение в сфере изобразительных искусств и массовой прессы, подобное тому, которое стало известно в российской нау-

¹⁰ См., к примеру, [Hoffenberg 2001; Forster-Hahn 1996; Hargrove, McWilliam 2005; Taylor 1999; Simon 2007]. См. также [Wallis 1994]; «нация как произведение искусства» – его выражение.

ке как «музейный бум» и «газетный бум» [Егоров 1991: 17]. В данной работе я не пытаюсь доказать, что отношение к культуре в России было в чем-то более значимо, чем у других народов: по сравнению с другими странами, с их собственными национальными мифологиями, русский сценарий не отличался радикально. Что делает пробуждение публичного художественного дискурса в России интересным объектом для изучения, так это то, что на фоне жестких социальных условий – цензуры, крепостного права, самодержавия – этот мощный всплеск культурной активности в 1860-е годы, совершаемый во имя национального сознания, был особенно примечательным. И тем заметней была ирония, что культ высокой культуры укоренился в практически необразованной стране.

Данное исследование охватывает весь спектр критических мнений, посвященных изобразительным искусствам, как профессиональных, так и любительских, опубликованных в русскоязычных периодических изданиях с 1851 года до начала XX века. Многие из рассматриваемых здесь положений были опубликованы анонимно, часто авторы использовали псевдонимы. Дискурс, о котором идет речь, не принадлежал какому-то одному человеку или даже целой определенной группе – он был достоянием читающей публики в целом. Я рассматриваю мимолетные фельетоны и каноническую классику как равных участников. На фоне малоизвестных газетных статей такие знакомые тексты, как

«Записки из подполья» Ф. М. Достоевского, «Снегурочка» А. Н. Островского и «Левша» Н. С. Лескова, обнаруживают удивительные связи и новые открытия.

Часть I представляет собой изложение теоретических обоснований русской одержимости культурой. В главе 1 я рассматриваю исторический контекст и разрабатываю концептуальную основу для анализа искусства как дискурса. Не принимая величие или уникальность русской культуры как данность, я поднимаю проблему этого понятия и исследую генезис культурной мифологии. В последующем анализе демонстрируется множественность смыслов, сосуществовавших в массовой современной прессе, где вместо прославления мы находим нескончаемый кризис. Культура как дискурс оказалась в высшей степени спорным делом. В этом контексте я анализирую несколько основных противоречий, в том числе всплески полемики в 1876 и 1888 годах и на рубеже веков, которые документально демонстрируют как богатство возможностей, так и несовместимость представлений о том, что называлось «культурой» во второй половине XIX века.

В главе 2 наше внимание переключается на международные выставки, давшие основной импульс русским спорам о культурной идентичности. Хотя европейские выставки осуществлялись за пределами России, они оказали серьезное влияние на то, как русские стали воспринимать свою культуру. Именно поэтому история публичных споров о рус-

ском искусстве начинается в Европе. Эти нашедшие европейские мероприятия также выдвинули на передний план болезненный вопрос культурных заимствований и подчеркнули необходимость самоопределения для русских. Русским критикам и писателям международные выставки давали возможность дискутировать о том, что составляет русскую исключительность и как ее следует представлять. В период между первой всемирной выставкой в Лондоне в 1851 году и последней выставкой столетия в Париже в 1900 году – двумя событиями, обрамляющими эту книгу, – идея национальной культуры и составляющих ее элементов эволюционировала от миниатюрных экспериментов в русском народном стиле до целого выставочного павильона «Берендеевка», оформленного в виде крестьянской избы. В этой главе более подробно рассматриваются две первые всемирные выставки: одна – Великая выставка 1851 года, а затем ее менее известная преемница 1862 года; обе они проходили в Лондоне с участием России. Несмотря на непримечательную самопрезентацию России на обеих выставках, в ходе многосторонних комментариев в прессе кристаллизовались важные культурные понятия: русский стиль и русская художественная школа.

В главе 3 мы возвращаемся в Россию, чтобы исследовать фон, на котором происходил подъем публичной культуры на местах. Приоритетными для обсуждения здесь являются три аспекта, которые были основными для этого процес-

са в дореволюционном обществе: подъем национального сознания, музейный век и газетный бум. В центре моего внимания – параллельный рост публичных музеев и массовых периодических изданий и их участие в дискуссиях о национальном самоопределении. Активизация национальных движений в Европе и на окраинах России побуждала образованных русских граждан задаваться вопросом культурной идентичности. Современные выставки и массовая пресса предлагали ответы на некоторые из них, в то же время выдвигая на передний план и сами вопросы, и многочисленные противоречия, возникшие вместе с новыми институтами культуры. Хотя во второй половине XIX века число посетителей музеев и выставок существенно выросло, большинство грамотных подданных Российской империи участвовало в культурном процессе на самом базовом уровне: читая ежедневные газеты, тиражи которых резко возросли в результате Великих реформ. Популярный газетный фельетон – удобная для читателя рубрика – особенно способствовал тому, что искусство стало доступным для широкой аудитории.

Четыре тематические главы части II посвящены разнообразным формам визуального искусства и сопутствующим публичным дискуссиям. Я исследую взаимодействие искусства и власти в царском обществе на примере трех выдающихся институтов: памятника Тысячелетию России, Эрмитажа и Академии художеств. Фундаментально европейские заимствования, эти институты русской культуры напомина-

ли современникам о том, что иностранные формы в ее основе практически подрывают любые претензии на предполагаемую уникальность русской традиции. Тысячелетие России, широко отмечавшееся в 1862 году, вызвало широкие споры по поводу русской истории и наследия. Всевозможные реакции в обществе на памятник в Новгороде – от самых хвалебных до весьма критических – иллюстрируют, как на практике работал публичный дискурс. Анализ двух знаменитых институций, Императорского Эрмитажа и Академии художеств, через призму различных современных текстов о них представляет их в неожиданном свете, как довольно сомнительные опоры идентичности. Скорее, в народном воображении они служили чем-то вроде центра переговоров между государством и обществом.

Следующая глава посвящена в основном живописи и прослеживает эволюцию «русской школы», которая в дискуссиях тех лет претендовала на статус универсального ответа на обвинения в подражании, регулярно обрушивавшиеся на выставки русского искусства как на международном, так и на местном уровне. Национальный реализм объединения художников, известного как передвижники, лучше всего отражает революционную эстетику эпохи: восстав против удушающего неоклассицизма Академии в 1863 году, русские художники обратились к «безобразной» действительности своего повседневного окружения и изобразили ее во всех шокирующих подробностях. Эти картины были крайне необыч-

ны для современников и спровоцировали не один скандал в обществе. Анализируя то, как две знаменитые коллекции – Третьяковская галерея и Русский музей – позиционировались в периодике того времени, я показываю, что искусство существовало в обществе не только как собрание шедевров, но и как сеть противоречивых мнений и споров, которые касались многих актуальных вопросов.

В главе 6 наше внимание переключается на некоторые архитектурные интерпретации национальной идентичности, включая русские павильоны, созданные для международных выставок за границей, и Исторический музей в Москве. Во второй половине XIX века вопрос репрезентации русской истории был актуальным, как и вопрос о том, в каком стиле уместно представлять ее. Москва играет в этом исследовании видную роль как основное место распространения русского стиля и новый культурный центр России. Исторический музей, который современники считали символом своеобразия русской культуры, обладал особой притягательностью для дискуссий. В целом, музейный бум в Москве способствовал тому, что русские обыватели хлынули в музеи, и журналисты писали об этом энтузиазме не меньше, чем непосредственно о самих учреждениях культуры.

Культ старины в конце XIX века привел к вдохновленной реконструкции предметов и текстов национального прошлого. В последней главе я обращаюсь к малым формам национального возрождения, таким как народные изделия кустар-

ного промысла, сувениры, театральные декорации и убранство интерьера, как к символам культурной идентичности. Колонии художников в Абрамцево и Талашкине служили островками старины посреди индустриализирующейся России. Благодаря выставкам, продажам и спектаклям, а также многочисленным комментариям в прессе, сопровождавшим каждое из этих публичных событий, эти особые центры по сохранению и восстановлению русской старины достигали широкой аудитории. Данный вариант обновленной традиции также получил распространение благодаря стилизованным произведениям художественной литературы, таким как весенняя сказка Островского «Снегурочка» и знаменитый сказ Лескова «Левша». Успех, которым пользовалось Русское отделение на международной выставке 1900 года в Париже, был подготовлен этой деятельностью.

В истории многолетних поисков Россией жизнеспособных форм национальной самобытности можно было бы ожидать счастливого конца. Между тем, хотя саморепрезентация России в сказочном стиле многими была хорошо воспринята, критики продолжали оспаривать саму ее подлинность и подогревали полемику. И тем не менее, даже если рассматриваемое изображение или текст представляли собой резкую критику или безжалостную карикатуру, они все-таки вносили *положительный* вклад в ту особую репутацию, которой русская культура пользуется по сей день. Творческое напряжение между дискурсом и контрдискурсом спо-

собствовало тому, что в процессе оформлялся голос публики в обществе, и разговоры о ее культуре превращались в национальную традицию.

Часть I

СЛОЖНОСТИ

РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Глава 1

Национальная культура

Концептуальное прочтение

Нет ничего менее определенного, чем это слово – «культура», и нет ничего более обманчивого, как прилагать его к целым векам и народам.

И. Г. Гердер [Гердер 1977: 7]

Что такое культура?.. Культура – это как акцент, это мера расстояния: социального, географического и политического. Ни у кого нет акцента дома. Вся идея акцента, как и культура, имеет смысл только тогда, когда сталкивается с другим, тем, кто «говорит» по-другому.

Дж. Брэдбери [Bradburne 2000: 379–380]

Сегодня культура – это все и везде. В результате культурного поворота в научных кругах в 1980-х и 1990-х годах появились сотни определений и десятки подходов к этому по-

нятию. В самом деле, мы имеем дело с настоящей «какофонией» дискурсов о культуре [Sewell 1999: 35–36]. Общеизвестно заявление Дж. Клиффорда, написанное 30 лет назад: «Культура – это глубоко скомпрометированное понятие, без которого я все же не могу обойтись» [Clifford 1988: 10]. Тем не менее этот избитый термин продолжает вдохновлять на создание множества книг, академических и популярных, больших и маленьких, о культуре в целом и о русской культуре в частности. Непосредственно о русскости, той ускользающей сущности, интерпретация которой привлекала всевозможные критические взгляды от исторических до мифологических, было написано так много, что одна современная исследовательница даже предостерегает от избытка культуры в научной литературе [Энгельштейн 2001].

Имеется несколько причин для столь продолжительно-го интереса, которому развитие культурологии в России в недавнее время дало новый стимул. Культура находится в поле зрения наблюдателя: новые поколения, дисциплины и школы мысли создают новые толкования. Культура – это всегда процесс. История русской культуры постоянно пересматривается и переписывается с различных точек зрения. Грандиозное представление о русской национальной культуре на самом деле зародилось в пылу жестких разногласий, и споры *между* некоторыми из ее вариантов остаются центральными для выражения идентичности сегодня. Какая трактовка подходит нам, зависит от многих национальных,

институциональных, временных и личных переменных. Другой причиной является «проблема культуры» – состояние периодического кризиса культурной идентичности¹¹. Национальная идентичность становится проблемой именно в момент кризиса, когда усиливается переживание неопределенности. По словам религиозного философа Н. А. Бердяева, именно во второй половине XIX века в России впервые был поставлен «вопрос о цене культуры» [Бердяев 2016: 305, 160].

Прежде чем обратиться к этой научной теме, вызывающей столько полемики, необходимо сделать несколько оговорок. Хотя я подчеркиваю разнообразие мнений, я не рассматриваю культуру в широком антропологическом смысле «сложного целого» или в соответствии со словарным определением как «совокупность отличительных навыков, верований и традиций» – в том значении, в котором, к примеру, Дж. Биллингтон использует этот термин¹². Я также не рассматриваю культуру исключительно с точки зрения истории, истории искусства или культурологии, хотя многие из моих

¹¹ Андрей Белый. «Кризис культуры» [Белый 1994: 260–296] Как замечает К. Мерсер в другом контексте, «идентичность только тогда становится проблемой, когда она переживает кризис, когда нечто предположительно устойчивое, понятное и постоянное вытесняется опытом сомнения и неопределенности» [Mercer 1990: 43]. Культура вряд ли является уникальной для русских потребностью, о чем свидетельствуют научные и популярные издания, такие как [Lepenies 2006] и [Aderhold, Thomazo 2003].

¹² Культура как «сложное целое» – классическое определение Э. Б. Тайлора; см. Гирц К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры [Гирц 2004: 10]; см. также [Биллингтон 2011: 24].

«текстов» действительно являются музеями и картинами. Не является моей целью и реконструкция каждой малой детали: некоторые недавние исследования уже выполнили эту задачу¹³. Цель этой главы – зафиксировать изменчивый дух современных дискуссий о культуре. Моим главным источником является печатная страница, хотя и не романов, а газет и журналов, и мой подход – это исторически обоснованный текстологический и культурный анализ. Вместо того чтобы исследовать художественные или литературные произведения как таковые, взятые по отдельности или в группе, я сосредоточиваюсь на публичном дискурсе, который вписал их в национальную культуру. Когда искусство выносится на повестку дня, оно становится частью национальной культуры.

Несмотря на популярность рассматриваемых текстов, вдохновленных искусством, сфера культуры в данном исследовании отличается от «массовой культуры» в традиционном понимании, хотя есть несколько неизбежных пересечений¹⁴. В моей модели начальная грамотность выступает в качестве общего знаменателя для различных групп, составляя

¹³ Фрагменты этой парадигмы описывались различными исследователями на протяжении многих лет. В 2000 году впервые в России была опубликована монография на эту тему [Асоян, Малафеев 2000].

¹⁴ Ср. эссе К. Келли, в [Kelly 1998]. Подробнее о коммерциализированном досуге, таком как туризм, спорт, театр, ночная жизнь и кино, см. в [McReynolds 2003]. Настоящее исследование прямо не занимается массовой культурой или народными забавами, будь то лубки или народные гуляния. Предметом моего внимания является грамотная середина, ядро русской публики.

ших публику, поскольку она позволяет широкой аудитории – тем, кто, возможно, не интересуется музеями и картинами как таковыми, – разделить опыт, основанный на печатном слове. Если в дореформенном обществе печатная культура «оказывала небольшое влияние на большую часть населения», как утверждает Р. Стайтс, то во второй половине столетия публичный дискурс стал ключевым двигателем культуры не только сам по себе, но и как распространитель искусства [Stites 2005: 4]. Не дублируя огромный объем работы, проделанной ранее опубликованными изданиями, я рассматриваю русскую традицию *написания* публичной культуры¹⁵. В качестве обобщающего понятия я использую термин, предложенный Дж. Бруксом применительно к литературному творчеству в царской России: «национальная культура, основанная на печатном слове», или сокращенно «национальная культура» [Brooks 1981: 315]¹⁶.

Судя по периодической печати, *написание* культуры в дореволюционном обществе выстраивалось неравномерно и переменчиво. Комментарий в массовой прессе имел решающее значение, потому что статьи в газетах не только отражали культурные события, но и формулировали их общественное значение. На страницах периодики мы обнару-

¹⁵ Несколько недавних исследований изучали связь между изобразительным искусством и национальной идентичностью в русском контексте. Среди них [Norris 2006] и [Kivelson, Neuberger 2008].

¹⁶ См. также основополагающее исследование Брукса, изменившее наше представление о русской культуре сегодня: [Brooks 1985].

живаем, к примеру, что ни всемирно известный Эрмитаж, ни знаменитый Русский музей не сыграли значительной роли в развитии национальной культуры – в то время как молодой Исторический музей и изначально частная Третьяковская галерея, напротив, были существенными игроками. Как будет продемонстрировано ниже, не столько сам институт или произведение искусства как таковые, сколько их резонанс в обществе стимулирует общенациональную дискуссию. Между строк случайных фельетонов, сохранившихся на пожелтевших страницах массовых ежедневных газет, мы получаем представление о давно забытых компонентах культуры.

Если судить по периодическим изданиям XIX века, традиция определения культуры как положительного явления изначально вызвала бурные споры, а некоторые выдающиеся литераторы были и вовсе категорически *против* культуры. Современная общественная жизнь в России складывалась из разногласий между позициями «за» и «против» культуры. Это помогает объяснить проницательное, хотя и парадоксальное утверждение Бердяева, которое кратко резюмирует русскую проблему: «русская идея не есть идея культуры» [Бердяев 2016: 160]¹⁷. Тем не менее это негативное видение культуры, породив множество горячих споров, способствовало формированию позитивной мифологии, кото-

¹⁷ Бердяев пишет: «У русских нет культурупоклонства, так свойственного западным людям» [Бердяев 2016: 158].

рая окружает русскую традицию сегодня. В ходе публичных дискуссий того времени культура стала «притчей во языцех» и маркером идентичности.

Первая глава начинается с обзора некоторых исследований, а затем переходит к осмыслению идеи культуры в том виде, в котором она формировалась в России в течение XIX столетия. Далее я коротко описываю междисциплинарную парадигму, которая помогает объяснить множество несовместимых вариантов культуры, существовавших параллельно. Отдельные эпизоды из истории дискуссий, о которых пойдет речь ниже, показывают динамику *написания* культуры в дореволюционном обществе; подробно рассматривая эпизоды обострения полемики, я отдаю предпочтение внимательному прочтению отдельных современных текстов, а не исчерпывающему хронологическому изложению всех событий. В заключение я обращаю внимание на то, что современники называли кризисом культуры ближе к концу века, когда заявления на этот счет звучали со всех сторон. Однако этот кажущийся кризис лишь укрепил русскую традицию разговоров о культуре – традицию, которая сохранилась и по сей день.

Что означает само понятие «культура»

С тех пор как русская культура была популяризирована-

на на Западе в период с 1885 по 1920 год посредством переводов, международных выставок и постановок Русских сезонов, предпринимались многочисленные попытки описать и понять Россию через ее культурные проявления. Статья Вирджинии Вулф «Русская точка зрения» является одной из наиболее известных попыток уловить дух глубоко чуждой литературы, пользовавшейся в то время небывалой славой. В результате последующих исследований появилась коллекция, как я называю, «больших книг» о русской культуре – широко известных и любимых многими исследователей, на которые опирались несколько поколений англоязычных студентов и ученых: «Икона и топор. Опыт истолкования истории русской культуры» Дж. Биллингтона (1966); «Земля Жар-птицы. Краса былой России» С. Масси (1980); «Between Heaven and Hell: The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia» Б. Линкольна (1998); «Russia Under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum» М. Малиа (1999) и «Natasha's Dance: A Cultural History of Russia» О. Файджеса (2002). Несмотря на очевидные различия в методологических подходах и датах публикаций, названия всех этих работ основываются на ярких оппозициях, красивых метафорах и запоминающихся образах. Так или иначе, все они затрагивают основополагающие предположения о русской культуре, хорошо сформулированные Файджесом: «Мы ожидаем, что русские будут “русскими” – их искусство легко отличить по использованию народных

мотивов, луковкам куполов, звону колоколов и широкой русской душе» [Figs 2002: xxxii]¹⁸.

Русская культура – как экзотическая жар-птица, чудесный народный танец, толковый учебник или подарочное издание на журнальном столике – попытки всесторонне собрать и представить ее неизменно приводят к появлению мифических конструкторов. Подобные образы единой национальной традиции привлекают своей завершенностью, но они опираются на негибкие допущения: всеохватывающую пару бинарных оппозиций «мы – они» и стирание границ между группами внутри нации¹⁹. Они представляют собой попытку преодолеть различия между «культурами» во множественном числе внутри общества в целом. Напротив, множественные версии, выделенные ниже, подчеркивают фрагментарность и незавершенность, привлекая внимание к неравномерному процессу формирования культуры.

Раздвигая национальные и дисциплинарные границы, мы открываем множественность культур – массовую и элитарную, визуальную и словесную, частную и публичную. Каждая из них имеет свою собственную историю. Значение, приписываемое культуре, может быть только контекстуальным:

¹⁸ Подробнее об истории русской культуры см. в [Rzhevsky 1998: 1]. О конструкторе «русская душа» см. в [Williams 1970: 573–588].

¹⁹ Как заметила К. Эмерсон в устном выступлении на конференции AAASS 2007 (Новый Орлеан), идея национальной культуры также страдает от двух парадоксов: ложной бинарной оппозиции между Россией и Западом и искусственного затушевывания различий между классами и группами.

оно всегда зависит от того, где и когда это значение формулируется. По словам С. Холла, «мы все пишем и говорим, находясь в определенном месте и в определенное время, из конкретной истории и культуры» [Hall 1994: 392]. Диалог между многими историями и вариантами, сохранившимися в современной периодической печати, дает ключ к пониманию того, как общественность в XIX веке участвовала в формировании русской национальной культуры. Это, возможно, объясняет, как и мы сегодня ежедневно создаем – а не только потребляем – культуру.

На протяжении XIX века российская публика все чаще посещала музеи и выставки, слушала оперу и концерты, подписывалась на журналы и газеты. Для многих эти занятия были в новинку, и сатирические публикации 1860-х годов, такие как еженедельные журналы с карикатурами «Искра» и «Будильник», не уставали высмеивать начинающих посетителей музеев, чьи суждения об искусстве были явно дилетантскими. Уровень грамотности в России в конце дореволюционного периода возрастал, общее образование также было на подъеме – и тем не менее массовая пресса часто считалась основным средством просвещения широких слоев населения. Принимая во внимание ожесточенные споры вокруг большей части художественной продукции на страницах массовых газет, разногласий было больше, чем единства. Однако сама беседа была общим знаменателем для этих островков различия, составлявших русскую культуру: чте-

ние массовой прессы объединяло русскую публику в общественное мнение.

Газеты охотно комментировали все культурные события. Зачастую недавно научившаяся читать аудитория воспринимала различные формы культурного самовыражения, будь то музеи, памятники или картины, не только как самостоятельные произведения искусства и архитектуры, но и как новости: *то, как они были представлены на печатной странице*. Если судить по любому выпуску массовой ежедневной газеты, такой как «Голос», считавшей себя лидером общественного мнения в 1860-х годах, или «Новое время», взявшее на себя эту популистскую роль в последующие десятилетия – и вопреки распространенному представлению о том, что свободы выражения практически ни в каком виде не существовало, – публичная культура в царской России процветала. Я заимствую описание, которым Л. Н. Толстой открывает свой противоречивый трактат «Что такое искусство?»:

Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов.

Подробно и тотчас же, как это совершилось, описывается, как такая-то актриса или актер в такой-то драме, комедии или опере играл или играла

такую или иную роль, и какие выказали достоинства, и в чем содержание новой драмы, комедии или оперы, и их недостатки и достоинства. С такою же подробностью и заботливостью описывается, как спел или сыграл на фортепиано или скрипке такой-то артист такую-то пьесу и в чем достоинства и недостатки этой пьесы и его игры. В каждом большом городе всегда есть если не несколько, то уже наверное одна выставка новых картин, достоинства и недостатки которых с величайшим глубокомыслием разбираются критиками и знатоками. Каждый день почти выходят новые романы, стихи, отдельно и в журналах, и газеты считают своим долгом в подробности давать отчеты своим читателям об этих произведениях искусства [Толстой 1978–1985, 15: 41].

Писатель точно передает составной образ общедоступной современной культуры, о которой говорили по всей стране. Одни ее прославляли, другие, в том числе и Толстой, испытывали к ней отвращение.

Для Толстого культура проблематична: это искусственный конструкт и «общее отвлечение», которое в лучшем случае можно считать «так называемой культурой». Далекая от общенационального опыта, культура, в узком значении искусства (архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия), была доступна лишь «культурной толпе», которую Толстой определяет как «люди высших классов». По мнению писателя, существует два вида культуры и два вида искус-

ства: «искусство народное и искусство господское», разделение, восходящее к европеизировавшему Россию царю Петру Великому, когда исчезло искусство, общее для всех. Но бинарность, которую диагностировал Толстой, была лишь одной из многих²⁰. Класс, вера, гендер, география – эти и другие разделения продолжали расщеплять идею «национальной культуры» и в трудах мыслителей начала XX века: они подрывали миф об однородной, непрерывной традиции. Рядом с «так называемой культурой» Толстого мы находим множество других трактовок, начиная от национального возрождения, основанного на прославлении народного искусства, и заканчивая дягилевским изысканно высоким искусством Русских сезонов. Если не прибегать к мифологии, как мы можем учесть и объяснить все эти несовместимые возможности?

Междисциплинарная парадигма изучения русской культуры

Моя интерпретация понятия «русская культура» опирается на ряд хорошо известных концептуальных рамок, в том числе «воображаемое сообщество» (Андерсон), «изобретение традиции» (Э. Хобсбаум и Т. Рейнджер), «публич-

²⁰ Толстой Л. Н. «Война и мир. Эпилог. Часть вторая» [Толстой 1978–1985, 7: 316, 325]; Толстой Л. Н. «Что такое искусство?» [Толстой 1978–1985, 15: особенно 85–99].

ная сфера» (Ю. Хабермас), «культурный капитал» (П. Бурдьё), «семиотический механизм» (Ю. М. Лотман), «сети значений» (К. Гирц), искусство и общество (Г. Ю. Стернин), институты литературы (У. М. Тодд III), диалог культур (М. М. Бахтин), «поэтика культуры» (новый историзм) и «лирическое начало» (Д. С. Лихачев) [Андерсон 2001; Hobsbawm, Ranger 1983; Хабермас 2016; Bourdieu 1993; Лотман 1996; Гирц 2004; Стернин 1991; Тодд 1996; Todd 1978; Бахтин 1975; Gallagher, Greenblatt 2000; Лихачев 1999]. Веские аргументы приводились как в пользу, так и против этих теорий и методов в отдельности; не отдавая предпочтения одному или другому, я в общих чертах обрисую свою сборную модель в виде пяти позиционных утверждений.

1. *Русская культура в том виде, в котором мы знаем ее сегодня, является курированной изобретенной традицией конца XIX века.* В России, как и в большей части Европы, XIX век был периодом собирания культуры, когда появилось множество коллекций песен и сказок – как реальных, так и вымышленных – и когда музей прочно утвердился как общественный институт. Нельзя сказать, что до этого в России не существовало уникальной отечественной культуры, как утверждали в то время некоторые крайние западники: скорее, была придумана «историческая преемственность» современной культуры со славным древним прошлым, ибо, согласно небезызвестному утверждению Хобсбаума и Рейнджера, там, где «живы старые пути, традиции не нужно ни

возрождать, ни изобретать»²¹. Во второй половине XIX века по всей Европе традиции были «поставлены на поток», когда «национализм стал заменой социального единства через национальную церковь, королевскую семью или другие связующие традиции или коллективные групповые самопрезентации». Между 1870 и 1914 годами были переосмыслены старые ритуалы на фоне хаотичного опыта современности, и новый «стиль публичного символического дискурса» – церемонии и празднования, парады, статуи, памятники, выставочные павильоны, музеи и стилизованные здания – достиг в Европе своего пика²². В России в то время завоевал популярность неорусский стиль в искусстве. Хотя и вдохновленный многовековой историей и фольклорными мотивами, неорусский стиль тем не менее представлял современную стилизацию; однако именно в этом стилизованном ключе была художественно определена «традиционная» Москва к концу XIX века. Одобренный обществом и государством, ретроспективный русский стиль вскоре начал преобладать в архитектуре церквей, частных домов, общественных учреждений и в итоге повсюду – от обеденного меню до придворных нарядов и театральных декораций. В отличие от европеизированного культурного производства предшествую-

²¹ Hobsbawm E. «Introduction: Inventing Traditions» [Hobsbawm, Ranger 1983: 2, 7–8].

²² Hobsbawm E. «Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914» [Hobsbawm, Ranger 1983: 303–304].

щей эпохи, национальный стиль в искусстве, сложившийся в конце XIX века, был однозначно антиевропейским.

Русская культура как современная традиция возникла в конце 1860-х годов и к концу столетия стала одной из главных категорий измерения и выражения идентичности. Общая культура была по определению невозможна до тех пор, пока большая часть населения не была официально освобождена после отмены крепостного права в 1861 году; ослабление законов цензуры позволило затем расширить публичную сферу. В течение знаменательных десятилетий после Великих реформ национальная принадлежность, основанная на общей культуре, стала новым кредо для растущего среднего сословия, которому не хватало других очевидных форм сплочения. Несомненно, институты культуры, подтолкнувшие изобретение традиции, были сосредоточены вокруг столичных городов. Так, революция в изобразительных искусствах, происходившая в XVIII веке, была сконцентрирована в императорском Санкт-Петербурге, а центр ее пересмотра – национального поворота в искусстве второй половины XIX века – находился в старой русской столице, Москве. Но эти публичные события дискурсивно охватывали всю страну в форме комментариев и дискуссий: таким образом, большая часть грамотного русскоязычного населения приобщалась к общей культуре.

Ближе к концу дореволюционного периода национальная культура фактически стала новой светской религией России.

Брукс поясняет:

Среди изменений, произошедших в русской культурной жизни конца XIX – начала XX века, был сдвиг в отношении к традиционным символам русской национальности – царю и церкви. Со времен критика Белинского среди образованных людей развился новый вид патриотизма, и преданность была направлена не столько на церковь и государство, сколько на русскую культуру, в особенности на литературу золотого века – русскую классику [Brooks 1981: 315].

Общедоступность периодической печати и специальные издания, подготовленные для массовой аудитории, сделали классическую литературу более доступной для широких кругов читателей. Не только литература, но и музыка и архитектура, живопись и скульптура, а также народное искусство и промыслы стали символом идентичности для многих русских. Термин «национальная культура» стал общеупотребительным выражением в русском языке того времени.

2. *Национальная культура – это и система символических представлений, и живой опыт.* Культура – это одновременно и синхронное собрание текстов, и подвижная практика их интерпретации. Лотман удачно использует аналогию с витриной музея, чтобы проиллюстрировать эту двойную темпоральность культуры:

Представим себе в качестве некоторого единого мира, взятого в синхронном срезе, зал музея,

где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами пояснительные тексты к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей, и представим себе это все как единый механизм (чем, *в определенном отношении*, все это и является). Мы получим образ семиосферы. При этом не следует упускать из виду, что все элементы семиосферы находятся не в статическом, а в подвижном, динамическом соотношении, постоянно меняя формулы отношения друг к другу [Лотман 1996: 168].

С одной стороны, у нас есть постоянный музей или памятник; с другой – все время меняющийся публичный дискурс, лучше всего представленный ежедневной газетой, которая устаревает на следующий день. Эти два, казалось бы, несовместимых аспекта культуры не только сосуществуют, но и информируют друг друга; между ними идет постоянный диалог, принимающий различные формы в разных исторических обстоятельствах. Существует и затяжной конфликт: живой опыт грозит подорвать представление о национальной культуре как конечной и непротиворечивой. Что примечательно, само слово и понятие «культура» вошли в русскую публичную сферу в конце 1880-х годов в форме публичной дискуссии.

Как система репрезентации, с ее обозначенными героями и идеалами, культура является воображаемой сущностью, как утверждает Лотман, поскольку она «нуждается в единстве»²³. В ее основе находится идеал, тоска по национальной форме, ностальгия по подлинно русским истокам, которые можно идентифицировать и сохранить, и желание объединить общество, разделенное со времен петровской культурной революции. Национальные памятники и праздники – празднование тысячелетия Российского государства в 1862 году в Новгороде, открытие памятника Пушкину в Москве в 1880-м, празднование столетия со дня рождения К. П. Брюллова в 1899-м в Санкт-Петербурге – наглядно демонстрируют использование культуры как средства для примирения антагонистичных мнений. В то же время в культуре нет ничего естественного. Она, пишет Бурдьё, «искусственна и искусственно произведена»: «культура – это не то, чем человек является, а то, что он имеет, или, скорее, то, что он получил» [Bourdieu 1993: 234]. Другими словами, культура – это выученное поведение, и образование является ее главным проводником. Чтобы приобщиться к национальному наследию, необходимо сначала выучить язык, а также его многочисленные диалекты.

Изучение культуры как пережитого опыта означает работу с целым рядом культурных проявлений – от высоких до

²³ Лотман также указывает на искусственность этой модели единой культуры [Лотман, Успенский 1971: 163].

низких. Не разделяя элитарную и массовую культуры, я отдаю приоритет *переводу* высокой культуры изобразительного искусства на общедоступный язык прессы, а также диалогу между искусством и обществом, который все чаще происходил в периодической печати. В ходе этого продолжающегося диалога частью общей практики становились как народные, так и элитарные выражения культуры, часто в форме газетных и журнальных рецензий. Общая культура находится на пересечении дискурсов: не являясь ни исключительно классической, ни массовой, она представляет собой тот широкий слой между балалайкой и балетом, который признавали большинство грамотных русских. Из этих широких дискуссий в прессе родилось общество, говорящее о русской культуре.

3. *Национальная культура – это калейдоскоп меняющихся перспектив.* Отчасти сложность определения культуры заключается в том, что она всегда в движении, всегда избирательна и частична. Вся идея безвременной национальной культуры – это абстракция и условность, «способ наложения воображаемой целостности на опыт рассредоточения и фрагментации», – пишет Холл [Hall 1994: 394]²⁴. Существует множество вариантов культуры, которые в опреде-

²⁴ Гирц также считает, что «анализ культуры отличается характерной неполнотой», а музеи и фольклор могут предложить лишь временный выход из этой культурной проблемы. Гирц К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры [Гирц 2004: 38]. См. также [Лотман, Успенский 1971: 158]; Лотман Ю. М. «Введение: Быт и культура» [Лотман 1994: 9].

ленное время и в определенном месте воплощают то, что для определенных групп людей означает «национальное». В случае с Россией, как отмечает Файджес, страна «слишком сложна, слишком социально разделена, слишком политически разнообразна, слишком непросто определена географически и, возможно, слишком велика для того, чтобы за национальное наследие можно было выдать только одну культуру». «Не существует *классической* национальной культуры, есть только ее мифические образы», как народный танец Наташи в «Войне и мире» Толстого. И все же мы хотим уловить целое и примирить разногласия. Файджес, например, видит национальную сущность в «русском темпераменте, совокупности местных обычаев и верований, чем-то интуитивном, эмоциональном, инстинктивном, передаваемом из поколения в поколение, что помогает сформировать индивидуальность и сплотить сообщество» [Figes 2002: xxviii–xxx]. Однако эта ускользающая сущность, очень может быть, является частью той же мифологии.

Рассмотрим ряд стилей и подходов, которые, по утверждению критиков, в то или иное время представляли дух уникально русской традиции в искусстве: критический реализм передвижников; русские пейзажи «этой скудной природы»; храмовую архитектуру в неорусском стиле; национальный стиль в декоративно-прикладном искусстве; псевдорусскую архитектуру выставочных павильонов; традиционное и возрожденное народное искусство. «Материалы»,

которым отдавали приоритет различные творцы культуры, также кардинально различались. Например, идеолог панславизма Н. Я. Данилевский, один из первых явных поборников национальной культуры, строил свой канон исключительно из классики. Национальное возрождение, связанное с движением искусств и ремесел, отдавало предпочтение утилитарным предметам, созданным народными мастерами, которые затем стали представлять сувенирную идентичность России на Всемирной выставке в Париже 1900 года и за ее пределами. Еще один вариант можно найти в экзотическом колорите Русских сезонов. Наряду с памятниками и текстами, составляющими культуру, мы наследуем множество критических откликов, поскольку произведения искусства не входят в историю тихо. Культура как дискурс сродни бахтинскому диалогу в том смысле, что она всегда в процессе становления:

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже *прошлые*, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога [Бахтин 1979: 373].

4. *Национальная культура – это дискурсивный конструкт.* Я рассматриваю идею национальной культуры

в первую очередь как сеть дискурсивных позиций²⁵. Традиционно культура описывается в рамках бинарных оппозиций. Прочтение В. З. Паперным советского культурного опыта как чередования двух парадигм: ориентированной на будущее динамичной культуры 1 и ориентированной на прошлое монументальной культуры 2 – является одним из таких интересных примеров²⁶. В царский период публичный диалог зависел от пар бинарных оппозиций, определивших современную историю: Россия и Запад, Москва и Петербург, центр и окраина, город и деревня. Однако оппозиции регулярно встречались и в газетных колонках: в болтовне фельетонистов, в полемических перепалках, в жарких спорах. Этот широкий средний слой культуры между крайностями формировался не только за счет оппозиций как таковых, но и в результате разговора *между* ними.

Возможно, необходимо изменить ракурс и рассматривать общую сложность культуры с точки зрения не того, чем культура *является*, а того, как различные группы и поколения *говорят* о культуре. Культура – это форма коммуникации,

²⁵ Шенле и Шайн недавно назвали этот подход «конструктивистским»: Schönle A., Shine J. «Introduction» [Schönle 2006: 8–9]. Я рассматриваю дискурсивный конструкт как социально настроенный способ мышления и разговора, управляемый условностями и кодами данного общества.

²⁶ Паперный сравнивает «разговор» между культурой 1 и культурой 2 с абсурдным диалогом в беккетовском «В ожидании Годо». К примеру, один и тот же архитектурный объект – проект Дворца Советов – вызвал кардинально разную реакцию у представителей двух полярных культур, как если бы они говорили на разных языках [Паперный 1985].

непрекращающийся многоголосый диалог между людьми, группами и институтами [Бахтин 1986: 507–508]²⁷. Общий опыт посещения выставок и чтения газет объединял членов этого воображаемого сообщества так же, как и ожесточенная полемика, развернувшаяся на страницах прессы. Поэтому даже статичные символы остаются активными и живыми, так как различные дискурсивные позиции постоянно пересматривают их значение.

5. *Национальная культура – это публичная культура.* Гирц пишет: «Культура публична, потому что публичны коммуникация и значение» [Гирц 2004: 19]²⁸. В русском до-революционном обществе изобразительное искусство, привлекавшее образованных граждан к широкому участию, составляло часть публичной сферы. Это была не классическая «либеральная модель буржуазной публичной сферы»; не была она и чисто «литературной»²⁹. Чаще всего дискуссии в русском обществе имели место не в физических местах, как кофейни и клубы, а в виртуальном публичном пространстве – печатного слова. Споры о значении отдельной картины или проекта целого Исторического музея, разворачивавшиеся на страницах массовой прессы, были одними из са-

²⁷ Больше о многослойности культуры см. также в: Лотман Ю. М. «Введение: Быт и культура» [Лотман 1994: 15]. Ср. [Brower 2002: 81].

²⁸ Ср. высказывание Лотмана и Успенского: «культура, по определению, есть социальное явление» [Лотман, Успенский 1971: 147].

²⁹ Ср. [Хабермас 2016: 47].

мых ярко выраженных проявлений публичной сферы.

Культура – это неотъемлемая часть общества, которое ее создает; она никогда не бывает «просто культурой». Ни один аспект культурного производства, включая индивидуальный талант, институциональную поддержку и образование, не может происходить в отрыве от институтов власти. Искусство и политика в России всегда были переплетены, и многие российские императоры были выдающимися коллекционерами, начиная с Петра Великого, основавшего первый русский музей, Кунсткамеру, и заканчивая Николаем II, который в течение некоторого времени поддерживал выпуск дягилевского скандального журнала «Мир искусства». Р. Уортман подробно исследует эту идущую «сверху вниз» парадигму русской культурной традиции в своей книге «Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии» [Уортман 2004]. Помимо этого взаимодействия между искусством и властью, имелись также и другие сценарии.

Принимая как данность пантеон писателей, художников и героев, традиционно представляющих русскую национальную традицию, в данной работе я отдаю предпочтение другим агентам культуры, чья роль была очевидной и в то же время часто невидимой: купцам-меценатам, промышленникам-коллекционерам, расчетливым предпринимателям, знатокам искусства, профессиональным журналистам, анонимным авторам и критикам-любителям всех мастей. Это также позволяет нам сместить акцент с иерархии дискурсов на

их параллельное существование. Художественные критики, как, например, В. В. Стасов и А. Н. Бенуа, издатели популярных ежедневных газет, такие как А. А. Краевский и А. С. Суворин, и множество анонимных журналистов вносили свой вклад в публичную культуру, делясь своими взглядами в прессе. Недавно ставшее грамотным население принимало участие, читая популярные рубрики и отправляя письма в редакцию.

Таким образом, в единственном числе не существует такого понятия, как «национальная культура»: вместо этого имеется множество дискурсов об идентичности – официальных и неофициальных, профессиональных и любительских, – которые находятся в постоянном движении, даже когда они позиционируются как традиционные и постоянные. Затруднительное положение русской культуры происходит из ее изменчивости: постоянные пересмотры и перемены направления составляют живой культурный опыт. Это подрывает ожидания и компрометирует нормы, поскольку любая попытка построить упорядоченную парадигму приводит к неизбежному упрощению и дальнейшему мифотворчеству. Аналогичным образом, любая стройная классификация многочисленных участников, многие из которых в то время писали анонимно, была бы вынужденной: нестабильность и экспериментальное использование термина на протяжении XIX века, о чем я буду говорить ниже, сви-

детельствует о том, что современники ощущали культуру в основном как хаос мнений и состязание идей [Appadurai, Breckenridge 1992: 38].

Эволюция культурного дискурса

Что означала национальная культура в дореволюционном обществе на практике? Как люди воспринимали культуру? Русская национальная культура была вымученной идеей. Бердяев определил крайнюю фрагментарность постпетровской культурной традиции следующим образом: «В петровской императорской России не было целостного стиля культуры, образовалась многопланность, разноэтажность, и русские жили как бы в разных веках» [Бердяев 2016: 268]. Полностью европеизированным образованным классам фактически пришлось *учиться* быть русскими, что они и делали, преимущественно через литературу и искусство [Figs 2002: xxx–xxxі]. Это обучение осложнялось непрекращающимися спорами, сопровождавшими идею культуры до рубежа столетий, на котором это исследование заканчивается.

Понятие «культура» в русском языке имеет захватывающую историю. Данная работа не преследует досконального исследования этого термина; ниже приведены лишь несколько моментов, когда разгорались публичные споры, как это было в 1876 и 1888 годах и на рубеже столетий. В ходе этих споров произошла важная трансформация: культура пере-

стала быть достоянием узкой группы интеллектуалов и стала частью публичной сферы. Ученые расходятся во мнении относительно точной даты появления слова «культура» в русском языке, изначально заимствованного из немецкого, но едины в том, что до 1880-х годов оно не использовалось повсеместно³⁰. До того, как этот термин получил широкое распространение, вместо него, как правило, употреблялись близкие синонимы – «просвещение» и «образованность». Хотя слово было зафиксировано в словаре уже в 1837 году, что может свидетельствовать об определенной регулярности его употребления, фактически культура существовала в русской публичной сфере не как определение, а как предмет спора [Ре..ф..ц 1837]³¹. Так, в одном из первых случаев употребления этого слова вне справочных источников в 1853 году оно было объявлено излишним, «ошибкой», «ничем не оправданным заимствованием»³². Мало кто из русских писателей использовал это слово, а те, кто это делал, как Достоевский и Салтыков-Щедрин, интерпретировали культуру

³⁰ Больше об истории понятия см. в [Kroeber, Kluckhohn 1952].

³¹ В этом словаре зафиксированы два основных значения этого слова: «хлебопашество, земледелие» и «образованность». Полезную краткую историю этого слова в английском языке можно найти в [Kelly et al. 1998: 7–12]. Следующие справочные источники оказались особенно полезными для прослеживания истории этого слова и его использования: [Этимологический словарь 1982; Сорокин 1965: 94–95; Будагов 1971: 128–129].

³² Покровский И. Г. «Памятный листок ошибок в русском языке», цит. по: [Асоян, Малафеев 2000: 68].

в ироническом и преимущественно негативном смысле. Такая провокационная тенденция не осталась без внимания, и многие газетные колонки были посвящены русским культурным войнам.

Одним из направлений в спорах о культуре, привлечшим наибольшее внимание ученых, является различие между «культурой» и «цивилизацией». Начиная с конца 1860-х годов этот «разговор» то и дело возобновлялся в обществе. Широкий диапазон противоречивых определений указывает на экспериментальную природу этих дискуссий и новизну терминов, которыми публика пыталась овладеть³³. Современники трактовали культуру как в очень широком антропологическом, так и очень узком художественном смысле: ее понимали одновременно как синоним и антоним цивилизации. В этих спорах не было беспристрастных участников: культурные войны в России стали полем битвы за принципиальные убеждения, высказанные различными общественными институтами и отдельными лицами.

В том, что значение этого слова сильно колебалось, не было ничего необычного. Р. Уильямс, к примеру, указывает, что в Великобритании в XIX веке оно изменилось от «культуры чего-либо» до «культуры как таковой, вещи в себе», культуры как «абстракции и абсолюта». После 1800 года категория «искусства» развивалась параллельно с «куль-

³³ Этот аспект истории культуры всесторонне освещен в [Асоян, Малафеев 2000]. См. также [Брокгауз и Ефрон 1890–1904, 38: 144–151].

турой», и начиная с этого момента они оказываются тесно связаны [Williams 1983: xvi–xviii]³⁴. Однако в русском языке слово «культура» оставалось неологизмом на протяжении десятилетий после того, как оно было впервые зафиксировано в словарях. Так в конце 1870-х годов Салтыков-Щедрин в романе «Убежище Монрепо» (1878–1879) относил ее к одному из «еще не утвердившихся, новоявленных» выражений [Салтыков-Щедрин 1951: 124].

«Культура» стала одной из главных тем в русской общественной мысли во второй половине XIX века. Однако как извечная *проблема* она существовала с начала столетия. В 1827 году поэт-романтик и философ Д. В. Веневитинов, основатель и глава Общества Любомудрия, сформулировал дилемму русской культуры с точки зрения очевидного недостатка оригинальности:

У всех народов самостоятельных просвещение развивалось из начала, так сказать отечественного: их произведения, достигая даже некоторой степени совершенства и входя, следственно, в состав всемирных приобретений ума, не теряли отличительного характера. Россия все получила извне; отсюда это чувство подражательности <...> отсюда совершенное отсутствие всякой свободы и истинной деятельности [Веневитинов 1934: 216–217].

³⁴ Совсем недавно Л. Шайнер похожим образом утверждал, что идея искусства, наряду с такими категориями, как эстетика и художник, была изобретена в XVIII веке [Shiner 2001].

Эту дилемму можно схематично свести к вопросу: может ли культура, основанная на иностранных образцах, адекватным образом выражать уникальный национальный характер? Веневитинов, к примеру, отвечал на этот вопрос отрицательно, утверждая, что отечественную культуру нельзя построить на заимствованных формах. Пресловутое «Первое философическое письмо» П. Я. Чаадаева возмутило общество в 1836 году, когда оно было опубликовано в русском переводе в «Телескопе», так как автор прямо отказывал России в самостоятельной культурной истории. Чаадаев категорически заявлял, что в России нет самобытной культуры, ибо все в ней подражательно, производно и заимствовано³⁵.

Систематическое рассмотрение проблемы русского культурного наследия началось с полемики между славянофилами и западниками. Ранние славянофилы (И. В. Киреевский, А. С. Хомяков) одними из первых заявили о необходимости национальной культуры («самобытной русской образованности», как называл ее по-русски И. В. Киреевский)³⁶. Именно тогда слово «самобытный» (оригинальный, родной)

³⁵ Оригинальная печатная версия письма в том виде, в каком оно было опубликовано в «Телескопе», воспроизведена в [Чаадаев 1991, 1: 641–676, особенно см. 652, 658]. Современный перевод см. в том же издании [Чаадаев 1991, 1: 320–339]. Французский оригинал см. в [Чаадаев 1991, 1: 86–106]. В оригинальной публикации идея культуры передавалась современными синонимами ‘образованность’ и ‘просвещение’ (в современных переводах вместо них используется слово ‘культура’).

³⁶ Киреевский И. В. «Отрывки» [Киреевский 1984: 277; Lavrin 1961: 120].

стало рассматриваться как атрибут высшего отличия. Несомненно, культурный национализм славянофилов был частью романтической повестки, если не считать того, что единственная «культура», которую знала Россия, была европейской [Rabow-Edling 2005: 100]. Если в Европе «просвещение и национальность одно, ибо первое развилось из последней», как заметил И. В. Киреевский в 1832 году, то в русском сценарии «отечественный» могло означать только необразованный. Проблема русской культуры заключалась в том, что «национальное» и «культура» были противоположными понятиями: если культура подразумевала просвещение и образование, то национальное отождествлялось с подавляющим большинством населения, которое было неграмотным³⁷. В похожем ключе Хомяков проводил острое различие между «неученой Русью» и «ученой Россией», которое привело к конфликту между национальной жизнью и иностранной культурой, между самобытностью и подражанием³⁸. Иными словами, национальная культура заключала противоречие в своем определении: с самого начала идея культуры в России ассоциировалась с иностранными, а не родными истоками.

Как определить национальную культуру, когда «национальный» недвусмысленно означает *некультурный*? В ходе романтических поисков утраченных национальных тра-

³⁷ Киреевский И. В. «Деятнадцатый век» [Киреевский 1984: 78].

³⁸ Хомяков А. С. «Мнение русских об иностранцах» [Хомяков 1900, 1: 65–67].

диций современники перемененно усматривали культурную идентичность в православной церкви, крестьянской общине, народном орнаменте, русском архитектурном стиле и реалистической живописи. Как правило, эти целенаправленные поиски национальной самобытности в культуре были дискурсивными конструктами не менее, чем материальными проявлениями. Этот дискурс, зародившийся в начале века, с переменной скоростью эволюционировал в течение дореволюционного периода.

Один из громких взрывов в продолжающейся борьбе мнений произошел в 1876 году, когда в прессе развернулся широкий публичный диалог о культурной идентичности. Ф. М. Достоевский и его современник, писатель и критик В. Г. Авсеенко, были среди тех, кто принял участие в этом диалоге³⁹. Культура и образованные из нее производные ('культурный', 'культурить', 'окультурившийся', 'докультуриться') составляют главную тему в апрельском выпуске «Дневника писателя» Достоевского за 1876 год. Культура здесь, по сути, ругательное слово: отвечая Авсеенко, Достоевский прямо выступает против «развращенного культурой» образованного общества. Точнее говоря, подвергнув критике культура определяет европеизированное воспи-

³⁹ В. Г. Авсеенко (1842–1913) был критиком и писателем-беллетристом, к его произведениям относится в том числе роман «Млечный путь», который выходил частями в «Русском вестнике» в 1875–1876 годах и получил главным образом негативный отклик в современной прессе. Его статья «Опять о народности и о культурных типах» была опубликована в «Русском вестнике» (1876, № 3).

тание русской образованной элиты – так называемых «культурных людей»:

Нам прямо объявляют, что у народа нет вовсе никакой правды, а правда лишь в культуре и сохраняется верхним слоем культурных людей. Чтоб быть добросовестным вполне, я эту дорогую европейскую нашу культуру приму в самом высшем ее смысле, а не в смысле лишь карет и лакеев, именно в том смысле, что мы, сравнительно с народом, развились духовно и нравственно, очеловечились, огуманились и что тем самым, к чести нашей, совсем уже отличаемся от народа. Сделав такое беспристрастное заявление, я уже прямо поставлю перед собой вопрос: «Точно ли мы так хороши собой и так безошибочно окультурены, что народную культуру побоку, а нашей поклон? И, наконец, что именно мы принесли с собой из Европы народу?»

В более кратком варианте эта же мысль прямо отождествляет «нас» с Европой, образованием и культурой, а «их» – с пассивным, необразованным русским большинством⁴⁰. В качестве альтернативы этой внешней культуре, которую Достоевский с пренебрежением уподобляет водевиллю, писатель предлагает народную культуру и ее сторонников – славянофилов. Славянофилы извлекли пользу из европейской культуры так же, как и «культурные люди», но не

⁴⁰ Достоевский Ф. М. «Дневник писателя, апрель 1876 года» [Достоевский 1972–1990, 22: 109–110].

потеряли связи с корнями⁴¹. Эта запись в «Дневнике писателя» была частью более широкого публичного спора о культуре. Среди его участников были редактор толстого литературно-политического журнала «Отечественные записки» Н. К. Михайловский, популярный писатель П. Д. Боборыкин, публицист П. П. Гайдебуров, а также авторы В. М. и П. Ч., писавшие для различных периодических изданий, в том числе для одной из старейших ежедневных газет, основанной самим Петром Великим – «Санкт-Петербургских ведомостей», и недолго просуществовавшей ежедневной газеты «Молва»⁴².

В том же году Салтыков-Щедрин написал блестящую сатиру – неоконченное произведение «Культурные люди», первая часть которого была опубликована в начале 1876 года в «Отечественных записках». В центре опубликованного фрагмента – культурный персонаж Прокоп, «один из самых выразительных представителей культурного русского человека, лишь со вчерашнего дня узнавшего о своей культурности». В этом типе Салтыков-Щедрин сатирически высмеивает широкую публику; его «культурные люди» – это чи-

⁴¹ Подробнее об этом обмене см. в: Достоевский Ф. М. «Дневник писателя, апрель 1876 года» [Достоевский 1972–1990, 22: 103–119]; см. также соответствующий комментарий в этом издании: [Достоевский 1972–1990, 22: 370–381].

⁴² В тех случаях, когда удавалось установить исторических авторов, публиковавшихся под псевдонимами, данная информация приводится в сносках. В 1875–1878 годах для «Санкт-Петербургских ведомостей» под псевдонимом В. М. писал поэт и критик В. В. Марков [Масанов 1956–1960, 1: 197].

новники, провинциалы и все те, кто охотно принимает готовые мнения и модные высказывания, особенно иностранного происхождения. Прокоп, к примеру, так определяет свою принадлежность к культурному обществу: «Я человек культурный, потому что служил в кавалерии. И еще потому, что в настоящее время заказываю платья у Шармера. И еще потому, что по субботам обедаю в Английском клубе» [Салтыков-Щедрин 1934, 11: 510, 497]. Как и в случае аллюзии на водевиль у Достоевского, культура здесь является чистой карикатурой, которая приводит к особому виду «культурной тоски», испытываемой Прокопом и ему подобными. Эти выдержки из споров 1876 года показывают, что культура не только означала разные вещи для разных участников, но и то, что преобладало негативное отношение к этой теме. Тем не менее, даже отвергая культуру, авторы этих разрастающихся критических высказываний в то же время формировали ее своими произведениями.

В 1888 году развернулся крупный спор в ответ на книгу «Россия и Европа», представляющую собой выдающуюся современную попытку сделать систематический обзор культуры. Впервые этот трактат Н. Я. Данилевского, натуралиста и идеолога панславизма, был издан в 1869 году в славянофильском журнале «Заря», насчитывавшем 700 подписчиков, но долгое время оставался практически незамеченным, пока почти через 20 лет это произведение не оказалось вовлечено в обширную полемику. Книга вышла отдельным

изданием в 1871 году и была переиздана в 1888 году. В ходе многочисленных бесед между философами, критиками и журналистами, разговоры о культуре в целом и о книге Данилевского в частности заняли в публичной сфере дореволюционной России значительное место. Если для того, чтобы распродать 1200 экземпляров более раннего издания, понадобилось больше 15 лет, то издание 1888 года разошлось лишь за несколько месяцев.

Всплеск дискурсивной активности вокруг переиздания «России и Европы» в 1888 году – в которой приняли участие философы В. С. Соловьев, К. Н. Леонтьев и Н. Н. Страхов, профессора истории Санкт-Петербургского университета К. Н. Бестужев-Рюмин и Н. И. Кареев, а также многие анонимные журналисты – был связан как с теорией Данилевского, так и с загадкой русской культуры в целом. На страницах массовой прессы одна объемистая книга Данилевского преломлялась в виде множества часто противоречивых суждений, которые были легко доступны публике. Идеи Данилевского вызывали множество истолкований в зависимости от того, кто, когда и где писал⁴³.

Теория культурно-исторических типов Данилевского основывается на предпосылке, что культура может быть только национальной: «культура <...> и имени этого не заслуживает, если не самобытна» [Данилевский 1995: 429]. Хотя и яв-

⁴³ См., к примеру: Бестужев-Рюмин К. Н. «Теория культурно-исторических типов» [Данилевский 1995: 432–435].

ляясь патриотом самобытной национальной культуры, Данилевский тем не менее признает, что в 1869 году ее в России не существовало; в целом по сравнению с греческим и европейским «великими культурными типами» вклад славян в науку и искусства был «весьма незначителен». Все, что было в это время в России, это «скромные задатки новой культуры, новой цивилизации». Однако это не было связано с присущей славянам неспособностью заниматься «чисто культурной деятельностью»: Данилевский указывает на исторические причины, помешавшие славянам преуспеть в области культуры. Тем не менее он предсказывает блестящее будущее. Поскольку задатки природных способностей и талантов, «которые необходимы для блистательной деятельности на поприще наук и искусств», в достаточной степени присутствуют в славянском культурном типе, нет причины извиняться за отсутствие действительных культурных достижений: при более благоприятных условиях скромные задатки разовьются в «роскошные цветы и плоды» [там же: 424, 429]⁴⁴.

Чтобы доказать, что русская культура обладает блестящим потенциалом, Данилевский предлагает скромный канон, включающий русских классиков: писателей Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого, художника А. А. Ива-

⁴⁴ Бестужев-Рюмин также полностью подтверждал способность славян к искусству, вторя Данилевскому: «Искусство у нас долго жило подражанием и только теперь выходит на прямой путь» (Бестужев-Рюмин К. Н. «Теория культурно-исторических типов» [Данилевский 1995: 452, 443]).

нова, скульптора С. С. Пименова и композитора М. И. Глинку. В частности, колоссальный успех «Войны и мира» Толстого, как он утверждает, доказывает, что «мы, в сущности, лучше, чем мы кажемся. Пусть укажут нам на подобное произведение в любой европейской литературе!» [Данилевский 1995: 426]. То, что славянская цивилизация не дала еще привлекательных плодов, в основном объясняется тем, что Данилевский называет «европейничаньем». Европейничанье – это болезнь России, начало которой Данилевский возводит к Петру Великому, чьи реформы воспрепятствовали «истинному культурному развитию» и привели к радикальной трансформации, когда «русский народ раскололся на два слоя». Данилевский объясняет: «Низший слой остался русским, высший сделался европейским – европейским до неотличимости». Эпитет «русский» стал относиться исключительно к вещам, которые хороши только для простого народа: например, «русская лошаденка, русская овца, русская курица, русское кушанье, русская песня, русская сказка, русская одежда». Таким образом, все, что было «специально-русским национальным», представлялось неполноценным, «особливо если смотреть на него с чужой точки зрения», а для тех, кто получил все свое образование из иностранных источников, другой перспективы не существовало [там же: 421, 232]⁴⁵.

Если Данилевский и его сторонники оптимистично пола-

⁴⁵ Ср. [Бердяев 2016: 268].

гали, что, излечившись однажды от болезни европейничанья, русское общество вновь обретет национальную уверенность, то его противники открыто высмеивали такую веру в «великую культурную самобытность России». Одним из главных провокаторов в спорах 1888 года, вспыхнувших после многолетнего молчания вокруг первых двух изданий сочинения Данилевского, был философ В. С. Соловьев. Его статья «Россия и Европа», опубликованная в 1888 году в либеральном толстом журнале «Вестник Европы», опровергает как скромные задатки, так и ожидаемые роскошные плоды русской национальной культуры: «никаких положительных задатков новой самобытной культуры наша действительность не представляет». Соловьев отрицает не столько национальное своеобразие русской культуры, сколько ее радикальное отличие и полную оторванность от европейской традиции – на чем и основывалась позиция Данилевского. Русская культура, далекая от того, чтобы быть отдельным и отличимым историческим типом, является для Соловьева лишь частью европейской культуры, подобно тому, как русский роман, несмотря на свою неопровержимую самобытность, является частью традиции, заложенной О. де Бальзаком и У. Теккереем. Продолжая развивать свою мысль, Соловьев заявляет: «Как русская изящная литература, при всей своей оригинальности, есть одна из европейских литератур, так и сама Россия, при всех своих особенностях, есть одна из европейских наций». Ведь даже если признать за

Россией задатки самобытности, отсутствие прогресса в искусстве лишь доказывает, что русская национальная культура является плодом патриотического воображения Данилевского. В конце концов, за золотой эпохой русской культуры (от «Евгения Онегина» Пушкина до «Анны Карениной» Толстого) последовал ощутимый упадок, как это видит Соловьев, и в России второй половины XIX века не было талантов, равных оригинальному канону Данилевского, состоящему из Пушкина, Гоголя, Толстого, Глинки и Иванова. В архитектуре и скульптуре, как указывает Соловьев в сноске, Россия не произвела ничего хоть сколько-то выдающегося: древнерусские храмы были построены иностранными зодчими, а единственный неординарный памятник – Медный всадник в Санкт-Петербурге – также был создан иностранцем [Соловьев 1912: 109, 100–102]. Соловьев заключает, что, поскольку культура лежит в основе славянского вопроса и поскольку самобытная религиозная, художественная, интеллектуальная и политическая жизнь в России развивалась недостаточно быстро, чтобы состязаться с Европой, Россия должна отойти в сторону и заняться национальным самоотречением, которое и изначально дало ей государство и культуру. До тех пор, пока Россия настаивает на национальном эгоизме, она останется «бессильною произвести что-нибудь великое или хотя бы просто значительное» [там же: 29–35, 144, 103].

Статья Соловьева «Россия и Европа», естественно, вско-

лыхнула общественность: последовали продолжительные дебаты, в ходе которых литературное творчество стало толчком к определению культуры. Один из почвенников, философ Страхов, отстаивал идею коренного отличия славян в своей статье «Наша культура и всемирное единство», вышедшей в июне 1888 года в «Русском вестнике», влиятельном консервативном ежемесячном журнале, основанном М. Н. Катковым, который также издавал ведущую крайне правую газету «Московские ведомости». Позиция Страхова была кратко охарактеризована в последовавшем язвительном ответе Соловьева как «проповедь национального самодовольства»: «*Будем сами собою* – вот, в конце концов, все, что нам нужно по его мнению. “Будем сами собою”, – значит, нам нечего думать ни о каком существенном, коренном улучшении нашей жизни, ни о каком высоком идеале, *мы и так хороши*». Соловьев продолжает высмеивать страховскую риторику о скромных началах и будущих возможностях: «Все у нас только в зародышах, в зачатке; все в первичных, неясных формах; все чревато будущим, но неопределенно и хаотично в настоящем»⁴⁶.

По мере того как обмен мнениями продолжался, дискурс за и против национальной культуры становился все более насыщенным. Обильные перекрестные ссылки, а также прямые и приблизительные цитаты позволяли участникам и читате-

⁴⁶ Страхов Н. Н. Наша культура и всемирное единство // Русский вестник. 1888. № 6. С. 200–256; [Соловьев 1912: 304, 310].

лям внимательно следить за ходом полемики. Чтобы включиться в дискуссию и следить за ее развитием, читателям не обязательно было знакомиться с диалогом во всем его объеме, не говоря о внушительном томе Данилевского. Пока Соловьев сводил счеты со своими оппонентами, в массовой прессе появлялись различные мнения. Один анонимный автор, называвший себя «обыкновенным читателем» и писавший для массовой ежедневной газеты «Новое время», издаваемой известным журналистом и предпринимателем Сувориным, подчеркивал необходимость дать простор национальным аспектам русского ума, слишком долго просвещаемого Западной Европой, и поощрить его «стремление к самобытной культуре». Соглашаясь с Соловьевым, что «без “культуры” и наук довольно трудно быть истинно полезным членом человечества», он категорически возражал против достижения этой культуры ценой «умственного рабства русского общества»⁴⁷. Такого рода общедоступные тексты служили источником знаний о состоянии русской культуры для грамотного большинства. Эти анонимные авторы полностью разделяют заслугу в поддержании актуальности разговора о культуре с такими экспертами в этом вопросе, как Страхов и Соловьев.

Большой спор о культуре постепенно ослабевал, только чтобы периодически разгораться снова, в разное время, во

⁴⁷ ***** Мысли не-литератора (Письмо в редакцию). I. Русская самобытность и г. Вл. Соловьев // Новое время. 1888. № 4529.

время многих культурных революций XX века. Так идеи Данилевского, например, с увлечением подхватили участники Евразийского движения. На протяжении XIX века идея национальной культуры прошла феноменальный путь от «отсутствия культуры» до экспериментальных определений, общедоступной массовой прессы и толстовской «так называемой» пошлой культуры. Но даже когда о русской культуре говорили повсюду, единое мнение о том, что это такое и для чего она вообще, отсутствовало.

Кризис культуры

К концу царского периода недовольство, выражаемое многими философами XIX века, переросло в очевидный кризис. Атмосфера начала XX века располагала к размышлениям о путях культуры. А. П. Чехов блестяще воплотил свое видение упадка культуры в «Чайке». Символист Андрей Белый написал статью, колко озаглавленную «Проблема культуры». Среди других участников современных споров о культурной идентичности были такие мыслители, как В. И. Иванов, Н. А. Бердяев, М. О. Гершензон и Л. И. Шестов [Асоян, Малафеев 2000: 173]. Споры на рубеже столетий колебались между двумя крайностями: «концом культуры» и «культом культуры». «Срединные и усредненные формы» неизменно подвергались нападкам с обеих сторон [Белый 1994: 326]. Как выражение *коллективной* идентичности

национальная культура потеряла актуальность к концу дореволюционного периода, когда она подверглась регулярным атакам со стороны таких непохожих друг на друга мыслителей, как Н. А. Бердяев и В. И. Ленин.

Бердяев утверждал, что в России, где национальное сознание определялось апокалиптическими и нигилистскими тенденциями, культура отвергалась как промежуточное и умеренное решение. По его мнению, культура – это аристократический конструкт, противопоставленный буржуазной цивилизации. Бердяев пишет: «Высшие подьемы культуры принадлежат прошлому, а не нашему буржуазно-демократическому веку, который более всего заинтересован уравнительным процессом» [Бердяев 1994, 1: 524–525]⁴⁸. Находившийся на противоположном конце спектра вождь социалистической революции Ленин развернул в 1913 году кампанию против национальной культуры, основанную на теории классово-вой борьбы. Национальная культура, возможно, была жизне-способной повесткой 125 лет назад, пишет Ленин, но не в настоящее время, когда нация расколота на буржуазию и пролетариат.

В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса <...> Но в *каждой*

⁴⁸ В анализе Бердяева цивилизация движется в направлении, противоположном культуре, снизу вверх.

нации есть также культура буржуазная <...> притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры. Поэтому «национальная культура» вообще *есть* культура помещиков, попов, буржуазии [Ленин 1961: 120–121]⁴⁹.

С точки зрения марксистской теории, как и с точки зрения религиозной философии, понятия «национальный» и «культура» просто не сочетались друг с другом.

На рубеже веков в дискурсе стали преобладать новые, похоронные образы, и в современных спорах зазвучал мотив «спасения от культуры». В отличие от предыдущих попыток собирать и выставлять музейные предметы, русские мыслители теперь призывали культуру выйти за пределы материального мира институтов и взойти к статусу жизнестроительной силы. В статьях Андрея Белого, много писавшего о «пути культуры», культура подчеркнута духовна и индивидуалистична. По его мнению, только созидательная жизнь может преодолеть смерть культуры, которую Белый представляет как мавзолей музейных реликвий, где можно играть на «рояле культуры»: коснись клавиш, и возникнут приятные звуки – Рафаэль, Леонардо да Винчи, Вагнер⁵⁰.

⁴⁹ Первоначально опубликовано в 1913 году в журнале «Просвещение» (выпуски № 10, 11, 12); курсив в оригинале.

⁵⁰ Андрей Белый. «Кризис культуры», цит. по: [Асоян, Малафеев 2000: 142]. См. также: Андрей Белый. «Философия культуры» [Белый 1994: 326]; Андрей Белый «Пути культуры» [Белый 1994: 308]. Ср.: Adorno T. W. «Valéry Proust Museum» [Adorno 1967: 175–178].

Философ-утопист Н. Ф. Федоров еще более радикально провозгласил, что «целью жизни должно стать спасение от культуры»⁵¹. Для Федорова культура, как и институты, ее организующие, противоположна жизни. Поэтому он берет музей – квинтэссенцию такого института культурного наследия – и деконструирует его как ложное и механическое проявление жизни. Идеальный музей Федорова не хранит фрагменты материального наследия: он, скорее, функционирует как лаборатория для воскрешения умерших предков, перерабатывающая прошлое в животворящую энергию [Федоров 1982]. Возможно, самый явный аргумент против современной светской культуры принадлежит православному богослову П. А. Флоренскому, который считает ее лишь бедной заменой Бога: «Мы так привыкли *веровать* в культуру вместо Бога». Он продолжает: «Современному человечеству нужна христианская культура, не бутафория, а серьезная, действительно по Христу и действительно культура» [Флоренский 1983: 53–54]. Религиозный культ предлагал на рубеже веков один из способов выхода из кризиса современной культуры⁵². Обращение к традиционной и переосмысленной русской народной традиции, которую начали с воодушевлением возрождать в конце XIX века, было другой возможностью разрешить этот предполагаемый кризис.

⁵¹ Цит. по: [Асоян, Малафеев 2000: 183].

⁵² См. также: Бердяев Н. А. «О культуре» [Бердяев 1994, 1: 525].

Мы можем продолжать и продолжать, как это делали современники, поиски долговременного разрешения русских споров о культуре. Модернистский поворот в искусстве и эстетика авангарда, стремившиеся сбросить классиков «с парохода современности», остаются за рамками настоящего исследования, как и многие другие последующие события. Вновь и вновь каждое высказывание в поддержку национальной культуры вызывало сопротивление, и в то время как Федоров призывал к спасению *от* культуры, Н. К. Рерих заявлял, что культура *есть* спасение⁵³. Споры, вспыхнувшие в последней трети XIX века, так и не были разрешены, и поэтому о культуре продолжали открыто говорить, пока она не была упорядочена в угоду марксистской идеологии после 1917 года, а затем сжата в жесткую формулу «национальная по форме и социалистическая по содержанию» в сталинскую эпоху⁵⁴. И все же, даже когда контрдискурс ушел в подполье, он не исчез совсем: то, что было спрятано от взгляда одних, было жизненно важным выражением культурной идентичности для других. В постсоветский период эти разговоры рубежа веков вернулись. Были переизданы труды Данилевского, Соловьева, Бердяева и многих других мыслителей, писавших о русской культурной идентичности столетие назад,

⁵³ Рерих Н. К. «Культура – почитание света» [Рерих 1994: 41]. Рерих, осмысливавший культуру буквально как поклонение, определял ее как «почитание света», с двойным значением просвещения – как в европейской традиции и как культ восточного мистицизма.

⁵⁴ См., например, [Сталин 1934].

но не печатавшихся в течение многих десятилетий в советское время. Вечные разногласия продолжают тянуть культуру в разные стороны, и вопрос культурной идентичности остается в центре общественной жизни.

Что является особенным в русской культуре, это не русская душа и не русский стиль: уникальность того и другого неоднократно оспаривалась. Культура – это изобретенная традиция и процесс, практика постоянного пересмотра, потеря и обретений, написания и переписывания. Национальная культура существует как дискурс *и* контрдискурс. Русская гордость и парадокс заключаются в том, что Культура (подчеркнуто с заглавной буквы «К») начала служить *популярным* маркером идентичности в стране с малограмотным населением. За счет открытых дискуссий в прессе широкая публика научилась *говорить* о культуре и сделала из этого национальную традицию.

До наступления кризиса рубежа веков идея национальной культуры в России процветала. Последующие главы посвящены этому периоду собирания и обсуждения культуры во второй половине XIX века, когда появились знаменитые музеи, памятники и стили, наряду с ожесточенными спорами, сопровождавшими каждую попытку создать и сформулировать национальную идиому в искусстве. Пятьдесят лет сознательного построения культуры в дореволюционной России обрамляют две международные выставки, продемонстрировавшие достижения и недостатки России: первая всемирная

выставка в Лондоне, состоявшаяся в 1851 году, и кульминационное событие века – Всемирная выставка 1900 года в Париже.

Глава 2

Начало дискурса

Международные выставки и русские тексты

Великая выставка промышленных работ всех народов открылась в лондонском Гайд-парке 1 мая 1851 года. Она разместилась в великолепном Хрустальном дворце, как журнал «Punch» остроумно окрестил огромную роскошную оранжерею, спроектированную для этого случая Дж. Пакстоном (рис. 1). За пять с половиной месяцев работы выставки более шести миллионов человек посетили Хрустальный дворец, где свои изделия демонстрировали участники из 32 стран, включая Россию [Richards 1990: 17]⁵⁵. Разветвленная сеть железных дорог и дешевые организованные экскурсии, например Томаса Кука, позволяли жителям Англии приезжать в Лондон для этой цели со всех уголков страны. Также за время работы Великой выставки Англию посетили около 60 000 иностранцев (среди которых, по оценкам, было 854 русских) [Auerbach 1999: 138, 185]⁵⁶. Этому важному

⁵⁵ Другие исследователи предлагают несколько отличающиеся цифры.

⁵⁶ См. также [Buzard 1993]. Хотя в 1851 году в Великобританию приехало в три раза больше иностранцев по сравнению с предыдущими годами, тем не менее их число было значительно меньше, чем ожидалось. Помимо участников выстав-

событию Викторианской эпохи посвящена обширная литература; я сосредоточусь исключительно на описании выставочных сооружений и разнообразных художественных объектах, показанных на выставке, а также на широкой полемике, которую они вызвали в России⁵⁷. Русские много писали о международном чуде Хрустального дворца. Почему всемирная выставка в Лондоне привлекла столько внимания в царских владениях?

ки и индивидуальных путешественников, Хрустальный дворец посетили некоторые русские чиновники из Министерства финансов и Министерства государственных имуществ, чтобы осмотреть иностранные отделения и приобрести оборудование [Fisher 2008: 123–146]. Подробнее об участии России в международных выставках см. в [Fisher 2003]. См. также недавно опубликованную статью [Swift2007].

⁵⁷ Библиография по Хрустальному дворцу обширна и постоянно пополняется. [Auerbach 1999] – хорошая отправная точка, как и [Davis 1999] и [Piggott 2004].

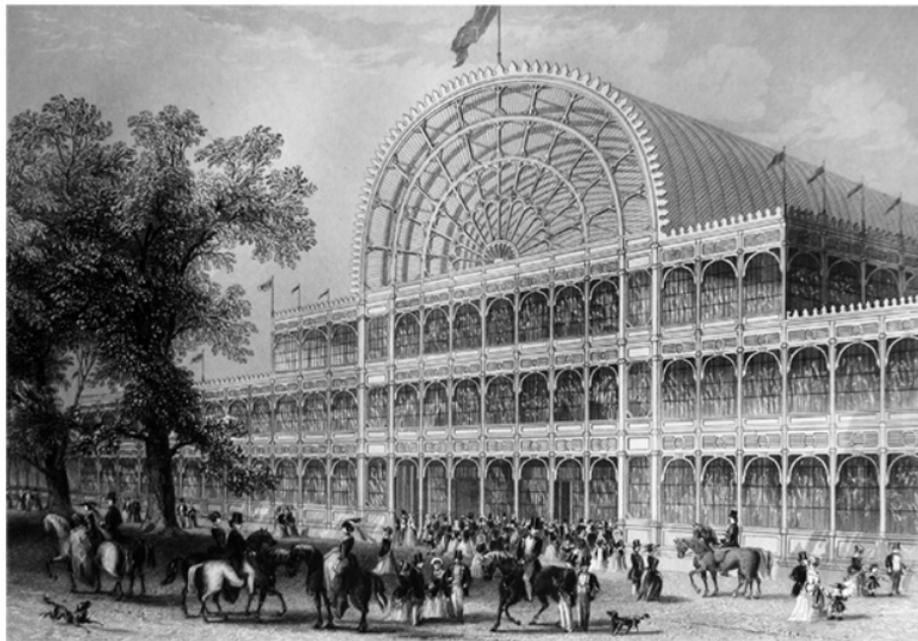


Рис. 1. Хрустальный дворец (северный трансепт), Великая выставка в Лондоне, проект Д. Пакстона (1851) [Tallis 1852, 3]

История осмысления русской культуры не случайно начинается с международной выставки. Вторая половина XIX века была временем, когда выставки и их критическая оценка распространились по всей Европе⁵⁸. Хотя ни одна из всемирных выставок не проходила в России, они призывали образованных русских граждан задаваться вопросом, как представить себя в особом национальном стиле, который был бы

⁵⁸ См., например, антологию [Holt 1982].

узнаваем как их собственный. Таким образом и международная выставка в Лондоне оказалась связанной с русской культурной идентичностью. Сами по себе специальные празднования и выставки как возможность проявить идентичность не были чем-то новым: в качестве яркого примера можно привести коронации и роскошные коронационные альбомы, которые хорошо служили для представления страны в уникальном виде – как у себя дома, так и за границей⁵⁹. Но эти богато иллюстрированные издания с ограниченным тиражом не были предназначены для широкой публики и не вызывали в обществе разговоров, не говоря уже о дискуссиях; да это и не являлось их задачей. С другой стороны, первая международная выставка принесла России небывалую публичность. То, что эта публичность оказалась по большей части негативной, только усилило гражданскую активность дома. Возможно, Хрустальный дворец указал на кризис русской культуры, но он также послужил призывом к решительным действиям. К эпохе первых международных выставок относятся два важных открытия. В 1851 году в Лондоне уникальный русский стиль, воплощенный в широко известной декоративной скульптуре серебряных дел мастера И. П. Сазикова, подарил ключ к успеху России на всемирных выставках и сыграл важнейшую роль в формировании культурной идентичности для показа на международном уровне. Второе открытие произошло во время Всемирной выставки 1862 го-

⁵⁹ Подробнее о коронационных альбомах см. в [Kasinec, Wortman 1992].

да, когда русские критики объявили о рождении особой русской школы живописи, несмотря на то что иностранные обозреватели беспощадно критиковали русские картины за подражательность.

«Великая выставка и малая»

Для России середины XIX века Хрустальный дворец был одной из самых захватывающих и интригующих грез современности. Неожиданно сильное психологическое влияние Хрустального дворца – в русской литературе и мысли он играет куда более значительную роль, чем в английской – происходит из его роли призрака модернизации, преследующего страну, которая отчаянно корчится в муках отсталости [Берман 2020: 304].

Согласны ли мы с поразительными образами Бермана или нет, нельзя отрицать, что некоторые из наиболее замечательных литературных трактовок Хрустального дворца были действительно придуманы русскими авторами. В 1863 году Н. Г. Чернышевский опубликовал роман «Что делать?», в котором содержался знаменитый сон о Хрустальном дворце; в следующем году Достоевский написал «Записки из подполья» – литературный ответ Чернышевскому и его последователям, где сон превращается в кошмар. Эти знаменитые произведения глубоко укоренились в публичном дискурсе

о Хрустальном дворце. Разнообразные прочтения и искажения этого современного чуда технологии, созданные русскими писателями, критиками и фельетонистами, разожгли полемику, ставшую важным культурным событием в развивающейся русской публичной сфере.

Сначала рассмотрим резонанс, который Хрустальный дворец вызвал в Великобритании. Мы увидим, что освещение в русской прессе как подпитывалось иностранными рецензиями, так и резко от них отклонялось. В Англии несколько элементов сформировали Хрустальный дворец как дискурсивный конструкт. Одно из направлений споров определялось оппозиционной парой: цивилизация и варварство. В напечатанном в журнале «Household Words» и посвященном событию 1851 года очерке «Великая выставка и малая» Ч. Диккенс саркастически противопоставил два вида выставок: первая признавала «прогресс человечества, шаг за шагом, в направлении к социальным условиям», когда «улучшенное и более стабильное состояние счастья» будет достигнуто у более великих народов; вторая, так называемая «малая», относилась к тем менее выгодным отделениям на всемирной выставке, которые представляли «странные, варварские или эксцентричные» народы, не затронутые «этим законом человеческого прогресса». Диккенс обрисовал последнюю позицию следующим образом:

Может существовать – ибо свободная воля, как и извращенная, по-видимому, предоставлена

Провидением и народам, и отдельным личностям – может существовать странная, варварская или эксцентричная нация, тут и там на земном шаре, которая может счесть подходящим проявить свою свободную волю в отрицательной форме воли-нежелания и закрыться от остального мира, решившись не двигаться с ним дальше.

В отличие от Великой выставки, малая не движется «в правильном направлении к какому-то высшему состоянию общества» – она стоит на месте. Диккенс использовал Великобританию для иллюстрации первого вида выставки, а Китай – для второго [Dickens 1851a]. Судя по представлениям в современной британской прессе, Российская империя также принадлежала к «малым» нациям.

Еще одна линия разногласий прослеживала путь оппозиции «культура и коммерция». Хрустальный дворец был и изящным музеем, и торговой ярмаркой, и с самого начала вызывал противоречивые отклики современников. С одной стороны, Хрустальный дворец привлекал блеском множества чудесных вещей. Среди прочих, Ш. Бронте находила экспозицию головокружительной: «Со всех сторон сияют ярчайшие цвета, и можно увидеть товары [sic] всех видов, от бриллиантов до прядильных машин и печатных прессов. Это было очень изысканно, великолепно, оживленно, потрясающе»⁶⁰. С другой стороны, критики выставки видели за

⁶⁰ Цит. по: [Miller 1995: 53].

всем этим выставочным чудом «фантазмагорию капиталистической культуры». В. Беньямин обобщил эту вторую позицию следующим образом: «Всемирные выставки – это места паломничества к фетишу товара» [Беньямин 2000: 158]. Современник Дж. Рескин высмеивал новую коммерциализацию вкуса, примером которой являлась оранжерея Пакстона: «в середине XIX столетия мы предполагаем, что изобрели новый стиль архитектуры, в то время как мы прославили теплицу!» [Ruskin 1890: 412]. Еще один посетитель Хрустального дворца, У. Моррис, пришел в ужас от самой банальности всего зрелища [Beaver 1986: 57].

Столь же проблематичным был и конфликт между идеей всеобщего братства, олицетворяемой всемирной выставкой, и открыто националистическими программами ее различных отделений. Подчеркивая идеологию единой большой семьи, стоящей за Великой выставкой, один религиозный трактат описывал ее в терминах мирного «собрания людей» и великой «мечты поэта» [Stoughton 1851]⁶¹. Однако массовая пресса, как в Англии, так и в России, не колеблясь высмеивала эти идеалы. Консервативный публицист и религиозный философ А. С. Стурдза, например, подвергал сомнению нравственную ценность того, что он назвал «каким-то бездушным братством»⁶². Ф. В. Булгарин, скандально извест-

⁶¹ Под «поэтом», очевидно, подразумевается Чосер.

⁶² Стурдза А. С. Духовная жизнь и духовная словесность на Востоке // Москвитянин. 1851. № 16, кн. 2. С. 370.

ный издатель «Северной пчелы», также категорически отвергал «братскую любовь» выставки:

Польза от местных выставок художеств, мануфактурных и земледельческих изделий очевидна и несомненна, потому что они возбуждают в художниках, фабрикантах и сельских хозяевах соревнование, а от соревнования и усилий к усовершенствованиям улучшается всякое производство. Это аксиома, и с этой стороны мы смотрим на нынешнюю Всемирную Выставку в Лондоне. Но все фантастические мечты о последствиях Выставки, которая будто бы должна водворить братскую любовь между всеми народами, посеять во всех сердцах миролюбие и т. п., все это не что иное, как поэзия, которая точно так же чужда коммерческой и промышленной почве, как лимонные и апельсиновые деревья чужды почве Лапландской. Братская любовь к ближнему и миролюбие находятся в Святом Евангелии, а не на Лондонской Выставке⁶³.

В самом деле, всемирная выставка для многих оказалась связана с национальными и местными вопросами. Викторянцы использовали ее, чтобы определить себя как нацию

⁶³ Ф. Б. Пчелка. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 5 мая 1851 года. № 100. Почти полвека спустя Толстой столь же категорично охарактеризовал международную выставку 1893 года в Чикаго: «Выставка Чикаго, как и все выставки, есть поразительный образчик дерзости и лицемерия: все делается для наживы и потехи: от скуки, а приписываются благие любвенародные цели. Оргии лучше» [Толстой 1952: 84].

[Auerbach 1999: 5]. Репрезентация мира, представленная организаторами, обеспечила центральное положение Британии в нем: «облик выставки, по сути, балканизировал остальную часть мира, создавая своего рода геополитическую карту мира, занятого наполовину Англией, наполовину – собранием княжеств, претендующих на оставшееся пространство» [Richards 1990: 25]⁶⁴. Как великие, так и малые народы определяли себя на международном форуме именно *по контрасту* с другими участвующими «братьями». Некоторые русские журналисты, к примеру, высмеивали саму идею всемирной выставки в целом и утверждали, что вместо этого России следует продвигать свои местные выставки. Так, Булгарин заявил, что главная сила России находится не в Лондоне, а в Нижнем Новгороде, где располагалась крупнейшая торговая ярмарка России⁶⁵. Это лишь один пример из мно-

⁶⁴ См. также: Smith P. T. «London 1851: The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations», в [Findling 1990: 3–9]. Планировка выставки также соответствовала националистической повестке дня. Дж. Стокинг отмечает, что первоначально «принц Альберт предложил, чтобы группировка производилась без связи с национальным происхождением; однако фактическое расположение было национально-географическим...» См. [Stocking 1987: 2]. Подробнее о представлении вещей и наций на всемирных выставках см. в [Mitchell 1989: 217–236].

⁶⁵ Ф. Б. Пчелка. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1851. № 100. Пока в Лондоне продолжалась Великая выставка, где Россия так очевидно не выдерживала конкуренции, газеты с большим энтузиазмом писали и о местной ярмарке в Урюпинске: Н. К. Урюпинская ярмарка. Из путевых заметок // Северная пчела. 1851. № 142; Г. В. Урюпинская ярмарка // Московские ведомости. 1851. № 109.

гих, иллюстрирующий то, как Всемирная выставка в Лондоне стала по сути стимулом скорее для споров вокруг насущных «домашних» вопросов, чем самостоятельным предметом интереса. Непрерывающееся напряжение между крайностями – национальным и общечеловеческим, эстетическим и коммерческим, материальным и словесным – во многом объясняет тот особый резонанс, который Хрустальный дворец вызвал в России.

Великая выставка закрылась в октябре 1851 года. Несколько лет спустя здание Хрустального дворца было перемещено из лондонского Гайд-парка в пригород Сиденхэм-Хилл, где оно оставалось до тех пор, пока не было уничтожено пожаром в 1936 году. В расширенном и перенесенном в Сиденхэм сооружении размещалось множество экспонатов, относящихся к истории и искусству, в том числе десять так называемых «дворов изящных искусств». Через десять лет после первой международной выставки для Всемирной выставки 1862 года в Лондоне был возведен другой выставочный павильон незадачливой конструкции. Для настоящего обсуждения трех выставочных объектов и их представлений в прессе необходимо подчеркнуть следующие важные факты: в Лондоне было два Хрустальных дворца (исходный в Гайд-парке и модифицированный в Сиденхэме) и две международные выставки, проходившие в 1851 и 1862 годах. Вторая размещалась в новом уродливом здании, названном современниками «убогим сараем»,

в то время как перенесенный Хрустальный дворец продолжал принимать посетителей в Сиденхэме.

Международная выставка 1862 года вошла в историю как эстетическая и финансовая неудача, хотя было задумано, что она будет больше и лучше, чем ее предшественница 1851 года. Там, где Хрустальный дворец вызывал поэтическое вдохновение, новое здание для выставки, спроектированное Ф. Фоуком, капитаном корпуса Королевских инженеров, вызывало неприязнь. Оно состояло из главного фасада и двух примыкающих к нему крыльев, увенчанных огромными хрустальными куполами (рис. 2) [The Art Journal Illustrated Catalogue 1862: xii]. Реакция современников на этот архитектурный проект была в большинстве случаев негативной, и через два года после того, как здание было возведено в качестве постоянного выставочного помещения, оно было снесено. Ниже приводится краткое изложение характерных отзывов о нем в британской прессе:

Преимущество сооружения заключалось в том, что оно было большим; в остальном оно было плохо принято. «Art Journal» назвал его «убогим сараем» и «национальным позором»; «Fraser's» назвал «безобразные сваи» «архитектурным грибом»; «Illustrated London News» посчитал, что «было бы абсурдно» назвать это архитектурой... «Quarterly Review» назвал его «невежественным, самонадеянным, безвкусным, нелепым провалом» [Prasch 1990: 25].



Рис. 2. Выставочный павильон для Всемирной выставки в Лондоне 1862 года, проект капитана Ф. Фоука // Illustrated London News, 24 мая 1862 года

Далее «Quarterly Review» писал более подробно о неудачном проекте:

Во всем здании, с его постоянными и временными элементами, было что-то *жуткое*; и его безобразие носило тот подлинный отпечаток, который так же сильно вызывает к инстинктам масс, как и к экспертизе специалиста. <...> Единственное, что из чистой благотворительности искали, но не могли найти, было что-то, достойное похвалы⁶⁶.

Одним словом, здание выставки 1862 года, преемницы первой Великой международной ярмарки, было лишь

⁶⁶ The Quarterly Review. July 1862. № 112. P. 186–187.

жалким подражанием оригиналу, так изумившему всех в 1851 году.

В отличие от других европейских стран, Всемирная выставка 1862 года оказала на Россию большее влияние, чем первая Великая. В самых разных периодических изданиях появилось огромное количество текстов о ней, и благодаря русской прессе неудачная всемирная выставка превратилась в Российской империи в крупное публичное событие. Например, «Северная пчела», процветающая ежедневная газета, которая пользовалась редкой привилегией публиковать политические новости, издавала выпусками письма из Лондона, рекламировала новый путеводитель для русских путешественников и напечатала большую карту выставки⁶⁷. «Русский художественный листок», иллюстрированный альманах, выпускаемый художником В. Ф. Тиммом, опубликовал репродукцию плохо продуманного выставочного здания капитана Фоука⁶⁸. Следуя примеру своих зарубежных коллег, русские журналисты с упоением критиковали этот убогий «сарай или конюшню», выдававший себя за храм искусств⁶⁹. Но там, где британская пресса играла на контрасте между двумя лондонскими выставками, в русских статьях

⁶⁷ Северная пчела. 2 мая 1862 года. № 117; Северная пчела. 22 мая 1862 года. № 136.

⁶⁸ Русский художественный листок. 20 апреля 1862 года. № 12.

⁶⁹ Среди многих других похожих откликов см.: Англия // Северная пчела. 1862. № 131.

происходило странное наложение 1862 года на 1851-й, что привело к парадоксу, которым являлся русский Хрустальный дворец. Стасов, например, настаивал на том, что Россия впервые участвовала в международной выставке в 1862 году, совершенно не принимая во внимание выставку 1851 года⁷⁰. Он также объявил, что всемирная выставка 1862 года «важнее для нас русских, чем для всех остальных стран и народов»⁷¹. Он обосновывал это утверждение открытием русской художественной школы, о которой пойдет речь в последнем разделе этой главы.

Критик Стасов (1824–1906) сделал множество произвольных заявлений⁷². Он часто цитируется в этой книге не потому, что был исключительным авторитетом в той или иной теме, будь то международные или местные художественные выставки, а потому, что он был одним из ключевых инициаторов публичного дискурса об искусстве и неустанным участником современных споров о культуре и идентично-

⁷⁰ Стасов В. В. После всемирной выставки // Современник. 1863 год. № 95. С. 234.

⁷¹ Стасов В. В. «Наша художественная провизия для Лондонской выставки (1862)» [Стасов 1894–1906, 1: 69]. Эта статья была опубликована в «Современной летописи» (№ 11, 1862).

⁷² Несмотря на заметное присутствие Стасова в публичной сфере XIX века, существует не так много посвященных ему монографий. Среди русских названий – работа О. Д. Голубевой [Голубева 1995], посвященная карьере Стасова в Русской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге (бывшей Публичной). Несколько других книг относятся к 1980-м годам, например [Olkhovsky 1983]. См. также недавно вышедшую полезную статью А. Махрова [Makhrov 2009].

сти. Будучи плодовитым критиком, Стасов писал об искусстве во многих отдельных областях и жанрах. Из-под его пера вышли работы не только о международных выставках, но и о живописи, национальной архитектуре, музыке и народном орнаменте. Его мнение об истории русских былин было столь же весомым, что и его комментарии о последних тенденциях в изобразительном искусстве и музыке. В целом творчество Стасова насчитывает более чем 700 статей, опубликованных в 50 периодических изданиях в течение примерно 50 лет. Его девиз – «реализм и народность» – проходил красной нитью через многие его труды, и он преуспел в продвижении этой эстетики. Он даже позиционировал себя как своего рода национальный артефакт, надевая красную крестьянскую рубаху и нося длинную бороду, и именно этот образ современники сохранили для потомков (рис. 3). Хотя у Стасова не было формального образования в области истории искусств, он руководил Художественным отделением Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге, где служил более 30 лет и консультировал многих сочинителей и художников. Он также часто посещал концерты, принимал у себя дома музыкантов и художников и читал лекции о музыке. Прежде всего, он был публичным интеллектуалом своего времени не только потому, что открыто высказывал свое мнение, но и потому, что его слова вызывали громкий резонанс и дискуссии в обществе. Известны его слова о том,

что человек может писать только тогда, когда он горит⁷³. Но именно в диалоге с другими его голос приобретал качество «тромбона», как прозвали современники темпераментного критика. Его можно было назвать и скандалистом, ведь Стасов любил полемику. Писатель и критик Д. В. Философов, к примеру, вспоминал, что Стасову действительно доставляло удовольствие читать обличения в прессе, а затем составлять развернутые опровержения своим обидчикам [Философов 1909: 319–320]. Полемика Стасова с другими критиками по поводу русской живописи рассматривается ниже в главах 3 и 4. Как мы увидим, его резкие высказывания в сочетании с материалами, посвященными международным выставкам, внесли значительный вклад в полемику вокруг всемирных выставок.

⁷³ Цит. по: [Stites 2005: 394].



Рис. 3. Надгробие В. В. Стасова, скульптор И. Я. Гинзбург, архитектор И. П. Ропет (1908). Некрополь мастеров искусств Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге

Описание Хрустального дворца: русские толкования и перетолки

В России Хрустальный дворец как дискурсивное событие быстро получил собственную славу, независимую от Всемирной выставки. Причиной тому послужило несколько важных моментов: с Хрустальным дворцом был связан кризис самопрезентации, который был выявлен в Лондоне, модерность, которая происходила везде, кроме России, призрачный Санкт-Петербург и порожденная им великая литературная традиция, исключительность и ущербность, чаяния и страдания. Что самое важное, благодаря накалу и злободневности этих споров, британский Хрустальный дворец превратился в общественное мероприятие и в России. Об этом интернациональном явлении было столько написано, что оно стало неотъемлемой частью русской культуры XIX века. Литературная битва между трактовками Хрустального дворца, созданными Чернышевским и Достоевским, была частью давнего спора, начавшегося в 1851 году и продолжавшегося, с перерывами, более десяти лет. Различные степени преломления, которым подвергся британский выставочный павильон под пером русских писателей, журналистов, мемуаристов и эпизодических авторов, позволяют предположить, что русская идея Хрустального дворца осно-

вывалась на ошибках и неверных прочтениях не меньше, чем на фактическом репортаже. Многие журналисты, даже находясь в британской столице, использовали метод написания текстов, известный в народе как «сообщения “по слухам”», что часто означало немногим большее, чем чтение других газет или просто выдумывание новостей [Есин 1971: 38]. Более того, «корреспонденты», как правило, подавали свой материал в форме газетных фельетонов, в которых объективные факты свободно смешивались с субъективной болтовней самоуверенных обозревателей.

Письменное слово было главным средством, благодаря которому Хрустальный дворец прибыл в Россию. В отличие от тысяч британцев, отправлявшихся в Лондон на экскурсионных поездах, большинство образованных русских участвовали в выставке лишь опосредованно, не покидая дома. Русские газеты и журналы широко освещали первую всемирную выставку 1851 года: три массовые столичные газеты – «Санкт-Петербургские ведомости», «Московские ведомости» и «Северная пчела» – регулярно публиковали свежие новости о ходе выставки, а также всю дополнительную информацию, необходимую потенциальным и виртуальным путешественникам.

Некоторые из ранних текстов, посвященных Хрустальному дворцу, были написаны в жанре путевых заметок: в этих рассказах преобладало ощущение чуда. Русские, которым удалось побывать в Лондоне в 1851 году, не жалели слов,

чтобы описать то удивительное впечатление, которое произвел на них Хрустальный дворец. Профессор М. Я. Киттары из Казани назвал дворец «лучшим произведением, выставленным англичанами на Всемирной выставке»⁷⁴. Используя почти те же выражения, барон Фелькерзам назвал дворец замечательным шедевром: «Нам нравится, нас поражают колоссальные и однако же гармонические пропорции, свет и легкость, сила и строгая простота, красота и польза здания...»⁷⁵. Г. Мин, чьи «Письма из Лондона» выходили частями в «Московских ведомостях», сравнивал Хрустальный дворец с «чем-то волшебным, слышанном в детстве, какой-то сказкой из “Тысячи и одной ночи”»⁷⁶. Славянофил А. И. Кошелев, побывавший в Лондоне в августе 1851 года, также описывал свои впечатления от Хрустального дворца в привычных выражениях сказки и чуда:

Наружный вид этого здания поражает своею

⁷⁴ Цит. по: [Мезенин 1990: 8]. Английских текстов, посвященных Хрустальному дворцу, было написано в изобилии. Доступен ряд критических интерпретаций «вымыслов» Хрустального дворца; среди недавних – [Miller 1995]; см. также [Landon 1997].

⁷⁵ Всемирная выставка в Лондоне. Письма из Лондона // Московские ведомости. 1851. № 72. Публикация барона Фелькерзама была основана на письмах его лондонских друзей. Когда вышла последняя часть, Фелькерзам выразил надежду, что его усилия принесут пользу русской публике. Всемирная выставка в Лондоне. Письма из Лондона // Московские ведомости. 1851. № 85.

⁷⁶ Мин Г. Письма из Англии // Московские ведомости. 1851. № 98; 18 сентября 1851 года. № 112. Сказочная структура, по-видимому, была довольно распространена в историях о Хрустальном дворце; см., к примеру, [Dickens 1851b].

огромностью, простотою и изящностью. Смотришь, и не можешь дать себе отчета в том, что видишь. Бывали огромные здания, но это превзошло все доселе известные, не только размерами, но простотою и однообразием линий и материалов – особенно сильно действует оно необычайностью своего вида. – Не во сне ли я это все вижу? Не сказку ли читаю? [Кошелев 1852: 16, 93, 99].

Многие другие «сказки» о Хрустальном дворце дошли тем летом и до России, особенно до подписчиков «Московских ведомостей», в которых в период с июня по сентябрь 1851 года вышло две серии «Писем из Лондона»⁷⁷.

Хрустальный дворец стал неперемнной частью русского воображения. Философ и теолог, славянофил Хомяков, сам не ездивший в Лондон, мог, к примеру, писать: «Да, хотелось бы и мне взглянуть на это чудное здание из железа и хрусталя, посмотреть, как легко поднимались трубчатые столбы, как смело перегибались стеклянные арки, как

⁷⁷ «Северная пчела» также описывала шедевр Пакстона как «современное чудо»: Лондонская всемирная выставка // Северная пчела, 21 мая 1851 года. № 112. Реакция России на современное британское чудо отнюдь не была уникальной. Немецкие комментаторы также заметили магию Хрустального дворца. Ю. Лессинг, которого Бенъямин часто цитирует в своей книге «Arcades Project», вспоминает, «как новости о Хрустальном дворце достигли нас в Германии и как его изображения висели в гостиных среднего класса отдаленных провинциальных городов. Тогда казалось, что мир, знакомый нам по старинным сказкам – о принцессе в хрустальном гробу, о королевах и эльфах, живущих в хрустальных домах – ожил <...> и эти впечатления сохранились на протяжении десятилетий» (Ю. Лессинг, цит. по: [Benjamin 1999: 184]).

свет играл на этом странном хрустале, прозрачном для лучей света и непрозрачном для зрения». У Хрустального дворца была «особая поэтическая прелесть», которую он сообщал всей Великой выставке. По мысли Хомякова, в более широком смысле страна, принимающая столь величественную всемирную выставку, также приобретала черты чудесной страны. «Прошу подражать такой земле!» – призывает он своих русских читателей. Точно так же, как англичане гордятся всем английским, так и русские должны перестать стесняться всего русского⁷⁸. Кошелев завершает свой рассказ о путешествии похожим образом – риторическим движением, схожим с хомяковским, обращая внимание читателей к России, к «своей земле», которую он призывает их изучать [Кошелев 1852: 16, 93, 99]. Этот переход от чуда Хрустального дворца к прославлению принимающего народа, а затем к настоящему призыву перенести опыт в Россию повторялся снова и снова. Булгарин, освещая выставку, также восхвалял английский патриотизм и рекомендовал русским подражать таким благородным национальным чувствам, как «любовь к своему гнезду, т. е. к родине или к своему дому, поместью» и «любовь к своей народности»⁷⁹. С другой стороны, некоторые другие комментаторы защищали Россию, утверждая, что русская цивилизация ничем

⁷⁸ Хомяков А. С. «Аристотель и всемирная выставка» [Хомяков 1900, 1: 185–186, 192].

⁷⁹ Ф. Б. Пчелка. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1851. № 117.

не отличается от европейской и что единственной причиной отставания России в развитии промышленности было отсутствие буржуазии⁸⁰.

Еще одна серия публикаций появилась, когда частная компания «Crystal Palace Company» купила оригинальное здание и перевезла его в лондонский пригород Сиденхэм-Хилл. Хрустальный дворец в Сиденхэме стал выставочно-развлекательным центром для широкой публики, и в нем располагались этнографические экспозиции, копии античных статуй, репродукции древних жилищ, «дворы изящных искусств», а также популярные египетские и греческие инсталляции, модели доисторических животных, восковые фигуры двора королей и королев Англии, портретная галерея и гигантский концертный зал. В 1854 году Чернышевский опубликовал обзорную статью о вновь открытом Хрустальном дворце в «Отечественных записках». Писатель черпал информацию из 15 различных газет и журналов Франции, Великобритании и Германии⁸¹. Как и в некоторых других, более ранних русских текстах, посвященных этой теме, Чернышевский называет вновь построенный Хрустальный дворец «чудным зданием», «чудным дворцом», «чем-то необыкновенно великолепным, изящным, ослепительным»

⁸⁰ Сазонов Н. И. Место России на всемирной выставке // Полярная звезда. 1856. Вып. 2. С. 225.

⁸¹ По видимости, Чернышевский был в Лондоне с 26 по 30 июня 1859 года. См. [Стеклов 1928: 48].

и т. д. Что еще более важно, Хрустальный дворец в Сиденхэме стал музеем искусств с «целью серьезной и полезной»: наставлением для всех тех, кто не имел необходимого образования, чтобы во всех подробностях читать научные монографии. По словам Чернышевского, Хрустальный дворец ежегодно собирал в среднем два миллиона человек [Чернышевский 1939–1953, 16: 89–127]⁸².

Такой обширный репортаж, как у Чернышевского, помог обеспечить Хрустальному дворцу видное место в русской публичной культуре, включая попытки воспроизвести его в Санкт-Петербурге. В 1860 году, например, архитектор Г. А. Боссе предложил миниатюрную модель Хрустального дворца для размещения постоянной выставки цветов в центре города⁸³. Хотя именно это проект не был реализован, Хрустальный дворец долгие годы продолжал существовать в русской публичной сфере как художественный образ и риторический конструкт.

Интерес российской общественности к вопросам идентичности и репрезентации достиг своего пика после лондонской всемирной выставки 1862 года. Хрустальный дворец, который к этому времени постоянно находился в Сиденхэме, также переживал дискурсивное возрождение. В 1860-х и в начале 1870-х годов, наряду с путевыми заметками,

⁸² Впервые опубликовано в «Отечественных записках» (1854, № 8).

⁸³ Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 63; [Борисова 1979: 68–70].

обзорами и фельетонами, появилось несколько беллетристических и полемических произведений, основанных на газетных репортажах, а в ряде случаев и на личных впечатлениях; среди них роман «Что делать?» Чернышевского, «Новый год» Л. К. Панютина, полемические сочинения Н. П. Вагнера и В. В. Стасова и парадоксальные версии Хрустального дворца у Достоевского в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и «Записках из подполья». На основании этих и других прочтений и неверных толкований мы находим множество Хрустальных дворцов, циркулирующих в русском публичном пространстве: английское явление материальной культуры воплотилось в русских письменных текстах, где сосуществовали фантастические и реалистические интерпретации. Русский публичный дискурс, развитый британским зрелищем, был чем-то общим у массовой газеты «Сын отечества», толстых журналов Достоевского «Время» и «Эпоха», где были опубликованы «Зимние заметки» и «Записки из подполья», и радикального журнала «Современник», где впервые появился роман «Что делать?».

Чернышевский в своем романе «Что делать?» создал вымышленное изображение Хрустального дворца в знаменитом четвертом сне Веры Павловны⁸⁴. Вспомним, что мечта

⁸⁴ Роман был опубликован в «Современнике» (1863, № 3, 4 и 5), и практически в каждом периодическом издании на него появилась рецензия. В виде книги он был нелегально издан в Женеве в конце 1860-х годов и только в 1905 году был опубликован в России. Алексеев Н. А. «Комментарии к журнальной редакции “Что делать?”» в [Чернышевский 1939–1953, 11: 702–711]; Есин Б. И. «Рас-

и чудо также были преобладающей реакцией России на Хрустальный дворец в 1851 году. В кульминационный момент повествования Вера Павловна видит роскошную оранжерею, в которой живут граждане будущего, ведущие «очень здоровый и вместе изящный» образ жизни. Она размышляет: «Но это здание, – что ж это, какой оно архитектуры? теперь нет такой; нет, уж есть один намек на нее, – дворец, который стоит на Сайденгамском холме: чугун и стекло, чугун и стекло – только» [Чернышевский 1939–1953, 11: 282, 277]. Это мечта о русской модерности, «лиричная экспрессия возможностей индустриального века», как заметил Берман [Берман 2020: 306]⁸⁵. Сон очерчивает различные этапы женской истории, которые представляет Вере Павловне ее старшая сестра. Каждая стадия открывается новой сценой и новой декорацией: сначала Вера Павловна видит царство богини плодородия Астарты на фоне величественных гор и шатров номадов; следующая сцена переносит ее в Афины, с их великолепными храмами и общественными зданиями, где правит Афродита; затем наступает эпоха христианства, с его рыцарями и замками, где обитает Непорочность. Композиционно развитие сна Веры Павловны напоминает постоянную экспозицию в Хрустальном дворце в Сиденхэме, с ее историческими

пространение журнального текста романа Н. Г. Чернышевского “Что делать?”» в [Лазаревич 1972: 275–276]. Об огромной популярности романа см. также в [Паперно 1996: 25–33].

⁸⁵ Этот сон также является классическим выражением «женского вопроса», который занимал русское образованное общество 1860-х годов.

дворами и отделениями изящных искусств.

«Новый год» Панютина – это еще одно утопическое видение о том, как сон о Хрустальном дворце обратился в реальность. Панютин, известный фельетонист, писавший под псевдонимом Нил Адмирари, работал в газете «Голос». «Новый год», хотя номинально и является художественным вымыслом, представляет собой актуальное, свободное повествование, которое читается как газетная статья. Рассказчик представляет себя встречающим Новый год в компании Шиллера, Гёте, Лонгфелло и других великих поэтов, которых он пригласил со своей книжной полки. Компания веселится и поет гимны радости. Затем рассказчик встречает спиритуалиста, и он предсказывает множество чудесных вещей на следующий год, в том числе появление более протяженной, чем в Англии, сети железных дорог и появление нового «Дворца промышленности» в центре Санкт-Петербурга. Это «фантастическое кристальное здание», явно созданное по образцу находящегося в Сиденхэме, должно было стать «восьмым чудом» света. От такого учреждения выиграла бы вся Россия: каждый день около 200 000 посетителей будут приходить туда, чтобы увидеть его богатые музеи, выставку Экономического общества и химическую лабораторию. «Вообще, в этом пункте удачно сосредоточено все, что необходимо для назидания и развлечения такого любознательного и даровитого народонаселения, как петербургское». Прежде чем этот сон растворяется в иное, унылое

пробуждение, рассказчик воображает, что иностранные гости будут приезжать в Петербург специально для того, чтобы увидеть «сокровища нашей промышленности, выставленные в этом волшебном замке» [Панютин 1872: особенно 28, 38, 41–42].

Утопические варианты Хрустального дворца, представленные Чернышевским и Панютиным, должны были восполнить то ущербное впечатление, которое Россия произвела на международной арене во время двух выставок в Лондоне. Хрустальный дворец, казалось, предлагает волшебное решение: если только в России будет свой Хрустальный дворец, страна обретет все, чего ей не хватало: прогресс, промышленность, образование, демократию. Действительно, увидев воображаемое хрустальное сооружение в центре Санкт-Петербурга, рассказчик Панютина восклицает: «Англия! совершенная Англия!»

Различные аспекты Хрустального дворца продолжали обсуждаться в русской прессе еще долгое время после завершения работы обеих лондонских выставок⁸⁶. Например, профессор зоологии и детский писатель Вагнер в своей статье «“Маленький народ” Лондона в “Хрустальном дворце” Сиденгема» восхвалял это чудо архитектуры как цитадель

⁸⁶ Современный репортаж о том, что Хрустальный дворец в Сиденхеме мог предложить во время выставки 1862 года, см., например, в: М. Р. Листок. Путевые заметки // Сын отечества. 7 августа 1862 года. № 188; 9 августа 1862 года. № 190.

начального публичного образования в Англии⁸⁷. Для художественного критика Стасова Хрустальный дворец означал универсальный музей, заключенный в самую оригинальную архитектуру:

Громадная оранжерея, громадный стеклянный футляр, надвинутый чьею-то гигантскою рукою над снесенными и свезенными отовсюду созданиями человеческого творчества; футляр, под которым свободно стояли самые великанские, самые великолепные деревья Гайд-Парка, захваченные в пределы дворца выставки; футляр, отовсюду освещенный насквозь английским скурым солнцем, сверху и с боков; футляр, не оставивший ни единого уголка темным, и давший просвет всем краскам и формам, всем созданиям фантазии, роскоши и пользы, которыми был наполнен дворец [Стасов 1894–1906, 1: 398]⁸⁸.

Стасов хвалил новое учреждение в Сиденхэме за то, что в нем собраны образцы искусства со всех уголков земли

⁸⁷ Вагнер Н. «Маленький народ» Лондона в «Хрустальном дворце» Сиденгема (Этюд из педагогической хроники Англии) // Слово. 1879. № 11. С. 1–19. Другие русские комментаторы также находили вдохновляющим успешное применение выставочной культуры в целях общего образования в Великобритании. А. П. Ходнев, например, выдвинул убедительные доводы в пользу учреждения в России полезного и доступного музея прикладного искусства и науки, подобного тому, который открылся в Южном Кенсингтоне в Лондоне [Ходнев 1862].

⁸⁸ Стасов В. В. «Столицы Европы и их архитектура» [Стасов 1894–1906, 1: 398].

и среди фонтанов и зелени размещены архитектурные фрагменты некоторых из самых знаменитых зданий. В Хрустальном дворце Стасов видел успешное воплощение идеала национального музея, открытого для всех. Он признавал ценность такого полезного института, отсутствовавшего в России в это время, и в течение 1860-х и 1870-х годов критик активно продвигал как русское национальное искусство, так и публичный музей для его размещения.

Сон, школа, музей – вот некоторые из коннотаций, которыми пользовался Хрустальный дворец в России. Большинство из них были положительными: в отличие от Русского отделения на выставке, сам дворец – и как чудо современной архитектуры, и как символ прогресса – не встретил в России резкой критики. Однако было несколько примечательных исключений.

В качестве крайнего примера контрдискурса давайте рассмотрим два произведения Достоевского: «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863) и «Записки из подполья» (1864). Существует традиция чтения «Записок из подполья» Достоевского в диалоге с романом Чернышевского «Что делать?», где Хрустальный дворец стоит окруженный «каменной стеной» материалистического, утилитарного мышления. Об этом литературном споре писали, в частности, Н. Ф. Бельчиков, Б. П. Козьмин, В. А. Туниманов, Дж. Франк, Э. Зихер и М. Г. Берман [Бельчиков 1928; Козьмин 1961; Туниманов 1980: 246–293; Frank 1986: 310–347;

Sicher 1985]⁸⁹. Согласно некоторым из этих интерпретаций, «Записки из подполья» и «Что делать?» инсценируют два видения модернизации России: «модернизации как *приключения* и модернизации как *рутины*» [Берман 2020: 311–313]. Дж. Франк демонстрирует, что «Записки из подполья» – это «сатирическая пародия» на роман «Что делать?», действующая на нескольких уровнях, включая конфликт между социальными романтиками 1840-х годов и «новыми людьми» 1860-х. «История цивилизации в Англии» Г. Т. Бокля, появившаяся в русском переводе в 1863 году и сразу же ставшая популярной среди радикалов, была учебником для этих новых людей и их мечтаний⁹⁰. В своих произведениях Достоевский напал и на Чернышевского, и на Бокля. Его полемика с Боклем была разыграна и на интертекстуальном уровне, когда Достоевский-издатель поместил отрывок из «Истории цивилизации» в том же выпуске «Времени», в котором

⁸⁹ Берман М. Г. «Послесловие: Хрустальный дворец, факт и символ», в [Берман 2020: 303–320]. Не так давно М. Катц опубликовал статью, в которой собраны воедино многие из различных версий Хрустального дворца, придуманных в России XIX века. Катц утверждает, без документального подтверждения, что «Достоевский совершил небольшую вылазку в Сиденхэм, чтобы увидеть преобразованный и реконструированный Хрустальный дворец» [Katz 2002]. См. также его статью [Katz 2008].

⁹⁰ Зихер характеризует «Историю цивилизация в Англии» Бокля (1857–1861) как нечто, что «угрожает заключить законы природы в логарифмическую таблицу, ничего не оставляя на волю случая и исключая возможность индивидуально-го действия» [Sicher 1985: 383].

он начал публиковать свои «Зимние заметки»⁹¹.

Рассмотрим произведения Достоевского, стиль письма которого В. В. Набоков пренебрежительно определил как «публицистическое отступление» [Набоков 1996: 193], в другом контексте: многочисленных мнений о международных выставках в современной печати. Как мы знаем, Достоевский был заядлым читателем газет, таких как «Голос», которые он никогда не устал критиковать. Дж. Ауэрбах предположил, как и Берман до него, что «характеристика Хрустального дворца, данная Достоевским, настолько аномальна, что возникает вопрос, видел ли он его вообще» [Auerbach 1999: 206; Берман 2020: 305]. Вполне возможно, что нет, как я предполагаю ниже. Но, чтобы написать о Хрустальном дворце, не обязательно было *видеть* его, учитывая количество печатных текстов, появившихся в русской прессе за более чем десятилетний период. Более того, когда проходила Великая выставка 1851 года, Достоевский находился в сибирской ссылке; в 1862 году он впервые поехал в Европу и посетил Лондон во время второй лондонской всемирной выставки. Вопрос следует перефразировать следующим образом: о *каком* выставочном здании писал Достоевский?

Мы не находим никакого описания Хрустального дворца в «Зимних заметках», написанных Достоевским в форме рассказа о путешествии после его поездки в Европу в 1862 году. Вместо этого объектом сарказма рассказчика

⁹¹ Время. Февраль 1863 года. № 2. С. 132–199.

становится Всемирная выставка 1862 года, располагавшаяся в «убогом сарае» в центре Лондона, которую Достоевский, судя по всему, видел:

Да, выставка поразительна. Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира, в едино стадо; вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто, что тут победа, торжество. <... > Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, — людей, пришедших с одной мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне [Достоевский 1972–1990, 5: 69–70].

Рассказчик вводит метафору муравейника для описания более масштабного социального порядка, который, вопреки рациональности, лишен высшего смысла или общего языка. По его словам, вся выставка связана с «необходимостью хоть как-нибудь ужиться вместе, хоть как-нибудь составить общину и устроиться в одном муравейнике» [Достоевский 1972–1990, 5: 69]. Муравейник Достоевского, вновь появляющийся в «Записках из подполья», является классическим образом в русской литературе. Он также был частью общего дискурса в прессе 1860-х годов. В «Сыне отечества», например, был опубликован следующий отрывок, скопированный

из «The Economist» в день открытия выставки 1 мая 1862 года:

Теперь – посещение дворца промышленности скорее походит на посещение муравейника, нежели выставки. <...> Любопытная вещь – видеть муравьев со всех краев света, говорящих на всевозможных языках и делающих одно и то же, на один и тот же лад, в одном и том же муравейнике⁹².

Стасов, писавший о другом здании – Хрустальном дворце в Сиденхэме, – также сравнивал «сотни тысяч» людей, рассыпавшихся по зелени сада, с шевелящимся разноцветным муравейником⁹³.

«Зимние заметки», с подзаголовком «Фельетон за все лето», читаются как типичная статья на свободную тему, посвященная осмотру достопримечательностей, выставкам, театральным представлениям и другим впечатлениям, полученным в большом городе или во время европейского гран-тура. Однако рассказчик «Зимних заметок» – плохой путешественник, как он сам признает: «Да и терпеть я не мог, за границей, осматривать по гиду, по заказу, по обязанности путешественника, а потому и просмотрел в иных местах такие вещи, что даже стыдно сказать». Могло ли быть так, что Достоевский, неопытный путешественник, впервые оказавшийся в Европе, на самом деле упустил из виду дворец Пак-

⁹² Англия // Сын отечества. 1862. № 104.

⁹³ Стасов В. В. После всемирной выставки // Современник. 1863. № 96. С. 58.

стона, для осмотра которого требовалась отдельная поездка по железной дороге из города в Сиденхэм-хилл, и принял «окончательный» дворец с двумя хрустальными куполами в центре Лондона за *тот самый* Хрустальный дворец? Когда фельетонист «Зимних заметок» перечисляет достопримечательности Лондона, которые он наблюдал, он в быстрой последовательности упоминает «отравленную Темзу», Вайт-чапель⁹⁴, а затем «Сити с своими миллионами и всемирной торговлей, кристальный дворец, всемирную выставку...»⁹⁵. Расстояние между пригородным Сиденхэмом и выставкой в центре Лондона было гораздо больше, чем допускает это описание. Достоевский также не проводил много времени в Лондоне, где его дни, как утверждают исследователи, «были наполнены общением с Герценом» [Брусовани, Гальперина 1988: 281]⁹⁶.

⁹⁴ Уайтчепел. – *Прим. пер.*

⁹⁵ Достоевский Ф. М. «Зимние заметки о летних впечатлениях» [Достоевский 1972–1990, 5: 68–69].

⁹⁶ Это наиболее точное изложение европейского путешествия Достоевского, которое авторы реконструировали на основе заграничного паспорта Достоевского, его писем и «Зимних заметок». Мы не знаем наверняка, видел ли Достоевский Хрустальный дворец или нет. Следует учесть, что в то время, когда Европа и Россия восхищались первым Хрустальным дворцом в 1851 году, Достоевский находился далеко от городских центров, где активно обсуждалось новое чудо. Мы также не знаем наверняка, посещал ли Хрустальный дворец и Чернышевский, который провел всего четыре дня в Лондоне в 1859 году с конкретной целью встретиться с Герценом. Подробнее о встрече Достоевского и Герцена в Лондоне см. в [Дружакова 1983].

«Хрустальный дворец» в «Записках из подполья» так же мало напоминает оригинальный дворец Пакстона, как и «весьма просторное и даже опрятное» заведение, куда идет Раскольников, чтобы прочесть в газетах новости о своем преступлении. В «Преступлении и наказании» название «Хрустальный дворец» иронически украшает обыкновенную харчевню; в «Записках из подполья» чудо современности названо «курятником» и капитальным домом. Человек из подполья отказывается считать этот курятник дворцом: «Я не приму за венец желаний моих – капитальный дом, с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет и на всякий случай с зубным врачом Вагенгеймом на вывеске» [Достоевский 1972–1990, 5: 135]. Гигантский курятник – фантастический оксюморон, который многих удивил. Если смотреть сквозь призму современной периодической печати, этот гигантских размеров курятник принадлежит к той же группе строений для домашних животных, что и «сарай» и «конюшни», которыми пестрила пресса во время Всемирной выставки 1862 года. «Гигантский» или «колоссальный» были обычными атрибутами, используемыми журналистами для описания массивного здания Фоука. Достоевский также выражал свои лондонские впечатления в превосходной степени: он изобразил выставку как «колоссальный дворец» и «колоссальную декорацию», а масса напивающихся по субботам лондонцев произвела на него впечатление «колоссального и яркого» зрелища [Достоевский 1972–

1990, 5: 70–71].

Подпольный человек отказывается участвовать в создании этой колоссальной коллективной мечты: «А покамест я еще живу и желаю, – да отсохни у меня рука, коль я хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу!» Здесь еще один парадокс: как кирпичи вписываются в хрустальный дворец, который описан в эйфорическом сне Веры Павловны как «чугун и стекло, чугун и стекло – только»? Берман отметил необыкновенную «тяжесть» словесной архитектуры Достоевского: «Читатели, которые попытаются вообразить себе Хрустальный дворец на основе описания Достоевского, скорее представят массивное надгробие царя Озимандии, подавляющее своей тяжестью – как физически, так и метафизически...» [Берман 2020: 305]. В отличие от стекла и железа Хрустального дворца Пакстона, в качестве основного строительного материала для выставочного комплекса 1862 года был использован кирпич, и все комментаторы, словно хором, не одобряли этот выбор. «Хрустальными» в новом выставочном дворце были только два стеклянных купола, которые британская пресса охарактеризовала в следующих нелестных выражениях: «громадные крышки для посуды», больше собора Святого Павла, «столь же бесполезные, сколь и неприглядные» [Prasch 1990: 25]. Русская пресса совершенно пропустила купола, развивая базовую метафору «сарая». В своих письмах из Лондона, опубликованных в «Северной пчеле», журналист В. А. Полетика расширил

обычный «сарай», назвав здание более точно – «кирпичный сарай» [Достоевский 1972–1990, 5: 70–71]. Именно в этот «кирпичный сарай», которому многие показывали язык летом 1862 года, человек из подполья отказывается принести хотя бы один кирпичик.

Было ли это неправильное прочтение у Достоевского намеренным или нет, его трактовка Хрустального дворца символизирует неудавшуюся русскую мечту – в литературе, на международных выставках и в массовой прессе. Его рассказчики олицетворяют уязвленное самолюбие России. Вполне вероятно, что Достоевский посетил русское отделение, находясь в Лондоне в 1862 году, возможно, в компании А. И. Герцена [Брусовани, Гальперина 1988: 281]. Если так, то страдания рассказчика-фельетониста в «Зимних заметках» передают мучения его соотечественников, побывавших на выставке, во «вспышке уязвленного патриотизма» бросающих бесильный вызов европейскому технологическому прогрессу: «Черт возьми <...> мы тоже изобрели самовар...» [Достоевский 1972–1990, 5: 49]. Критика современности у Достоевского вращалась вокруг русского вопроса, привлечшего всеобщее внимание на международных выставках: что лучше – прогресс западной цивилизации или национальная традиция, кельнский мост или русский самовар? И из чего состояла эта национальная традиция, кроме самовара?

Открытие русского стиля, Лондон, 1851 год

Великая выставка 1851 года широко освещалась журналистами по всему миру. Помимо новизны опыта, причиной большого количества материалов, посвященных первой всемирной выставке, послужила сама природа массовой прессы, ее оперативность и способность выражать мнение в различных формах и жанрах. За счет технических достижений в издательском деле в 1830-е годы и роста сети железных дорог в Великобритании упростилось производство и распространение периодической печати, а общий рост грамотности увеличил ее потребление. В России подобная революция в издательском деле, ретроспективно определенная как «газетный бум», оказалась возможной только в 1860-е годы.

В 1851 году британская пресса не много писала о русском отделении, несмотря на многочисленные награды, полученные русскими участниками. Тон задавала газета «The Times», популярная среди читателей, особенно из среднего класса. Один современник в следующих недвусмысленных выражениях описывал репутацию этой газеты как производителя готовых мнений: «“The Times” заявила, что Великая выставка была Великим делом – и мир в это поверил» [Auerbach 1999: 67–69]. В Русском отделении журналисты высоко оценили «великолепные малахитовые укра-

шения несказанной ценности из собственности князя Демидова, красоту которых невозможно преувеличить». В то же время они обратили внимание на высокую стоимость их производства:

Почти с горечью видим мы время и труд, которые страны, менее трудолюбивые и занятые, чем наша, могут потратить на медленную и кропотливую работу по соединению в художественной форме разрозненных и разнородных фрагментов природных богатств, как видно по этим образцам малахитовых изделий⁹⁷.

В каталоге «The Art-Journal Catalogue» также указывалась экстравагантность русских выставочных изделий: «Русские экспонаты в Хрустальном дворце демонстрируют большое количество пышной роскоши в сочетании с изысканным и своеобразным дизайном, что свидетельствует о богатой фантазии у мастеров, участвовавших в их изготовлении» [The Crystal Palace Exhibition 1970: 266].

Общий портрет России, нарисованный иностранной прессой, представлял собой картину «широко раскинувшейся империи», богатой сырьем и драгоценными камнями, но лишенной изобретательности, оригинальности и демократии⁹⁸.

⁹⁷ The Great Exhibition // The Times. 1851. 9 June. P. 8.

⁹⁸ Russia // The Illustrated Exhibitor. 1851. № 8. P. 125–126. Журналисты явно судили не только о материальных благах, выставленных в Хрустальном дворце, но и о системе, которая их производила. Соответственно, в брошюре «The Productions of All Nations About to Appear at the Great Exhibition of 1851» была опубликована известная карикатура на Николая I с бочкой с надписью «ка-

Искусство и политика сплетались в портрете России, и русофобия накануне Крымской войны подкрепляла эти суждения, несмотря на исповедуемый дух мирного соревнования. Богато украшенные экспонаты (ювелирные изделия, бриллианты, золото, серебро) в то же время обличали режим, который обычно описывался как «парализующий» и «запретительный»⁹⁹. В обширном путеводителе «Tallis's History and Description of the Crystal Palace» эстетика Русского отделения определялась как «неоспоримая атмосфера великолепия и грубой роскоши» [Tallis 1852: 159].

В контексте международной выставки каждая представленная вещь, будь то предмет искусства, техники или сельского хозяйства, приобретает символическое значение. В 1851 году несколько предметов в Русском отделении были определены как носители идентичности и стиля: два бронзовых канделябра огромного размера от московского производителя Крумбюгеля; малахитовые двери, вазы, стулья и столы с месторождений князей Демидовых; вазы из яшмы; фарфоровые вазы; серебряный канделябр и многочисленные серебряные кубки и статуэтки из мастерской московского мастера серебряных дел Сазикова; и шкатулка из черного дерева, украшенная фруктами из полудрагоценных камней. Фрукты, очевидно, выглядели настолько реалистич-

торжный труд 30 000 000 крепостных». Эта карикатура упоминается в [Auerbach 1999: 168].

⁹⁹ Russia // The Illustrated Exhibitor. 1851. № 8. P. 128.

но, что принц Уэльский заявил, что хотел бы их отведать. Эту вещь, по выражению «The Times» «во всех отношениях достойную величия Самодержца», внес сам российский император. Газета не жалела эпитетов, чтобы описать этот удивительный экспонат и его «изумительную точность воспроизведения»:

Это действительно одно из главных чудес Выставки, и оно намного превосходит все, что мы видели в этом роде. Огромная кисть винограда выполнена из аметистов, гроздья вишни и смородины – из сердолика, а листья – из яшмы, красиво оттененной. Затем имеются груши из агата и сливы из оникса...¹⁰⁰

¹⁰⁰ The Great Exhibition // The Times. 1851. 9 June. P. 8.



Рис. 4. Серебряное украшение-канделябр И. П. Сазикова с великим князем Дмитрием Донским [Tallis 1852, 2]

В то же время современники в Англии спрашивали, какую именно Россию представляло это отделение, составленное «полностью из вещей для тех, чье богатство позволяет им не ставить никаких границ для ублажения их вкусов»?¹⁰¹ Русский путешественник А. И. Кошелев вторил этому беспокойству, отмечая с разочарованием, что в Русском отделении нет ни одного самовара. В целом, Россия выглядела богатой предметами роскоши и бедной предметами практической пользы. Кошелев также ревностно отметил полное отсутствие подлинной «русскости» в Хрустальном дворце: «Вообще мы блеснули по части роскоши, и как будто посоветились показать наш настоящий вседневный быт» [Кошелев 1852: 19].

Серебряный канделябр Сазикова, изображающий раннего Дмитрия Донского, был самым обсуждаемым русским предметом в Хрустальном дворце (рис. 4). Он получил медаль Совета – высшую награду на Выставке, – присужденную «за новизну и красоту исполнения, а также за совершенство изготовления»¹⁰². В «Отчетах жюри» его мастерство описы-

¹⁰¹ The Russian Court // The Illustrated London News. 1851. 21 June. P. 597.

¹⁰² Smith P. T. «London 1851: The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations», в [Findling 1990: 7]. Фирма Сазикова впервые получила признание ближе к концу XVIII века и процветала в России до конца XIX века: Мухин В. В. «Петербургское отделение фирмы “Сазиков” и русское серебряное дело XIX –

валось в хвалебных выражениях:

Талант г. Сазикова <...> особенно проявился в большом канделябре, изображающем ель, у корней которой сидит раненый великий князь Дмитрий Донской, только что получивший весть, что он одержал победу. Композиция этой группы превосходна: чеканка обладает большой полнотой [sic], и в то же время выполнена самым тщательным образом: фигуры, прекрасные по композиции и превосходные по исполнению, обладают большой степенью оригинальности и расположены естественным образом; характер и достоинство исполнения этой группы ставят ее выше всего, что было до сих пор создано в этой категории производства¹⁰³.

Помимо удостоившегося награды канделябра, другие предметы того же мастера также были отмечены как вещи, «которые отражают великое признание вкуса древней русской столицы» [Tallis 1852: 33]. Английский издатель Дж. Таллис был щедр на похвалу :

Есть и другие, меньшего размера, искусно сделанные предметы, распределенные по разным частям витрины, такие как кубок, изображающий казачку; еще один – с чухонцем-охотником; третий – с молочницей;

начала XX века», в [Мухин 1992: 43].

¹⁰³ Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into Which the Exhibition Was Divided. London: Printed for the Royal Commission by William Clowes & Sons, 1852. P. 515.

а также пресс-папье, украшенное группой крестьян с пляшущим медведем, все характерно и выполнено с большим мастерством.

«The Illustrated Exhibitor» также считал, что эти фигуры показывают «немало юмора и вкуса», и напечатал их изображения [Tallis 1852: 33]¹⁰⁴. Работы Сазикова редко вызывали критику, хотя «The Art-Journal Catalogue» заметил, что даже лучшие из его серебряных кубков вызывают в памяти «немецкие произведения XV века, которым они почти родственны» [The Crystal Palace Exhibition 1970: 267]. Русская пресса по большей части повторяла европейские оценки достижений Сазикова: «До сих пор все серебряные изделия, изготовлявшиеся в России, были подражанием заграничным образцам; в вещах г. Сазикова вымысел, рисунки, модели и само их исполнение принадлежит уму и трудам русских»¹⁰⁵. Московский мастер серебряных дел пользовался неизменным успехом на всемирных выставках XIX века. Позже в XIX веке национальный стиль Сазикова послужит прототипом для скульптурных групп П.-К. Г. Фаберже [Одом 1993: 109–110]. В некотором смысле московский мастер заложил основу для экспортного варианта культуры в национальном стиле, который будет наслаждаться триум-

¹⁰⁴ Russia // The Illustrated Exhibitor. 1851. № 8. P. 129.

¹⁰⁵ The Broadsheet of Russian Art. 1851. № 21. Цит. по: Мухин В. В. «Петербургское отделение фирмы “Сазиков” и русское серебряное дело XIX – начала XX века», в [Мухин 1992: 46].

фом на Международной выставке 1900 года в Париже.

Традиционный русский стиль был «открыт» одновременно в Англии и в России – международное соревнование в Лондоне предоставило необходимый контекст для того, чтобы это открытие было сделано. Л. М. Самойлов и А. А. Шерер, посланники Министерства финансов на Выставке, принимавшие участие в организации и продвижении Русского отделения, составили подробный обзор, опубликованный одновременно в двух ведущих газетах – «Санкт-Петербургских ведомостях» и «Московских ведомостях» – в июле 1851 года. Этот же материал был использован как часть их официального доклада в «Журнале мануфактур и торговли» [Fisher 2008]. Как и следовало ожидать, полуофициальная оценка Русского отделения у Самойлова и Шерера была полна патриотического энтузиазма: «Сознание нашего первенства, нашего превосходства опирается на постоянное внимание публики, которая толпами сбегалась смотреть на малахиты, яшмы, мозаики, бронзы, фарфор, серебро и бриллианты»¹⁰⁶. Г. Мин, писавший из Лондона через несколько месяцев, пришел к почти такому же выводу: «Вообще Россия выступила на всемирном состязании достойным образом, и во многих отношениях изумила представителей европейских народов, посетивших Хрустальный дво-

¹⁰⁶ [Самойлов Л. М. и Шерер А. А.] Фельетон. Взгляд на русское отделение всемирной выставки 1851 года. (Сообщено) // Санкт-Петербургские ведомости. 26 июля 1851 года. № 165.

рец»¹⁰⁷.

В 1851 году современники только начинали определять, что составляет уникальный русский стиль в области художественного производства. Еще до отправки в Лондон серебряные вещи, подготовленные Сазиковым для выставки, привлекли к себе благосклонное внимание, когда они были выставлены в магазине русских мануфактурных товаров в Санкт-Петербурге. Фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей» призывал читателей газеты посетить магазин и оценить эти образцы «оригинального русского вкуса» до того, как они отправятся в Лондон. Канделябр Сазикова он представил как исключительную редкость в мануфактурном деле: это было «чисто русское» изделие, вдохновленное древнерусскими произведениями искусства и историей. Для этого случая была удачно выбрана фигура Дмитрия Донского, прославленного московского воина. Уникальный талант Сазикова состоял в смешении новых форм с традиционным мастерством, что привело к созданию предметов «чрезвычайно характерных и национальных». Каждое произведение носило «печать национальности», что-то, что отличало работы Сазикова от работ других мастеров. Другие русские фабриканты, обобщал журналист, «не решаются понять, что хорошее произведение искусства, представляющее предмет родной и знакомый, мастерски созданное и выполненное,

¹⁰⁷ Мин Г. Письма из Англии. V // Московские ведомости. 1 ноября 1851 года. № 131.

всегда найдет больше участия в русской публике, чем подражание предмету, совершенно чуждому нашей жизни»¹⁰⁸. Следующий фельетон, напечатанный в «Санкт-Петербургских ведомостях», представил малахитовые изделия фабрики Демидовых, также демонстрировавшиеся в Санкт-Петербурге накануне Великой выставки. Как и серебряные предметы Сазикова, демидовские малахитовые вещи позиционировались как подлинные русские произведения¹⁰⁹.

Но в 1851 году свидетельства из первых уст были редкостью. Большая часть «русских» текстов о выставке (с заметным исключением в виде нескольких источников, авторами которых были русские путешественники) была заимствована из зарубежной прессы, и журналисты открыто это признавали. Фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей» заявлял, к примеру, что для своих описаний Великой выставки он отобрал для своих читателей лучшие новости из «тысяч» иностранных журналов¹¹⁰. Булгарин, в свою очередь, брал все новости, которые он признавал необходимыми, у французских фельетонистов¹¹¹. Нередко русские узнавали о русской экспозиции в Лондоне из газет «Daily News», «Morning Post» и «Indépendance Belge». Россия как будто смотрела на

¹⁰⁸ Фельетон. Заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. № 87.

¹⁰⁹ В. П. Фельетон. Выставка малахитовых вещей, отправляемых на лондонскую выставку гг. Демидовых // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. № 91.

¹¹⁰ Фельетон. Смесь // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. № 36.

¹¹¹ Ф. Б. Пчелка. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1851. № 106.

себя через призму иностранной прессы.

Следовательно, те же самые экспонаты, которые зарубежная пресса выбирала для описания Русского отделения, появлялись и на страницах российских газет: серебряные и бронзовые канделябры, малахитовые двери и яшмовые вазы служили своего рода рекламой отделения. Как наиболее заметные и популярные русские вещи в Хрустальном дворце, они стали воплощать идею России «напоказ». И хотя оригинальность серебряного канделябра и малахитовых изделий временами вызывала сомнения у международных судей, на страницах российских газет эти предметы были описаны как материальное воплощение русской традиции. Имя Сазикова скоро стало синонимом русского стиля: там, где международное жюри высоко оценивало мастерство, на страницах русской газеты «Московские ведомости» работы Сазикова квалифицировались как выражение «национального вкуса, национальной формы и стиля». Кажется, в 1851 году, между официальными сводками и популярными фельетонами, современники нашли в творчестве Сазикова удовлетворительный ответ на проблему национальной самоидентификации. Между тем публичный дискурс о русском национальном стиле, стремительно распространившийся после 1851 года, также стал началом полемики. Кошелев, например, считал работы Сазикова «тяжелыми и неестественными»; таким образом, голоса критиков оспаривали это открытие несмотря на то, что многие продолжали прославлять этот

вновь обретенный язык национального самовыражения [Кошелев 1852: 18].

Русская художественная школа на Всемирной выставке 1862 года

Через 11 лет после выставки 1851 года Россия готовилась к другой всемирной выставке в Лондоне. Два важнейших события в русской истории, произошедшие между 1851 и 1862 годом, – Крымская война и отмена крепостного права – определили тон письменных комментариев к Всемирной выставке 1862 года¹¹². Журналист Л. де-Р. передавал чувство коллективного энтузиазма, характерное для эпохи реформ и отразившееся также и на искусстве: «Для русских выставка – чисто *общественное* дело; из сочувствия к нему, из любви к стране, уклонение, по недоброжелательству, лени, и т. п., составляет уже своего рода гражданский грех»¹¹³. Как сообщалось в одном из источников, для участия в выставке было привлечено 658 экспонентов¹¹⁴. На этот раз русская комиссия приняла сознательную стратегию позициони-

¹¹² Россия не участвовала во Всемирной выставке в Париже в 1855 году, которая проходила во время Крымской войны.

¹¹³ Л. де-Р. Русское отделение всемирной выставки // Современная летопись. Август 1862 года. № 35. С. 26.

¹¹⁴ Такова оценка Второго лондонского корреспондента «Северной пчелы»: Русское отделение на всемирной выставке // Северная пчела. 1862. 28 апреля. № 113.

ровать страну в ярко выраженном национальном ключе¹¹⁵. Российские репортажи со всемирной выставки 1862 года также имели национальный характер.

Хотя в 1862 году в Лондон смогло отправиться больше россиян, чем в 1851 году, – благодаря отмене запрета на заграничные поездки и уменьшению пошлин на паспорта, – для большинства чтение оставалось основным видом путешествия. Корреспонденты и обозреватели сыграли существенную роль в выражении мнения, потому что, как объяснял один анонимный комментатор, «в массе нашей читающей публики еще так много детского уважения ко всему печатному»¹¹⁶. Наряду с фельетонистами, художественные критики и писатели также публиковали свои размышления в прессе.

Несмотря на сознательное стремление исправить ошибки 1851 года, недостаток экспонатов в национальном ключе и общая неадекватность экспозиции оставались актуаль-

¹¹⁵ Фишер утверждает, что национальный поворот в русском показе был в действительности английской идеей. По его мнению, сэр Родерик Мерчисон, знаменитый британский геолог и своего рода русофил, предположил, что «все подлинно, национально русского склада... привлечет намного больше внимания, чем <...> французские, немецкие или английские соусники» (Fisher D. C. «Especially, Peculiarly Russian: The English Roots of the “Russian Idea” at the 1862 London International Exhibition», неопубликованная работа, поданная на конференции Mid-America Conference on History (Лоренс, Канзас; 22 сентября 2000 года)).

¹¹⁶ Замечания на статью «Русское отделение на всемирной выставке» // Санкт-Петербургские ведомости. 1862. 2 июня. № 117.

ными проблемами, по мнению большинства комментаторов. Второй лондонский корреспондент «Северной пчелы», к примеру, отмечал, что все особо ценные предметы, которые Россия выставила на обозрение в главном ряду, как выяснилось, имели так же мало «русской национальности», как и французские витрины¹¹⁷. Что же тогда отличало Русское отделение? Второй лондонский корреспондент отвечал следующим образом: «Прежде русским посетителям было трудно отыскать, где так называемые *наши* вещи. Теперь это весьма легкая задача. Там *ваши* вещи, где больше досок и где расположение их наиболее неудобно и опасно для посетителей всемирной выставки»¹¹⁸. Единственной отличительной чертой Русского отделения, казалось, было ощущение хаоса, в котором терялись даже подлинно необычные вещи. Отсутствие этикеток на английском языке, справедливо беспокоившее Второго лондонского корреспондента, также не способствовало успешному показу¹¹⁹.

Более вдумчивые комментаторы пытались заглянуть

¹¹⁷ Хроника русского отделения // Северная пчела. 1862. № 128. Конечно, были и другие мнения. М. Р., автор путевых записок, выходявших в «Сыне отечества», считал, что Россия сохранила высокий статус на выставке и даже опередила другие страны именно благодаря уникальному характеру ее изделий, таких как декоративные вазы, канделябры и бронзовые предметы, уже знакомые с 1851 года: М. Р. Листок. Путевые заметки. V // Сын отечества. 1862. № 179.

¹¹⁸ Хроника русского отделения // Северная пчела. 1862. № 123.

¹¹⁹ Русское отделение на всемирной выставке // Северная пчела. 1862 года. № 113.

вглубь проблемы. Полетика, например, нашел Русское отделение в целом приемлемым; *неприемлемым* было именно неумение русских *показать* предметы с выгодной стороны. Так, знаменитую пушку П. М. Обухова, вместо того чтобы выставить на обозрение, подобно алмазу Кохинор, засунули под стол; изысканную парчу разрезали на маленькие кусочки и неуклюже сложили в темный шкаф. Именно «внешний вид» Русского отделения был более убогим, чем его содержание, настаивал Полетика. Если бы производители отправили больше предметов, а организаторы показали их более приличным образом, было бы больше положительных отзывов в печати¹²⁰. Стасов также раздраженно отметил, что, подобно варварам, не знающим цены своим сокровищам, самые интересные экспонаты, включая «знаменитую» пушку, русские оставили лежать на полу. Как это отличалось от той осознанной гордости, с которой англичане позаботились об устройстве своего отделения!¹²¹ Как бы то ни было, Русское отделение выглядело «странным»: его общий прогресс, как отмечали многие критики, был «не лучше и не хуже», чем в 1851 году. Но главным достижением выставки 1862 года было открытие русской художественной школы. Хотя в Лон-

¹²⁰ Полетика В. А. Поездка на Лондонскую выставку. II // Северная пчела. 1862 года. № 160.

¹²¹ Стасов В. В. После всемирной выставки // Современник. 1863. № 95. С. 232–235. В. К. Мезенин ретроспективно выбирает пушку П. М. Обухова как символ русского отделения 1862 года; современные журналисты, однако, едва заметили ее [Мезенин 1990: 28].

доне русское искусство по большей части было оставлено без внимания, в России комментаторы выставки подхватили эту тему с обновленным чувством надежды.

Национальное искусство стало в Лондоне мерилom само-бытности. «Лучшее искусство – то, которое самым точным образом отражает разум расы, и мы можем видеть самих себя как нацию в независимости и в решительной индивидуальности наших художников» – так английский критик и поэт Ф. Т. Палгрев с гордостью прославлял английскую школу живописи на Всемирной выставке 1862 года [Palgrave 1862: 8]. Автор официального справочника «Handbook to the Fine Art Collections» мало что мог сообщить об иностранных экспозициях, и ему совсем нечего было сказать о русской. Для русских, однако, это молчание таило в себе запоздалую возможность обсудить значение – и само существование – нового явления, называемого «русской школой живописи». Стасов сравнивал дебют России на международной художественной сцене с первым балом юной барышни: долгожданная возможность впечатлить свет своей красотой и достоинством. Но появившаяся в Лондоне русская барышня больше походила на бедную «птичку с поломанными крыльями и вывихнутыми ножками» [Стасов 1894–1906, 1: 69–70].

Организаторы Всемирной выставки 1862 года признавали богатый потенциал искусства придать определенный статус и узнаваемое «лицо» национальным павильонам. В отличие от промышленности и науки, изящные искусства на выстав-

ке не привлекали больших толп, но вызвали бурное обсуждение роли искусства в формировании национального характера [Greenhalgh 1988: 198–208]. «Из всех экспозиций на выставке 1862 года галереи изящных искусств наиболее прямолинейно усиливали национализм, – пишет Т. Праш. – Само устройство выставки позволяло демонстрировать школы искусства по национальному признаку» [Prasch 1990: 28]¹²². Искусство перестало быть просто эстетикой: оно стало полем битвы за политически окрашенные мнения.

Всемирная выставка 1862 года стала поворотной для русского искусства. Как писал по этому поводу Стасов, «Для многих других нынешняя выставка имела гораздо меньше важности, чем для нас. У них есть музеи для национального искусства, есть книги, сочинения о нем». Однако у русских в это время не было ни национального музея, ни школы искусства, которую они могли бы назвать своей собственной. «Надобна была такая необыкновенная оказия, как всемирная выставка», продолжал критик, чтобы русские начали «лениво» осмысливать свое творчество в терминах национальной школы¹²³. Периодическая печать подчеркивала важность этой демонстрации «перед всеми», ибо речь шла не только о репутации отдельных художников – речь шла о судь-

¹²² Зарецкая считает, что выражение «русская школа живописи» впервые было сформулировано именно на международных выставках [Зарецкая 1986: 184].

¹²³ Стасов В. В. После всемирной выставки // Современник. 1863. № 95. С. 230. Сравнительную перспективу по вопросу идентичности в искусстве см. [Blakesley 2004].

бе всей русской традиции в живописи¹²⁴. Как русские должны были представить свое искусство в Европе? Как они могли убедить критиков в самобытности своего искусства? Какие произведения искусства должны отправиться в Лондон для этой цели? Как достойно отобразить «гордость и славу национального искусства»? Вот некоторые из вопросов, на которые журналисты обращали внимание читающей публики как во время выставки, так и после нее¹²⁵. Эти вопросы были закономерны; как верно подметил один писатель, иностранцы совсем не знали русского искусства: даже если бы им довелось посетить Эрмитаж, они увидели бы преимущественно европейское искусство. Так, опираясь на свое представление о России как о варварской стране, иностранцы «считали нас варварами и в деле искусства». Всемирная выставка предлагала уникальную возможность исправить это предположение¹²⁶.

И все же организаторам Русского отделения не удалось подобрать репрезентативную коллекцию. Филолог Ф. И. Буслаев считал, к примеру, что Россия могла бы улучшить свои шансы на Всемирной выставке, отправив туда несколько знаменитых работ, таких как «Последний день Помпеи» Брюл-

¹²⁴ Буслаев Ф. И. Картины русской школы живописи, находившиеся на лондонской всемирной выставке // Современная летопись. 1863. № 5. С. 6.

¹²⁵ А-в А. По поводу картин русской живописи, бывших на лондонской выставке // Наше время. 1863 года. № 18.

¹²⁶ К. В. Художественные заметки // Русский художественный листок. 1862. № 18. С. 69.

лова¹²⁷. Стасов был разочарован тем, что на выставке не был представлен памятник «Тысячелетие России», даже в виде небольшого макета: «Неужели же прятать и скрывать то, что именно назначено свидетельствовать о нашем веке всем будущим столетиям?» [Стасов 1894–1906, 1: 75]. Стасов также критиковал частных коллекционеров, отказавшихся внести свой вклад в этот национальный проект, передавая их типичную реакцию: «Не будет ни одной картины от меня на выставке! <...> Пусть наперед англичане выстроят нам Севастополь!» Как и в случае с промышленными товарами, в сфере изящных искусств русская публика отказалась объединить свои усилия в коллективной задаче по представлению родины за рубежом. В конце концов Россия отправила в Лондон менее пятидесяти картин, почти ни одной скульптуры и ничего связанного с архитектурой [там же: 70].

Несмотря на предсказуемо неблагоприятные отзывы, отечественная периодическая печать использовала лондонскую выставку, чтобы пробудить массовый интерес к русскому искусству, и начала дискуссии на соответствующие темы. По следам Всемирной выставки в ежемесячном художественном альбоме «Северное сияние», специализировавшемся на репродукциях русских картин, был опубликован исторический обзор русского искусства за минувший век¹²⁸. Два го-

¹²⁷ Буслаев Ф. И. Картины русской школы живописи, находившиеся на лондонской всемирной выставке // Современная летопись. 1863. № 5. С. 6.

¹²⁸ Петров П. Художественная живопись за сто лет // Северное сияние. 1862.

да спустя, во время празднования столетия Академии художеств, журналисты и художественные критики подхватили этот проект историзации русского искусства в полную силу. Лондонская выставка заставила русскую публику размышлять о русском изящном искусстве, что само по себе было новым занятием, поскольку в России не было традиции читать и писать об искусстве, как отмечал литератор и историк искусства Григорович в 1863 году¹²⁹. Всемирные выставки сделали этот недостаток лишь более очевидным. В то же время отдельные авторы и журналисты постоянно вносили свой вклад в то, что к концу столетия превратится в публичный дискурс о русском искусстве¹³⁰.

Если одной стратегией, которую использовала пресса, чтобы всколыхнуть национальное чувство, было знакомство русской читающей публики с историей собственного искусства, то другая состояла в том, что из зарубежной прессы перепечатывались язвительные рецензии на русское искусство. Вердикт, вынесенный иностранными обозревателями в отношении русских картин, можно кратко выразить одним словом – подражательно. Таково было мнение «The Times», и издаваемая Катковым русская еженедельная газе-

№ 1. С. 391–404.

¹²⁹ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне // Русский вестник. 1863. Т. 44. № 3. С. 90.

¹³⁰ Стоит обратить внимание на одно из наиболее хорошо сформулированных утверждений этого дискурса: Бенуа А. Н. «Искусство», в [Ковалевский 1900: 889–898].

та «Современная летопись» повторяла на своих страницах это утверждение¹³¹. Не сильно отличалась и оценка «The Art-Journal»:

Россия давно стала рынком импортируемого искусства и промышленных изделий; и таким образом она переняла и скопировала в своей новой столице Санкт-Петербурге цивилизацию [sic] и даже архитектуру и живопись современной Европы.

Результат сейчас перед нами в картинных галереях Всемирной выставки. Как и следовало ожидать, вместо оригинальности мы находим подражание, а вместо единства национального и исторического стиля мы имеем разлад, в котором принимают общее участие все школы Европы.

В заключение «The Art-Journal» выразил «надежду» на то, что подлинное искусство России «должно еще возникнуть из ее среды» – искусство, которое будет «созвучно ее пространству, ее народу и ее вере»¹³². Надежда, которую газета «The Times» возлагала на Русское отделение, также была основана на типично русских вещах. Так, обозреватель высоко оценил картину А. Г. Венецианова «Причащение умирающей» как одну из самых ранних и лучших картин, посвященных настоящей русской жизни. Картина Н. Е. Сверчкова «Поезд деревенской свадьбы», изображающая веселую

¹³¹ Отзыв в «Times» о русском отделении художественной выставки // Современная летопись. Ноябрь 1862 года. № 44. С. 21–22.

¹³² Atkinson J. B. Russian School // The Art-Journal. 1862. P. 197–198.

невесту, летящую по замерзшему озеру в кибитке, и картина В. И. Якоби «Продавец лимонов» также были признаны самобытными произведениями искусства. Это представляло резкий контраст по сравнению с полотнами в академическом стиле, такими как «Моление о чаше» («Христос в Гефсиманском саду») Ф. А. Бруни или «Неаполитанские прачки в гроте» Т. А. Неффа, которые выглядели как «чужеземные растения, выращенные на счет и ради удовольствия лиц из высших сфер, как цветы и плоды их оранжерей»¹³³.

Среди русских критиков выставки мнения сильно разделились. Одни заняли оборонительную позицию, утверждая, что в России действительно существовала уникальная национальная художественная школа, несмотря на все доказательства обратного¹³⁴. Другие вообще отрицали какую-либо индивидуальность русского искусства. Григорович, например, писал: «Русская школа пока еще не имеет самобытного характера; она подражает то Италии, то Франции, то Бельгии»¹³⁵. Буслаев упоминал русскую школу живописи толь-

¹³³ Отзыв в «Times» о русском отделении художественной выставки // Современная летопись. 1862. № 44. С. 21–22. Один из британских путеводителей считал, что русское искусство заслуживало внимания «[скорее] за понимание русской жизни, чем за художественные качества» [A Plain Guide 1862: 63].

¹³⁴ А-в А. По поводу картин русской живописи, бывших на лондонской выставке // Наше время. 1863 года. № 18.

¹³⁵ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне // Русский вестник. 1863 года. Т. 43. № 2. С. 818.

ко в сочетании с определением «так называемая»¹³⁶. Второй корреспондент в Лондоне заявлял более категорично, что русское искусство настолько неопределенно, что он должен был убедиться, действительно ли он посещал Русское отделение¹³⁷. В ответ на эту провокацию газета «The St. Petersburg Times» опубликовала гневное письмо, в котором разоблачалась абсолютная некомпетентность специального корреспондента в оценке искусства: если он не мог отличить русскую живопись от европейских гравюр, по какому праву он подвергал сомнению существование самостоятельной художественной школы в России?¹³⁸

Но наиболее провокационные заявления принадлежали Стасову, полупрофессиональному художественному критику, чьи публикации в различных органах периодической печати в последующие несколько десятилетий окажут серьезное влияние на развитие русского искусства. «Что это за наше искусство, в котором все *чужое*?» – спрашивает Стасов. «На всемирной выставке мы удивили не нашим искусством,

¹³⁶ Буслаев Ф. И. Картины русской школы живописи, находившиеся на лондонской всемирной выставке // Современная летопись. 1863. № 5. С. 7–10.

¹³⁷ Русское отделение на всемирной выставке // Северная пчела. 1862. № 113.

¹³⁸ Замечания на статью «Русское отделение на всемирной выставке» // Санкт-Петербургские ведомости. 1862. № 117. Другой читатель объяснил второму лондонскому корреспонденту разницу между живописью и гравюрой, тем самым исправляя несправедливое суждение журналиста о русском искусстве, представленном на выставке. Не артист; О русских гравюрах на лондонской общенародной выставке // Северная пчела. № 132. 18 мая 1862 года.

а нашей готовностью быть послушным эхом всех и каждого». «Вечная привычка подражать» была единственной традицией, которую русское искусство могло считать своей собственной. В духе некоторых более оптимистичных рецензий в зарубежной прессе Стасов возлагал надежды на те из недавних картин, которые были обращены именно к русской жизни и истории. Русские художники должны начать «писать с натуры», изображая знакомую, повседневную русскую жизнь. «Народность» была единственной достойной уважения дорогой для русского искусства: «наконец, просыпается самосознание и мы пробуем приняться за свое»¹³⁹. Парадокс русской живописи заключался в том, что она *должна* была быть «антинациональной», чтобы вообще существовать, как утверждал Буслаев. До середины столетия искусство оставалось, по сути, прерогативой привилегированных, полностью европеизированных классов, делая его «порабощение чужому влиянию... сильнее и неотразимее». Академия также навязывала классический канон в изображении библейских сцен, по мнению Буслаева, не оставляя места для каких-либо «национальных» элементов¹⁴⁰.

Подлинное национальное искусство, искусство «*новой русской школы*», как называл его Стасов, не было заметно

¹³⁹ Стасов В. В. После всемирной выставки // Современник. 1863. № 96. С. 26–27, 44–45, 35; Современник. Апрель 1863 года. № 95. С. 226, 232.

¹⁴⁰ Буслаев Ф. И. Картины русской школы живописи, находившиеся на лондонской всемирной выставке // Современная летопись. 1863. № 5. С. 7–8.

до середины столетия. «Сколько бы это обидно и непозволительно ни казалось, надо признаться, что настоящее русское искусство после-Петровской России в самом деле началось только около 50-х годов» [Стасов 1894–1906, 1: 494]. Новый русский стиль в промышленности, впервые «открытый» на Великой выставке 1851 года, и новая русская школа искусства, возникшая дискурсивно вслед за ее преемницей 1862 года, – оба они принадлежали к качественно новому периоду культуры. Это был «национальный» период в русском искусстве, который критики характеризовали двумя ключевыми понятиями – «реализм» и «национальность» [там же: 521].

Глава 3

Искусство и общество

Собирание культуры, сотворение идентичности

Музеи, памятники, выставки и другие публичные события предоставляют богатый материал в процессе создания культурной идентичности. Во время культурных войн XIX века музеи оказались в центре внимания как ключевые институты для собирания, сохранения и демонстрации национального наследия. Новые выставочные пространства в царской России были сами по себе крупными достижениями, но еще до того, как они появились в реальности, они существовали дискурсивно на страницах газет, журналов и каталогов, а также в лекционных залах и университетских аудиториях. Самое главное, они стали катализатором разговоров и дискуссий: музей стал институтом, порождающим дискурс. Независимо от того, были ли газетные репортажи о культурных мероприятиях посвящены недавней выставке в Академии художеств или участию России в последней всемирной выставке, они, как правило, выходили за пределы эстетики и смещались в сторону множества актуальных «сложных вопросов», вызванных Великими реформами. Если реальные объекты, такие как Исторический музей и Рус-

ский музей, появились только в конце столетия, публичный дискурс об изобразительном искусстве сделал их неизменно присутствующими в обществе с начала 1860-х годов. Именно тогда визуальная культура стала предметом национальной заботы.

Исследование в этой главе ведется в нескольких направлениях. Сначала будет проанализировано русское национальное движение, в ходе которого первостепенное значение приобрел вопрос культурной идентичности. В этой связи учреждения культуры как маркеры идентичности приобрели дополнительную ценность. Затем я намечаю основные контуры музейного века в России, который последовал за аналогичными событиями в Европе и привел к появлению таких ключевых институтов, как Третьяковская галерея, Исторический музей и Русский музей. Вслед за тем я обращаюсь в моем исследовании к массовой прессе той эпохи: периодические издания сделали доступными для массового читателя новые выставки и музеи за счет все более возрастающего числа рецензий и критических заметок. Особенность русского сценария состояла в том, что музейный и газетный бум наложился друг на друга. Во второй половине XIX века новый феномен музейной культуры стал предметом ежедневных новостей благодаря стремительному росту количества публикаций в массовых газетах. Далее я расскажу об одной особенности периодической прессы, благодаря которой изобразительное искусство оказалось доступным для большинства

читателей – о газетном фельетоне. Эта рубрика сыграла центральную роль в толковании менее знакомого языка изобразительного искусства (живописи, архитектуры, скульптуры) для грамотного населения. В последнем разделе этой главы, «Русское искусство как предмет полемики», исследуются различные – и часто противоречивые – публикации, которые внесли свой вклад в формирование общего дискурса в дореволюционном обществе.

Культурное определение России: национальный вопрос и его репрезентации

*Национальный вопрос в России есть вопрос не о существовании, а о достойном существовании.
В. С. Соловьев [Соловьев 1912: 3]*

Эпоха Великих реформ привнесла новый этап национального самосознания, некий «поворот к национальности», по выражению историка-славянофила И. Д. Беляева. В январе 1862 года Беляев утверждал в еженедельной газете «День» И. С. Аксакова, что русское народное сознание, зародившееся после коронации Екатерины II в 1762 году, наконец начало оформляться в определенных терминах¹⁴¹. Вскоре по-

¹⁴¹ Беляев И. Д. Тысячелетие русской земли // День. 1862 года. № 12. Эту статью предваряет высказывание К. С. Аксакова: «Колесо Русской истории оборачива-

сле этого «Мирское слово», газета, выходящая два раза в месяц, похожим образом возвестила о наступлении новой эры самосознания¹⁴². Этот национальный поворот проявился во множестве дискуссий; в последующем обсуждении я сосредоточусь на выражении культурной идентичности в изобразительном искусстве и в массовой печати. В революционные 1860-е годы российское общество ставило под сомнение такие привычные понятия, как русская история, народ и государственность. Вопрос дня, по выражению историка Н. И. Костомарова, звучал так: «Что мы такое?»¹⁴³

Великие реформы были одной из стратегий, направленной на то, чтобы ответить на этот вопрос. Второй стратегией был культурный национализм на популярном и официальном уровнях. Культура имела ключевое значение для процессов построения нации в эпоху модерности. «В современных обществах необходимость сложного взаимодействия повышает значимость “культуры” – способа общения людей

ется в 150 лет»; Беляев разделяет русскую историю на семь разделов, последний из которых, определяемый поворотом к национальности, начался в 1762 году.

¹⁴² «Мирское слово», 1863 год. Цит. в В. С. Попытки народной журналистики // Современник. Март 1863 года. № 95. С. 143.

¹⁴³ См. «Северная пчела» (1860, № 168). «Кто были варяги – русь: т. е. что мы такое?» Костомарова в «Северной пчеле» является ответом на статью Д. Щеглова в «Отечественных записках», что, в свою очередь, повлекло за собой ответ Щеглова на страницах еще одной публикации в «Санкт-Петербургских ведомостях» (6 сентября 1860, № 193). Костомаров написал другую статью, также посвященную тысячелетию, «Тысячелетие», которая была опубликована в «Санкт-Петербургских ведомостях» в начале 1862 года (№ 5).

в самом широком смысле» [Eley, Suny 1996: 6, 21]. Это было особенно верно для дореволюционной России, где на протяжении XIX века и, вероятно, позже культура оставалась единственной возможностью для выражения национальных чувств. Институты культуры, такие как музеи, превратились в инструменты формирования нации, когда они стали частью «дискурса нации», который Р. Г. Суни охарактеризовал как «концентрацию идей и представлений, которые стали окружать символ “нации” в современную эпоху»¹⁴⁴.

Кризис саморепрезентации, который Россия пережила на первой Всемирной выставке в 1851 году, усугубился из-за поражения в Крымской войне (1853–1856). Крымское фиаско показало, что даже традиционный образ России как конкурентоспособной военной державы больше не был устойчивым:

Если армия России была настолько слаба, то тогда на каком другом основании она могла претендовать на звание великой европейской державы? Этот вопрос стал еще более насущным и сложным в следующие двадцать лет, когда стало очевидно, что успешными игроками в европейском равновесии сил были национальные государства с сильной промышленной базой. Россия как многонациональная империя с отсталой экономикой была вдвойне уязвима [Hosking 1998: 19–20]¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Suny R. G. «History», в [Motyl 2001, 1: 335].

¹⁴⁵ См. также [Lincoln 1990: 36–37].

Стоит подчеркнуть, что Россия не была национальным государством русских; с политической точки зрения она была и оставалась многонациональной династической империей. Собственно говоря, Дж. Хоскинг утверждает, что в России «строительство империи мешало формированию нации» [Хоскинг 2000: 6]¹⁴⁶. Однако репрезентация нации ежедневно происходила в прессе, где формировалось и освещалось *воображаемое* национальное сообщество. В дореволюционный период русская идея – означавшая по существу «идеализированное представление нации о себе, *приемлемая* часть национальной культуры; наследие, подлинное или мнимое, которым нация гордится, которому следует подражать» – наметилась именно в сфере культуры [Kristof 1968: 347].

Вопрос о русской национальной идентичности был тщательно исследован несколькими выдающимися учеными¹⁴⁷. Ниже следует краткий обзор сценария построения русской нации, дающий необходимый контекст для анализа художественных репрезентаций идентичности и их восприятия различными социальными группами. Русское национальное сознание возникло в высших слоях общества в XVII веке сперва как реакция на возросшее западное влияние в по-

¹⁴⁶ См. также [Каппелер 1997: 177]. О ключевом различии между «Русью» и «Россией», «русским» и «российским» см. в [Хоскинг 2000: 5; Kristof 1968: 349].

¹⁴⁷ Среди прочих см. [Weeks 1996; Каппелер 1997; Хоскинг 2000; Ливен 2007; Tolz 2001].

слепетровской России, затем как отклик на идеи Просвещения и романтизма. Типичным для этой стадии национального движения был увеличившийся интерес образованного меньшинства к русскому языку, фольклору, истории и литературе. Во время Отечественной войны 1812 года этнический национализм на короткое время объединился с имперским патриотизмом, чтобы в следующем десятилетии снова разойтись после восстания декабристов 1825 года. В 1833 году национальная идентичность стала частью официальной идеологии «самодержавие, православие, народность», автором которой был С. С. Уваров, министр образования при Николае I [Riasanovsky 1967: 73–76]. Эта официальная дань современной идее нации подверглась критике со стороны ранних западников и славянофилов: невзирая на их разногласия, бóльшая часть интеллигенции 1840-х годов рассматривала пути интеграции русского крестьянства в нацию и отмены крепостного права [Каппелер 1997: 177–179; Szporluk 1988: 160]¹⁴⁸. Белинский одним из первых открыл публичный дискурс, в 1841 году противопоставив два русских понятия, которые употреблялись для выражения идеи нации: «народность» (исконно русское слово, которое использовалось в доктрине Уварова) и «национальность» (заимствованный французский термин). Критик обратил внимание на широкую пропасть, разделяющую эти два термина: под народом,

¹⁴⁸ По большей части я следую Каппелеру в этом кратком обзоре истории русского национального движения.

по его мнению, подразумеваются низшие слои государства, в то время как нация представляет собой совокупность всех слоев общества¹⁴⁹.

Основной импульс для пробуждения русского национального движения исходил извне; в отсутствие внешних стимулов вопрос национальности, как правило, заслонялся более насущными социальными и политическими проблемами. Как отмечал Х. Роггер,

чтобы не чувствовать себя неполноценными на фоне произведений и представителей европейской культуры, образованные русские были вынуждены развивать для себя саморепрезентацию, которой они могли бы гордиться и с которой они могли себя идентифицировать [Rogger 1960: 276–277]¹⁵⁰.

Чтобы подтвердить свою уникальность, русская культура должна была ставить себя в сравнение с другими традициями, как мы это наблюдали в контексте международных выставок. На Западе революция 1848 года, известная как Весна народов, пробудила национальные движения среди чехов, хорватов, румын, словенцев и украинцев. В 1861 году

¹⁴⁹ Белинский В. Г. «Россия до Петра Великого» [Белинский 1953–1959, 5: 121, 124]. См. также [Валицкий 2013: 151; Rutherford 1995]. Спустя десятилетия П. Н. Милюков также поместил истоки русской культурной традиции в эпоху Петра Великого [Милюков 1925: 124]. Историческое обсуждение народности см. [Knight 2000].

¹⁵⁰ Подробнее об отношениях России с Европой см. также в [Nationalism 1939: 66, 71].

последовало национальное объединение Италии; в результате австро-венгерского соглашения 1867 года Венгрия стала фактически независимой; в 1871 году с созданием Второго рейха был окончательно завершен проект по формированию немецкой нации¹⁵¹. Основы Российской империи были потрясены польским восстанием 1863 года, усилившим русское национальное движение¹⁵². К этому периоду относятся также зарождение квасного патриотизма – самообожания и самовосхваления в русском обществе. Одним словом, национальные движения XIX века работали как «мина», заложенная в фундамент многонациональной Российской империи [Лемке 1904: 134; Каппелер 1997: 156].

Если в 1840-х годах интеллигенты «придумывали нации», как описывает Суни дух романтического национализма, то к 1860-м годам национальное сознание проникло в более широкие социальные круги [Motyl 2001, 1: 347]. В расши-

¹⁵¹ Namier S. L. «Nationality and Liberty», в [Namier 1963: 31, 38, 50; Szporluk 1988: 152–153, 160]. С. Л. Нэмир относит активный подъем современного национализма к периоду Французской революции [Namier 1963: 36].

¹⁵² В своей оценке российской политики в Польше Хоскинг указывает на проблематичность того, «во сколько обошлась попытка русифицировать народ с развитым национальным самосознанием, культурой и религией, отличными от русских» [Хоскинг 2000: 391]. Польская «рана» подорвала не только политику русификации, но и русский панславизм. Больше об этом см. в [Riasanovsky 1967: 153]. Больше о Польском восстании 1863 года см., например, в [Дебогорий-Мокриевич 1906: 11 и далее]. Как отмечает Т. Вискс, вопрос национальности «как правило, разгорался только в качестве реакции на внешние события, такие как Польское восстание 1863 года, украинские погромы 1881 года или кишиневский погром в 1903 году» [Weeks 1996: 20].

рившихся рядах гражданского общества дискуссии о национальности выросли в масштабе и значении. С появлением разночинцев – не принадлежащей дворянскому сословию интеллигенции – в России в эпоху реформ система культурной коммуникации начала стремительно расширяться. Рост грамотности среди новых слоев населения сделал возможным некое приближение к всенародному обсуждению, которое включало государственных служащих, женщин, купцов, чиновников, кустарей, слуг, рабочих, крестьян и ремесленников [Милуков 1925: 138]¹⁵³. Поворотным моментом в истории русского национального движения, по мнению современников, была отмена крепостного права в 1861 году. Русский публицист и критик Н. В. Шелгунов указывал, что это важнейшее событие ознаменовало конец «романтического периода» в русской мысли. По словам В. А. Соллогуба, известного своими светскими повестями литератора, до 1861 года не существовало такого понятия, как русский народ, а было лишь «большое стадо» рабов. В романе «Бесы» Достоевский также относит период, когда в обществе заговорили о национальности и «общественном мнении», к годам, непосредственно следующим за 1861 годом [Шелгунов

¹⁵³ Ср. рассуждения Милукова о расширении сферы культурной коммуникации между 1860-ми и 1890-ми годами. Он определяет язык как наиболее чувствительный барометр новой русской национальной культурной традиции [Милуков 1925: особенно 149–150]. Отражением этого значительного социального изменения стало понятие «интеллигенция», вошедшее в употребление в начале 1860-х годов [Thaden 1971: 220].

1895б, 1: 484; Соллогуб 1988: 588; Достоевский 1972–1990, 10: 32]¹⁵⁴. В то же время именно с начала 1860-х годов растущая революционная деятельность стала отодвигать на задний план другие социальные события и затрудняла и без того хаотичный ход национализации России. Сложность положения России, по мнению М. Малиа, заключалась в том, что «общество, едва освободившееся от крепостного права и не имевшее открытой практики политической деятельности, жило после 1861 года под угрозой постоянного революционного движения» [Malia 1999: 170]. Сценарий построения нации, ориентированный на культуру, оставался таким образом основным в России. В сфере культуры различные группы российского гражданского общества – от народников и либеральных демократов до крайних националистов и панславистов – разрабатывали версии культурной идентичности в общем стремлении к приемлемому национальному самоопределению¹⁵⁵.

Не то чтобы русская национальная идентичность не су-

¹⁵⁴ Цензор А. В. Никитенко аналогичным образом подчеркивал, что только вслед за отменой крепостного права прогресс русской нации, замедливший свой темп со времени Петра Великого, приобрел «сознательный и определенный» характер и стал «вопиющей потребностью» [Никитенко 1893, 2: 269]. См. также [Thaden 1964: 6].

¹⁵⁵ О различных версиях национализма в России см., например, в [Thaden 1964] и [Knight 2000]. Подробнее о средней, культурно-ориентированной фазе построения нации, во время которой образованные члены общества (журналисты, учителя, общественные деятели) распространяли идею национализма через прессу и школу, см. в [Hroch 2000: 23–24].

ществовала до беспокойных 1860-х годов; в действительности русскость была повсеместной, но «невидимой». Это была «нулевая величина», норма, исходя из которой определялись другие народы внутри империи¹⁵⁶. Памятники, музеи и выставки, а также материальные объекты, которые они показывали, помогали представить абстрактную родину и сделать ее наглядной [Kristof 1968: 354]. В частных коллекциях лишь немногие избранные могли лицезреть эти изображения; с появлением публичной выставки они стали доступными, по крайней мере в теории, для намного более широкой аудитории. Публичные показы сделали видимой идею нации как произведения искусства и как сообщества посещающей музеи публики.

Музейный век в России

*Музеи – одно из самых могущественных средств
к достижению народного самосознания.
Голос¹⁵⁷*

Период между 1851 и 1900 годами был в России веком му-

¹⁵⁶ Я применяю здесь термины, которые использует Р. Брубейкер в своем исследовании национальной динамики в постсоветской России [Brubaker 1996: 48–49].

¹⁵⁷ Санкт-Петербург. 30 января 1873 года // Голос. 1873. № 31. Статья не подписана; о ее атрибуции Бестужеву-Рюмину, профессору истории в Санкт-Петербургском университете, см. в [Разгон 1960: 239, прим.].

зеев, ознаменовавшимися небывалым ростом публичных выставок и в значительной степени сформировавшим мир русских музеев в том виде, в каком мы знаем его сегодня. Музейный век стал возможен в пореформенной России благодаря увеличению количества изображений и тиража текстов, повышению уровня образования и грамотности, популяризации и секуляризации культуры. Собираание и интерпретация национального наследия стало основным проектом музейного века в России и имело далеко идущие результаты. Одним из таких результатов был успех, которым пользовалось Русское отделение на всемирных выставках в Париже (1900) и Глазго (1901). Музейный век также заложил основу для триумфального приема дягилевских Русских сезонов в Европе.

Музеи в исторической перспективе

По определению музейный век – это общеевропейское явление, обычно связанное с открытием королевских коллекций для публики и последующим учреждением национальных институтов¹⁵⁸. В Западной Европе современный музей

¹⁵⁸ Классическим изложением музейной истории является [Vazin 1967]. В последнее время музееведение привлекает внимание ученых из самых разных дисциплин, справедливым свидетельством чему является обширная текущая библиография. Всеобъемлющую историю русских музеев еще предстоит написать, хотя несколько недавних статей, упомянутых в сносках ниже, свидетельствуют о возрастающем интересе в этой области в том числе и среди славистов.

сформировался в конце XVIII века. Среди первых королевских коллекций, открытых для публики, были художественные музеи Дрездена (1760-е годы) и Мюнхена (1779 год). В 1789 году их примеру последовала коллекция Медичи, а три года спустя – императорский музей в Вене. В 1793 году был учрежден Лувр как национальная галерея; в 1808 году – Рейксмюсеум; а в следующем году – Национальный музей Прадо. Несколько позже, в 1838 году, свои двери для посетителей открыла Национальная галерея в Лондоне; в 1854 году был основан национальный музей баварского искусства – Баварский национальный музей [Taylor 1999: 29; Colley 1992: 174; Bazin 1967: 214, 221–222]. К середине XIX века современный музей стал привычным «элементом хорошо устроенного государства» в своей двойной ипостаси института культуры и символа национальной общности [Duncan 1991: 88]¹⁵⁹. Из всех королевских галерей последним крупным европейским собранием, ставшим доступным для широкой публики – в 1865 году, – стал Императорский Эрмитаж.

История российских музеев начинается с первого публичного кабинета редкостей, называемого Кунсткамерой и основанного в 1719 году Петром Великим, который намеревался перенести на русскую почву свое увлечение европейскими кабинетами чудес. Хотя первые московские коллекции редкостей восходят к концу XVI столетия, именно с созданием

¹⁵⁹ Подробнее о символической силе музея см. в: Georgel C. «The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France», в [Sherman, Rogoff 1994: 113].

Кунсткамеры как публичного музея частные царские владения впервые стали доступными для публики. Музей Кунсткамера был явно создан по образцу европейских коллекций редкостей и диковинок. Во время своего первого пребывания в Амстердаме в 1697 году Петр посетил знаменитый музей Якоба де Вильде, прославившийся своими античными монетами, языческими идолами, античными статуями и резными камнями. Петр приобрел предметы из голландских собраний, такие как поразительные образцы, изготовленные Ф. Рюйшем, пионером в области анатомической консервации, и коллекцию хранящихся в бутылках животных, рыб, змей и насекомых Альберта Себы. Затем последовал знаменитый царский указ от 13 февраля 1718 года, предписывающий, чтобы все древнее и уникальное – живое или мертвое, животное или минеральное, естественное или искусственное – собиралось для показа в Кунсткамере. Из археологических экспедиций в Кунсткамеру привозили древние монеты, рукописи и реликвии вымерших систем верований, но в коллекцию диковинных вещей также попадали такие извращения, как восьминогие и двуротые ягнята, уродливые телята, сиамские близнецы и двухголовые младенцы, законсервированные в формалине. Более того, в первый русский публичный музей нанимали молодых людей с различными уродствами, которые служили в Кунсткамере в первые десятилетия ее существования и которых показывали посетителям вместе с более традиционными чучелами и хранящими-

ся в ящиках и бутылках образцами. Петр, не отличавшийся брезгливостью, любил приводить в замешательство своих гостей, когда во время экскурсий по музею он здоровался за руку со своим любимым монстром Фомой Игнатьевым [Карпеев, Шафрановская 1996: 128]. В Кунсткамеру Петра Великого проникали не только подлинно «найденные» предметы и люди, но и свидетельства гипертрофированного воображения. Например, в каталоге предметов, предложенных музею из провинции в 1725 году, мы встречаем такие невообразимые записи, как «младенец с рыбьим хвостом» или «две собачки, которые родились от девки 60-ти лет» [Пекарский 1862: 57]¹⁶⁰. Культурная инициатива Петра, созданная по образцу европейских кабинетов редкостей, однако, сдержанно воспринималась горсткой русских посетителей, несмотря на угощения и другие поощрения, предлагаемые от имени царя. Хотя номинально Кунсткамера была доступна для посетителей, на протяжении всего XVIII века она оставалась островком, воистину диковинкой, чужой цивилизации в России¹⁶¹.

В 1764 году российская императрица Екатерина Великая основала Эрмитаж с целью создания в России коллекции, которая могла бы соперничать с прославленными музеями Западной Европы. Примерно через два десятилетия после прихода к власти она собрала внушительную коллекцию из нескольких тысяч картин европейских мастеров, которые со-

¹⁶⁰ См. также [Панченко 1977: 106].

¹⁶¹ Подробнее о Кунсткамере Петра Великого см. в [Anemone 2000].

временниками обычно описывались в превосходных выражениях [Каспаринская 1991: 16]¹⁶². И. Г. Георги, немецкий географ и профессор химии, например, в 1794 году описывал коллекцию как «одну из преимущественнейших галерей в Европе, как в рассуждении наиизящнейших работ славнейших мастеров всех школ и отменно прекрасных редких и драгоценных картин, так и в рассуждении многочисленности оных» [Георги 1996: 343]. Музей весьма благоприятно отображал русскую культурную сцену; однако, показывая скорее иностранное, чем русское искусство, невероятная коллекция Екатерины II представляла Россию не такой, какой она была, а такой, какой ее видела просвещенная императрица: это была Россия как часть Европы, разделяющая культурный капитал последней.

Лишь в середине XIX века публичные музеи стали не просто диковинкой, а признанным фактом русской культуры. Истоки музейного века в России можно проследить до Лондона, где в 1851 году в чудесном Хрустальном дворце проходила первая всемирная выставка и где не оправдавшая ожиданий саморепрезентация России привлекла столько внимания. То, что музейный век в России начался в Британии, характерно для всеобщей направленности русских поисков жизнеспособной самоидентификации. С тех пор как Петр Великий прорубил окно в Европу, западная точка зрения

¹⁶² Ученые расходятся во мнениях относительно точных размеров коллекции Екатерины: количество экспонатов варьируется от 2600 до 4000.

неизменно присутствовала в рассуждениях о русской культурной идентичности. Очная встреча с Европой в Хрустальном дворце в 1851 году, где перед русскими встала необходимость представить индивидуальный стиль, стала внешним стимулом для зарождающегося процесса построения светской культуры в России.

Последовавший музейный бум пореформенной эпохи привел к появлению нового типа показа – публичной выставки [Каспаринская 1991: 32]¹⁶³. В первой половине столетия лишь несколько институтов визуальной культуры работали на регулярной основе, даже в столичном Санкт-Петербурге: Кунсткамера практически прекратила работу к 1836 году; Эрмитаж оставался официально закрытым для широкой публики до середины века; Румянцевский музей влачил жалкое существование в Санкт-Петербурге, пока в конечном итоге не переехал в Москву; а Академия художеств открывала свои двери для посетителей только раз в три года во время своих нечастых выставок. Из-за ограниченного доступа некоторые примечательные частные коллекции не могли внести значительный вклад в художественную жизнь – среди них картинная галерея А. С. Строганова, куда допускались только знатоки и студенты Академии, и коллекция

¹⁶³ «Музейный бум» – термин, предложенный Б. Ф. Егоровым; по его мнению, и газетный, и музейный бум стали результатом социальных движений 1860-х годов. См. [Егоров 1991: 17]. В своих воспоминаниях Боборыкин заметил, что русская публика стала активно посещать выставки только начиная с 1860-х годов [Боборыкин 1965, 1: 311].

европейского искусства Н. Б. Юсупова, которая оставалась закрытой для публики вплоть до Октябрьской революции 1917 года¹⁶⁴. К примеру, в 1860 году все, что мог предложить Санкт-Петербург в сфере светской публичной культуры, – это небольшая постоянная выставка Общества поощрения художников¹⁶⁵, публичная библиотека и ботанический сад¹⁶⁶. Доступ в музеи и на выставки также был большой проблемой. Как заметил в 1849 году один журналист, писавший для «Санкт-Петербургских ведомостей»: «У нас в Петербурге есть несколько частных картинных галерей и кабинетов редкостей, но все они известны публике только по слухам и доступны только небольшому кругу избранных»¹⁶⁷. Десять лет спустя та же газета опубликовала настойчивый призыв к созданию более доступных галерей, музеев, библиотек и зоологических садов:

Там, где желающие побывать в подобном учреждении должны пять раз сходить за билетом, где для посещения назначаются немногие дни известных месяцев, где от посетителя требуют даже известного наряда, там подобные учреждения не могут считаться

¹⁶⁴ Об истории частных и публичных коллекций в России см. в [Gray 2000b]. О частных коллекциях см. в [Неверов 2004].

¹⁶⁵ Обществом поощрения художников до 1882 года называлось Императорское общество поощрения художеств. – *Прим. пер.*

¹⁶⁶ Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 150.

¹⁶⁷ Кабинет редкостей в С. Петербурге // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. № 281.

народными и составляют только украшение города или государства, представляются предметами роскоши, а не пользы.

По сравнению с Парижем и Лондоном, откровенно сокрушался автор, Санкт-Петербург сильно отставал¹⁶⁸.

На этом скудном культурном фоне всплеск общественной деятельности, имевший место в последующие десятилетия, оказался колоссальным. Одна за другой открывались новые выставки и галереи: в 1858 году ограниченный доступ для публики предложила Оружейная палата Кремля; в 1859 году в Санкт-Петербурге открылся Сельскохозяйственный музей; начиная с 1860 года Академия художеств стала проводить регулярные ежегодные выставки; в последующие три года доступными для широкой публики также сделались частная художественная галерея московского купца В. А. Кокорева и картинная галерея Н. А. Кушелева в российской столице. Московский публичный и Румянцевский музей, первый публичный музей, получивший такой статус, открылся в 1862 году; в том же году Россия приняла участие во второй всемирной выставке в Лондоне. В 1867 году состоялась Московская этнографическая выставка; пять лет спустя от-

¹⁶⁸ Похожие призывы к увеличению числа институтов публичной культуры сопровождали прессу эпохи реформ. Среди многих других «Северная пчела» в 1863 году сообщила о новой инициативе Министерства народного просвещения сделать музеи более доступными для публики путем продления времени их работы, отмены входных билетов и включения легко читаемых этикеток и путеводителей: Северная пчела. 22 марта 1863 года. № 78.

крылась Политехническая выставка и был основан Исторический музей – и то и другое в Москве. Эти учреждения, наряду с Третьяковской галереей, Музеем прикладного искусства, Русским музеем и музеем А. В. Суворова, были среди главных достижений музейного века. К концу столетия на территории всей Российской империи появилось 45 новых музеев общей направленности. Всего в 1870–1890-е годы было основано 80 различных музеев (многие в провинции), в то время как число выставок, организованных между 1843 и 1887 годами, оценивается в 580 [Каспаринская 1991: 53; Кириченко 1982: 119; Кириченко 1984: 96]¹⁶⁹.

Сами по себе цифры могут поражать, но действительно выдающимся музейный век в России сделала именно воодушевленная реакция публики на это новое явление. В первую очередь обращал на себя внимание московский музейный бум. Культурное возрождение Москвы началось в 1862 году с перемещением Румянцевского музея из Санкт-Петербурга, вслед за чем в старой столице начало одно за другим появляться множество образовательных и развлекательных учреждений. Прежде музейная сцена Москвы тускнела по сравнению с Санкт-Петербургом. Например, в 1843 году патриот города Хомяков писал категорично: «Москва так далека от всякого художественного движения, так бедна

¹⁶⁹ Поучительно сравнить музейный бум в России с аналогичным явлением в Великобритании. См. [Walsh 1992: 31].

художественными произведениями»¹⁷⁰. Изменение московского культурного ландшафта в 1860-е годы было настолько кардинальным, что один из очевидцев лаконично описывал его как «музеоманию», определяемую как неуправляемая страсть, побуждавшая город учреждать все новые и новые музеи¹⁷¹. Другой москвич считал, что чудесные московские музеи оправдывают новую поговорку, которую он огласил в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «В гостях хорошо, а дома лучше – а в музеях еще лучше». Другие ежедневные издания северной столицы регулярно сообщали о состоянии московской публичной культуры, которая становилась все более актуальной для страны в целом. Растущая сеть учреждений культуры также распространилась из Москвы в провинцию¹⁷².

Музейный век был одной из несомненных вех на неопре-

¹⁷⁰ Хомяков А. С. «Письма в Петербург о выставке», в [Хомяков 1900, 3: 90]. Ср.: К-ий М. Московский Голицынский музей // Вестник Московской Политехнической выставки. 7 июня 1872 года. № 38.

¹⁷¹ Ц-а. Внутренние известия. Существующие и предполагаемые музеи в Москве // Санкт-Петербургские ведомости. 21 января 1870 года. № 21.

¹⁷² О выставках в провинции см., например, в: Повсеместный С. Губернские выставки в 1862 году // Иллюстрация. 20 декабря 1862 года. № 250; также: Зверева Ю. И., Турьинская Х. М. Из истории музейного дела в России (конец XIX – начало XX века) // Вестник Московского университета. 2007. Серия 8. История. № 4. С. 40–62. Еще одной причиной для такого широкого освещения был недостаток ежедневных публикаций в Москве; как полагал один московский современник, в старой столице была «почти одна» газета в середине 1860-х годов: Москвич. Разные известия и заметки. Музей князя С. М. Голицына в Москве // Санкт-Петербургские ведомости. 1866. 20 мая. № 135.

деленном пути России к модерности. Заметному взрыву музейной культуры в последней трети XIX века способствовало множество факторов, включая растущую профессионализацию мира искусства и расширение художественного рынка в дореволюционной России. Среди прочего, произошло продвижение художественной критики в основное русло публичных дискуссий, а также развитие базового эстетического образования. Публичные музеи сыграли важную роль в предполагаемом переносе русской культурной столицы из Санкт-Петербурга в Москву и общем смещении культурной инициативы от государства к обществу. Добровольные объединения стали активной силой в организации и популяризации институтов визуального показа¹⁷³. Участие общества в искусстве также проявлялось в новой системе меценатства, развиваемой богатыми представителями среднего сословия, которым мы обязаны такими великими музеями, как Третьяковская галерея и Абрамцево [Каспаринская-Овсянникова 1971: 368–369; Равикович 1990: 20–23]¹⁷⁴. Читать и писать об этих новых местах культуры тоже было формой участия. Без письменного сопровождения демонстрируемых материальных объектов музеи никогда не смогли бы привлечь внимание публики. Популярный дискурс как предше-

¹⁷³ См. [Брэдли 2012].

¹⁷⁴ В 1846 году коллекция Кушелева-Безбородко была единственной доступной для публики; при этом она была открыта лишь в течение двух часов раз в неделю для людей в благопристойной одежде (т. е. простые люди не допускались).

ствовал, так и следовал за институтами визуального показа, интерпретируя их для массового читателя. В следующем разделе я подробно рассмотрю тексты, которые писались вне музейных стен.

Музеи и тексты

Музеи служат для сохранения коллективной памяти, демонстрации экспонатов, формирования национального образа, а также в качестве площадки для образования и дискуссий¹⁷⁵. Традиционная роль музея – это защитный механизм культуры [Mumford 1996: 446]. Концептуально музей также стал служить «институтом власти», формулирующим идентичность и способствующим «привязанности государству и нации» [Андерсон 2001: 267; Karp 1991: 14; Bennett 1995: 37]. Показываемые культурные репрезентации связаны с политикой; как предполагает Андерсон, «музеи и музейное воображение в глубине своей политичны» [Андерсон 2001: 290]¹⁷⁶. Искусство и гражданская сознательность

¹⁷⁵ Американский альянс музеев (American Alliance of Museums, ранее American Association of Museums) предлагает несколько рабочих определений на своем веб-сайте (www.aam-us.org); один признак, который объединяет различные музеи, – это их «уникальный вклад в общество за счет собирания, сохранения и осмысления предметов этого мира».

¹⁷⁶ См. также [Bhabha 1993: 63]. Тема «распределения власти», со всеми идеологическими отголосками, выходит за рамки этого проекта; анализ динамики власти в музее см. в [Bennett 1995].

встречаются в современном выставочном пространстве, ведь вместе с произведением искусства музей демонстрирует сам дух национальной культуры [Fisher 1991: 8]¹⁷⁷.

Исторически Лувр был одним из первых учреждений, послуживших целям культурного объединения, когда в 1793 году этот бывший королевский дворец стал публичным музеем, «призванным преобразовать собранные материальные ценности в коллективный дух гражданской сознательности, который материализовал бы новую нацию в культурном отношении»¹⁷⁸. Это изменение повлияло как на характер выставочного пространства, так и на портрет его посетителей. В отличие от эксклюзивных царских коллекций эпохи прерадикализма, публичный музей, в начале своего формирования в Европе XVIII века, предлагал общее пространство, теоретически открытое для всех¹⁷⁹. Став публичной коллекцией, Лувр обрел символическую силу, чтобы представить идею нации для народа в целом. Музей также имел решающее значение для формирования его посетителя, как объясняет Ш. Дж. Макдональд:

Это был период «окультуривания» публики:

¹⁷⁷ Взаимосвязь искусства и идентичности была плодотворно изучена в нескольких современных исследованиях. См., например, [Hargrove, McWilliam 2005; Thomson 2004; Sheehan 2000; Forster-Hahn 1996; Crowley 1992; Sherman 1989; Paret 1988; Smith 1985].

¹⁷⁸ «Museums», в [Encyclopedia of Aesthetics 1998: 303].

¹⁷⁹ Подробный анализ связи между искусством и государством, особенно касательно Лувра, см. в [Duncan, Wallach 1980].

проникновения «культуры» в смысле «высокой культуры» в массы и, что еще более важно, попытки сформировать публику. То есть это была также символическая попытка создать «публику» – самоопределяющуюся общность, члены которой имели бы равные права, чувство лояльности друг к другу и свободу от прежних ограничений и исключений [Macdonald 2003: 1–2].

В этом сценарии музей фигурирует и как институт, обладающий властью, и как формирующий публику институт.

Другие критики отрицают это могущество музея и подвергают сомнению достоверность символических репрезентаций внутри него. Как и художники-авангардисты до них, некоторые современные ученые объявляют музей провалом, «дискредитированным институтом», неспособным представить «что-либо хоть сколько-нибудь связное». Дж. Макгиган практически приравнивает репрезентацию в музеях к «предвзятости». Э. Донато утверждает, что «репрезентация в рамках концепция музея объективно невозможна. Музей может показать предметы только метонимически, по меньшей мере дважды удаленными от того, что они изначально должны представлять или обозначать» [Crimp 1983: 49–50; McGuigan 1996: 131; Donato 1979: 224]. Более ранние критики культуры также были скептически настроены по отношению к музею. В 1937 году Бенъямин критиковал публичный музей – пространство, где мы видим культуру прошлого «в роскошном праздничном одеянии и лишь чрезвы-

чайню редко в ее по большей части плохонькой повседневной одежде», – за его фрагментарное и избирательное представление истории [Беньямин 2018: 67]. Музей – это глубоко диалектический институт: с одной стороны, он спасает прошлое; с другой – переписывает его. Более радикально Т. Адорно сравнивал музей с мавзолеем – «носителем символизма смерти» [Adorno 1967: 175–178]. Как мы видели, эту ассоциацию со смертью, застоєм и концом культуры также разделяли русские мыслители на рубеже столетий.

Инструмент власти с одной стороны и предвзятый и утративший авторитет институт с другой – эти непримиримые противоположности (и диапазон значений между ними) указывают на центральное место репрезентативных методов в работе публичного музея. Репрезентация – это «частичная правда», заполненная «литературными приемами»; это всегда компромисс, конструкт, вымысел [Clifford 1986: 4–7]. По мнению Клиффорда, «создание смысла при классификации и демонстрации в музее мистифицируется как адекватная *репрезентация*» [Clifford 1988: 220]¹⁸⁰. Репрезентация не просто отражает социальную действительность, а создает ее и управляет ею в определенных контекстах [Clifford 1986: 26]. Создание культурной идентичности, которое имеет место в публичном музее, – это также не «чистая» репре-

¹⁸⁰ Х. Ф. Питкин определяет термин «репрезентация» следующим образом: «репрезентация, взятая в общем смысле, означает сделать присутствующим в некотором смысле что-то, что тем не менее не присутствует буквально или как факт» [Pitkin 1967: 8–9].

зентация. Холл отмечает: «Именно потому, что идентичности конструируются внутри, а не вне дискурса, нам следует понимать их как произведенные в конкретный исторический период и в конкретных институтах, в рамках конкретных дискурсивных конструкций и приемов, с помощью конкретных декларативных стратегий» [Hall 1996: 4].

В то время как сами выставки и музеи следят за материальными объектами, построенный вокруг них дискурс имеет дело с репрезентацией этих объективных реалий с учетом национальных идеологий и общественного мнения. Находящиеся на определенном расстоянии от объектов, которые они представляют во времени и пространстве, эти риторические конструкты крайне эластичны. Отсюда регулярные колебания значения «постоянных» институтов культуры: хотя здание и содержание музеев часто могут оставаться нетронутыми на протяжении поколений, роль, которую они играют в обществе, меняется. Письменные тексты являются ключевыми для определения этой роли.

Витрина музея оживает благодаря объяснениям – историям, рассказанным этикетками, путеводителями, туристами или репортерами. Написанный текст, сопровождающий демонстрацию материальных объектов, выполняет функцию переводчика или гида – кого-то, кто преодолевает дистанцию между экспонатом и зрителем. В конце XIX века важность текста уже была оценена американским ихтиологом и управляющим музеем Дж. Б. Гудом, автором известного

изречения, радикально изменившего приоритет предметов и текстов в музее: «Успешный образовательный музей можно описать как собрание информативных этикеток, каждая из которых проиллюстрирована хорошо подобранным образцом» [Goode 1889]¹⁸¹. Это утверждение буквально превращает музей как собрание материальных объектов в написанный текст. В недавнее время экспозиция как текст стала привычным приемом в культурной критике. М. Баль, например, утверждает, что язык музея принадлежит традициям романа XIX века. Как реалистический роман, так и музей являются основанными на тексте энциклопедическими проектами, которые перерабатывают многообразие переживаний в синхронное линейное повествование. Согласно Баль, музей – это, по сути, дискурс [Val 1996: 214]¹⁸². Но агент музейного дискурса – это не только «музей» (как институт, публичное пространство или храм искусства): именно публичный диалог вокруг него (лекции, путеводители, маршруты, рецензии, реклама) наделяет его «голосом».

Написанные тексты способствовали знакомству русскоязычных людей по всей стране с национальными сокровищами. Все текстовые формы, вдохновляемые культурой по-

¹⁸¹ Цит. по: [Kirshenblatt-Gimblett 1991: 395]. Гуд был директором Национального музея Соединенных Штатов. С 1967 года – Смитсоновский институт. – *Прим. пер.*

¹⁸² В этом же ключе С. Крейн отмечает, что до музейной эпохи XIX века понятие «музей» «в равной степени обозначало пространство изучения, пространство дискуссии и пространство показа» [Crane 2000: 107].

каза, были «участниками» этого проекта построения идентичности. В частности, на страницах газет рассказы о музеях достигали широкой аудитории; популярные периодические издания также предлагали необходимое руководство и даже готовые мнения для читателей, не имевших опыта посещения музеев¹⁸³. Если целью публичного музея является сделать национальные богатства доступными для всех, то газета излагает музейное содержание на понятном языке и тем самым делает его более доступным для новичков. В рамках новых социальных отношений, опосредованных формой публичного показа, музей служит национальному сообществу, превращая посетителя в вовлеченного гражданина [Duncan, Wallach 1980: 456–457].

Об этом духе участия свидетельствуют обсуждения различных экспозиций в массовой прессе. Например, в сентябре 1861 года ежедневная военно-политическая и литературная газета «Русский инвалид» опубликовала длинную статью о многочисленных преимуществах этого нового формата¹⁸⁴. В следующем году появилась другая статья, озаглавленная «Важность и польза выставок». Здесь выставки описывались как лучшее и наиболее удобное средство познакомить обще-

¹⁸³ В отличие от Дж. Брукса, Дж. фон Гельдерна и Л. Макрейнольдс, я не рассматриваю массовую культуру и популярные развлечения. В моем употреблении, которое соответствует практике XIX века, под «публикой» всегда подразумевается грамотная публика. Великолепную трактовку массовой культуры и массовой прессы см. в [Brooks 1985] и [von Geldern, McReynolds 1998].

¹⁸⁴ Несколько слов о выставке 1861 года // Русский инвалид. 1861. № 192.

ство с продукцией различных отраслей национальной экономики¹⁸⁵. На страницах газет публичные выставки становились ценными и знакомыми институтами визуальной культуры, достоянием общего знания и народного любопытства. Как выразился один из журналистов, «После политики, выставки играют у нас самую важную роль в настоящее время»¹⁸⁶.

Авторы часто стремились подчеркнуть неотъемлемую русскость многих из этих показов. До какой степени действительно уникально русскими, как утверждали многие современники, были музеи и выставки, возникшие во второй половине XIX века? Исторически музейный век в России был, несомненно, частью более широкого европейского движения. Однако на уровне дискурса знаменательное пересечение искусства и общества в эпоху Великих реформ придало русским музеям стойкий характер национального своеобразия, который окружает их и по сей день. Отличительной чертой русского сценария были не столько сами музеи, сколько их идея.

Национальные коллекции

Современные музеи способствовали формированию русской культурной идентичности, показывая все родное: ис-

¹⁸⁵ Важность и польза выставок // Сын отечества. 1862. № 158.

¹⁸⁶ Говорун Петербургская летопись // Светоч. 1861. № 5. С. 50.

кусство, историю, прикладную науку, этнографию, народное творчество и промыслы и военную историю. Но музеи были лишь наиболее очевидными площадками для этого начинания. Национальный поворот в искусстве в середине XIX века повлиял на всю сферу культурного производства. Построение культуры происходило повсюду: в концертных залах и на сцене, в библиотеках и школах, в учебниках и сборниках фольклора и песен. Два новых обстоятельства – ярко выраженная национальная ориентация культурных предложений и их однозначно публичный характер – были общими знаменателями для разрозненных в остальном форм и жанров. Давайте вкратце рассмотрим этот более широкий контекст музейной эпохи.

Трудность, с которой столкнулись защитники русской национальной традиции, заключалась в том, что необходимо было собрать достаточное количество доказательств самого существования этой традиции. Такими доказательствами могли служить издания песен и сказок, а также учрежденные галереи, музеи и коллекции. Парадоксальным образом самое очевидное воплощение русского своеобразия в искусстве – традиционная икона – не попадало в поле зрения современников, поскольку статус иконы, когда она из религиозного артефакта превратилась в произведение искусства, поменялся лишь на рубеже веков. Только в начале XX века, когда очищенные и отреставрированные иконы попали в музеи и на выставки, перед широкой публикой вдруг предста-

ло это проявление блестящего национального наследия. По этой причине мы не будем останавливаться на религиозном аспекте в настоящем исследовании светской культуры. Помимо традиционного фольклора и иконописи во второй половине XIX века появились и новые, считавшиеся исключительно русскими, выражения культурной идентичности: социальный реализм в живописи, неорусский стиль в архитектуре, возрождение народного искусства и ремесел, Русские сезоны – как бы ни отличались эти направления, все они разделяли эпитет «национальный». В то же время контрдискурс не уставал подрывать эти претензии на самобытность, разжигая всевозможные дискуссии в печатных текстах и публичных пространствах.

Идея собирания культуры восходит к первым десятилетиям XIX века, когда как ученые, так и любители в духе романтического национализма начали собирать фольклор. Этнограф П. В. Киреевский уже в 1830-е годы составил один из первых крупных сборников народных песен. В пореформенные годы одно за другим стали появляться многочисленные издания о фольклоре. Том «Народных русских легенд», составленный А. Н. Афанасьевым, вышел в 1859 году: между 1855 и 1863 годами было опубликовано восемь частей его «Народных русских сказок». В 1861–1862 годах появились «Пословицы русского народа», собранные В. И. Далем, автором общеизвестного словаря русского языка. К этому же периоду (1861–1867) относится и публикация традици-

онных «Песен», собранных П. Н. Рыбниковым. Ближе к концу XIX века к этим коллекциям будут обращаться специалисты по декоративно-прикладному искусству в Абрамцево и основоположники Русских сезонов, с тем чтобы успешно представлять русское наследие на выставках и на сцене как на родине, так и за рубежом.

Традиционные былины, русские эпические поэмы, также пережили бурное возрождение. Хотя первый сборник былин Кирши Данилова датируется серединой XVIII века, именно повторное открытие в 1860-х годах этой предположительно забытой формы, все еще процветавшей на севере России, привело к целому ряду публикаций. Среди многих других в 1873 году появились «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года». В 1894 году вышел академический сборник «Русских былин старой и новой записи». Систематический поиск былин продолжался до Первой мировой войны и постоянно сопровождался критическими откликами на эти новые открытия¹⁸⁷. Помимо сказок и былин, были антологизированы и многие другие формы фольклора: лирические песни, загадки, причитания и т. д.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Одной из самых ранних систематических научных интерпретаций фольклора было [Миллер 1897–1924]. Ср.: Стасов В. В. «Происхождение русских былин» [Стасов 1894–1906, 3: 948–1260], первоначально опубликовано в «Вестнике Европы» (1868 год. № 1–4, 6, 7).

¹⁸⁸ В качестве одного примера из многих см. [Шеин 1898–1900]. Больше о русском фольклоре см., например, в [Соколов 2007; The Study of Russian Folklore 1975; Oinas 1984].

Фольклорные мотивы стали частью «высокой» культуры благодаря печатным изданиям, а также сценическим постановкам и выставкам. Именно в этом контексте в последней трети XIX века традиционные народные ремесла были включены в русскую публичную сферу как предметы коллекционирования и востребованные товары. В профессиональной музыке использование фольклорных элементов также способствовало появлению особой «русскости». Глинка первым обратился к народным темам в своих произведениях, в частности в патриотической опере «Жизнь за царя» (1836) и полностью основанном на народной музыке оркестровом произведении – «Камаринская» (1848). Во второй половине XIX века русская национальная традиция нашла более широкое выражение в произведениях «Могучей кучки», как прозвал Стасов Балакиревский кружок композиторов¹⁸⁹.

Как бы ни превозносилась недавно сформулированная национальная традиция, она не осталась неоспоренной. В част-

¹⁸⁹ Яркими примерами этой новой национальной тенденции являются «Вторая увертюра на русские темы» (1864) М. А. Балакирева; «Борис Годунов» (1868–1869), «Картинки с выставки» (1874) и «Хованщина» (1872–1880) М. П. Мусоргского; «Снегурочка» (1882), «Царская невеста» (1898) и «Садко» (1898) Н. А. Римского-Корсакова; и «Князь Игорь» (1890) А. П. Бородина. Больше примеров и более подробную информацию см., например, в [Russian Masters 1980a] и [Russian Masters 1980b]. В 1884 году «Вторая увертюра на русские темы» Балакирева была переименована в «Русь», ключевое понятие для славянофильской мысли. Вместе с названием изменился и посыл этого музыкального сочинения, окончательная версия которого представляла, по словам самого композитора, изображение того, «как Петр Великий убил нашу исконную русскую жизнь» [Maes 2002: 7].

ности, современные ученые подчеркивают, что вся идея «Новой русской музыкальной школы», в сущности, была придумана современными критиками, особенно неутомимым Стасовым. Рядом со Стасовым, главным архитектором музыкального национализма, стояли его многочисленные оппоненты. Русская музыкальная традиция создавалась в диалоге между национальным лагерем, представленным Балакиревским кружком и Стасовым, и космополитической группой, включавшей в себя Русское музыкальное общество и А. Г. Рубинштейна. Что именно должно составлять пресловутую русскость в музыке, так же часто становилось предметом ожесточенных споров, как и вопрос о том, какой музыкальный лагерь передавал ее более правдиво¹⁹⁰. Как выразился один из современных критиков, «Журналы различной окраски служили проводниками разных взглядов в обществе и увеличивали количество приверженцев музыкальных “идей” за пределами концертной и театральной сцен»¹⁹¹. Механизм порождения смысла был, в сущности, тот же, что и в произведениях литературы и визуальных искусств, и зависел не столько от авторов и художников, сколько от их критиков. Недавние исследования Р. Тарускина, К. Эмерсон, Ф. Маеса и М. Фроловой-Уокер помогают выявить множественность музыкальных тенденций и изобретенных тради-

¹⁹⁰ Образец современного критического дискурса о русской музыке см. в [Campbell 2003]. Еще больше рецензий появлялось в ежедневных газетах.

¹⁹¹ См.: Серова В. С. Русская музыка // Северный вестник. 1885. № 4. Ч II. С. 1.

ций, которые сосуществовали в русской публичной сфере до революции¹⁹².

В театре подъем национальной традиции часто связывают с реалистической драмой Островского – явлением, аналогичным передвижникам, с похожим перемещением фокуса на обыденное и неприглядное. И. А. Гончаров, к примеру, напрямую приписывал драматургу создание «своего русского, национального театра»¹⁹³. Публичный театр был также проектом культурного строительства, поскольку он служил для обучения неопитов. По выражению самого Островского, приобщение нового, «свежего зрителя», которого он уподоблял дичку, к культуре начинается именно в театре, во время мощных по силе эмоционального воздействия, доступ-

¹⁹² Библиография по истории русской музыки обширная. См., например, [Эмерсон 1999; Taruskin 1997; Frolova-Walker 2007; Taruskin 2009]. В нескольких своих исследованиях Тарускин полезно освещает связь между музыкой и критикой. См. также его [Taruskin 1981]. Подробнее о музыкальном национализме см. в [Maes 2002: 2–3]. Маес демонстрирует, что музыкальный национализм был основан на определенном идеологическом контексте. Отсюда приверженность к мифотворчеству, как видно на примере спонтанно импровизированного народного танца Наташи Ростовской в «Войне и мире» и якобы неподдельной русскости композиторов «Могучей кучки». Вступительная глава, называющаяся «Natasha's Dance, or Musical Nationalism», открывается той же знаменитой сценой из «Войны и мира» Толстого, которая послужила названием для недавнего исследования Файджеса. Оба критика показывают затем, что Толстой в этой сцене «придумал нечто в высшей степени невероятное», поскольку идея, что «народная музыка возникает прямо из природы и что русскую музыку “можно всосать в себя из русского воздуха”, является мифом XIX века».

¹⁹³ Гончаров И. А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8. М., 1955. С. 491–492. Цит. по: [Журавлева 1984: 6].

ных спектаклей¹⁹⁴. Между новой национальной драмой Островского и традиционным народным театром, таким как кукольный театр Петрушки, а также их более поздними адаптациями в искусстве Русских сезонов, национальная тема развернулась во второй половине XIX века во множестве форм и жанров¹⁹⁵. В главе 7 это увлечение народными мотивами на сцене подробнее обсуждается на примере прекрасной, но эксцентричной постановки пьесы Островского «Снегурочка» (1873).

Одним словом, общество желало видеть доказательство самобытности национальной традиции в различных художественных формах и с готовностью приветствовало ее, принимая или отвергая сделанные критиками назначения и с жаром следя за их спорами. Будь то живопись, музыка, литература или театр, обо всех видах искусства критики судили по наличию или отсутствию у них национальных особенностей, которые регулярно перечислялись на страницах прессы. Без сомнения, национальность была не единственным критерием, по которому измерялись культурные достижения; критические взгляды, основанные на многих других социальных вопросах, попеременно то гармонизировали с тенденциями дискуссий о культурной идентичности, то ставили их под

¹⁹⁴ Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 137–138. Цит. по: [Журавлева 1984: 9–10].

¹⁹⁵ Несколько недавних исследований, посвященных театру, в частности, подчеркивают важность народных форм культуры в дореволюционной России [Kelly 1990; Swift2002; Thurston 1998].

сомнение.

Репрезентации национальной культуры, собранные к концу столетия в книгах и периодических изданиях, предлагали некоторые ответы, пусть предварительные и неполные, на основной вопрос русской идентичности. Получившаяся в результате коллекция – современная национальная культура – являлась обобщением вновь открытых и изобретенных традиций, приспособленных как будто бы для меняющегося показа, подверженного многим изменениям в кураторских вкусах и идеологических приоритетах. Хотя оставшаяся часть этой книги посвящена *процессу* написания культуры, здесь я хотела бы выделить некоторые из результатов.

Каноническая версия русской национальной культуры сформировалась к концу дореволюционного периода [Brooks 1981: 316]¹⁹⁶. В сложившийся к тому времени пантеон основателей входили национальный поэт Пушкин, композитор Глинка, художник Брюллов, драматург Островский как основатель русского театра и музыкант В. В. Андреев, которого называли «отцом балалайки» – не за изобретение инструмента, а за то, что он сделал балалаечные концерты популярным видом развлечения в 1880-е годы. Временами в ходе публичных дискуссий предлагались альтернативные авторитеты, включая, среди прочих, художников

¹⁹⁶ Все эти проявления русского культурного национализма были достаточно убедительными, чтобы пережить политический национализм старого режима и сохраниться в советскую эпоху.

П. А. Федотова, Васнецова и членов товарищества передвижников, автора памятника «Тысячелетие России» скульптора М. О. Микешина и архитектора В. О. Шервуда, спроектировавшего Исторический музей¹⁹⁷.

Прежде чем критики в начале XX века провозгласили кризис национальной культуры, вышло несколько публикаций, обобщающих многие аспекты русской традиции. «Россия в конце XIX века», подготовленная В. И. Ковалевским и впервые опубликованная на французском языке в связи с Всемирной выставкой 1900 года в Париже, представляет собой заслуживающий внимания пример «автоэтнографии»; вскоре она была переиздана в русском переводе¹⁹⁸. В обзоре изобразительного искусства, написанном Бенуа и опубликованном в составе этой книги, предпочтение прямо отдается национальности как определяющему импульсу большей части культурного производства XIX века¹⁹⁹. Возможно, са-

¹⁹⁷ Шервуд, которого очень хвалили за русскость его проекта, стремился совершить в архитектуре то, что композитор Глинка сделал в русской музыке, как он признавался в частной переписке с историком Забелиным [Лисовский 2000: 140–142].

¹⁹⁸ Ср. [Buzard 2001].

¹⁹⁹ Бенуа А. Н. «Искусство», в [Ковалевский 1900: 889]. Оригинальное издание на французском см. в: *La Russie à la fin du 19e siècle* / ed. V. I. Kovalevskii. Paris: P. Dupont, 1900. Ср.: Штруп Н. М. «Музыка», в [Ковалевский 1900: 882]. Национальный стиль в музыке, по мнению Штрупа, впервые проявился в творчестве Глинки, основателя русской школы, а за ним последовала группа композиторов «могучей кучки», «почитателей Глинки и борцов за национальный характер нашей музыки». Другое издание, представляющее XIX век как век национальной

мой известной попыткой озвучить и обозреть целую традицию, включая ее разнообразные материальные и духовные проявления, является трехтомник основателя Конституционно-демократической партии историка П. Н. Милюкова – «Очерки по истории русской культуры», в котором содержалось все: от географии и климата до религии и образования. Но до того как фрагменты национальной культуры начали собираться в антологиях и постоянных музеях и рубрицироваться в указателях, на протяжении почти всего XIX века национальная традиция была рассеяна по различным периодическим изданиям²⁰⁰. В следующих разделах рассматрива-

культуры в России, появилось в 1901 году. Популярный сборник, рассчитанный на широкий круг читателей [XIX век 1901], был опубликован в качестве приложения к «тонкому» журналу «Нива» и включал четыре программных статьи Стасова, посвященных архитектуре, скульптуре, живописи и музыке. Стасов использовал эту публикацию в иллюстрированном еженедельнике как возможность популяризировать изящные искусства в целом и подчеркнуть национальное отличие русского искусства в частности.

²⁰⁰ Постоянно меняющиеся рубрики в современных указателях являются наглядным доказательством неустойчивого состояния культуры. Например, в указателе В. О. Михневича [Михневич 1878] отсутствует категория «культура» как таковая, а скромное число культурных предложений перемежается с некрологами и разными материалами под более широкой рубрикой «Общественная жизнь и литература». Напротив, в указателе к журналу «Исторический вестник», вышедшему 30 лет спустя, наряду с традиционным лидером в категории культуры, русской литературой, перечислены сотни статей о музеях, архивах, библиотеках и памятниках [Михневич 1878; Городецкий 1908]. Ср. [Межов 1882–1890]. В библиографии В. И. Межова литература, театр и искусство принадлежат к отдельным разделам. Если и была одна общая рубрика, под которой можно было найти различные формы культурного выражения, собранные вместе, то это была «Общественная жизнь и литература».

ется ежедневная пресса, и основное внимание уделяется популярной среди читателей рубрике – фельетону, популяризовавшему русскую национальную культуру еще прежде, чем она была сформулирована как таковая.

Газетный бум 1860-х годов

Эпоха газет заслуживает особого внимания не только потому, что появление массовой прессы изменило облик русской публики, но и потому, что популярные печатные издания в первую очередь помогли создать эту публику. Эта читательская аудитория уже не была исключительно «светским обществом», которое определяло вкус и мнение во времена Пушкина и Гоголя и блестящее исследование которого провел У. М. Тодд III [Тодд 1996]. Не была она и исключительно интеллигенцией, которую взращивал Белинский начиная с 1840-х годов. Широкая публика, появившаяся на сцене в 1860-е годы, жадно читала газеты и с готовностью откликалась на интересующие ее темы. Ежедневная газета и в особенности легкая для восприятия колонка – фельетон – значительно ускорили развитие публичной культуры в царской России.

В эпоху Великих реформ количество русскоязычных газет увеличилось почти в пять раз²⁰¹. Еще быстрее росло чис-

²⁰¹ В 1870 году было 79 русскоязычных названий [Brooks 1985: 112]. Данные, предлагаемые различными исследователями, удивительно разнообразны. Одной

ло ежедневных изданий общего характера. Если до 1855 года в Российской империи выходило всего три ежедневных газеты, то к 1870 году количество издаваемых в стране газет достигло 38, более половины из которых были сосредоточены в столичных городах – Санкт-Петербурге и Москве [Березина 1965: 30–31]. В дореформенную эпоху доминировали так называемые «толстые журналы» – ежемесячные издания объемом в несколько сотен страниц с разделами, посвященными прозе, поэзии, рецензиям, социальной критике, политическим новостям, а также событиям культурной жизни и повседневному мелочам. В «славный период русской общественности», как назвал наступившую новую эпоху историк русской журналистики и цензуры М. К. Лемке, популярные ежедневные газеты вытеснили почтенные толстые журналы [Лемке 1904: 18]²⁰². Министр внутренних дел

из причин путаницы, возможно, является двусмысленность понятия «газета» в его раннем употреблении; другая, как предполагает Тодд, проистекает из того, что не все исследователи считают газеты, которые имели очень короткий срок существования. Ср., например, [Березина 1965: 31; Есин 1971: 28; Лисовский 1903: 22; Ambler 1972: 34].

²⁰² «Общественность» определяется как социально активные люди с гражданской позицией в обществе. В середине столетия «общественность», по видимости, была все еще довольно новым явлением: это слово не зафиксировано ни в «Словаре языка Пушкина», ни в «Толковом словаре живого великорусского языка» Даля. По мнению Келли и Волкова, хотя это слово было введено в обращение в конце XVIII века, оно «исчезло» из языка до 1840-х и 1850-х годов, когда оно было возрождено радикалами (Белинским, Герценом) для обозначения социальной солидарности. См. [Kelly, Volkov 1998]. Больше о толстых журналах см. в [Martinsen 1997].

П. А. Валуев официально объявил о наступлении газетной эры еще в 1863 году, признав, что газета доминирует в периодической печати этого года [Березина 1965: 31–32]²⁰³. Следовательно, если в начале столетия толстый журнал был важнейшим средством выражения общественного мнения, в основном распространявшимся среди интеллектуальной элиты, с ростом ежедневной прессы в 1860-е годы публичный дискурс в более эгалитарной форме переместился в газету, которая стала служить барометром гражданского сознания²⁰⁴. По словам другого современника, газета стала кафедрой, с которой издатель, как проповедник, мог ежедневно руководить публикой²⁰⁵. Это явно приветствовалось, поскольку число читателей газет росло пропорционально количеству

²⁰³ Ср. стремительный рост ежедневной прессы в Великобритании после отмены налога на газеты в 1855 году. К примеру, в 1858 году тираж трех массовых газет, «Family Herald», «London Journal» и «Cassell's Family Paper», составил 895 000 экземпляров. Тиражи русских газет того же периода были намного скромнее, а максимальная отметка в 10 000 экземпляров была достигнута «Голосом» в 1860-х годах. В конце 1850-х годов, когда некоторые из британских периодических изданий продавались тысячами, А. Дюма, например, считал, что русская журналистика все еще находилась в своем зачаточном состоянии [Altick 1998: 348–364, особенно 357]. Ср. «Circulation of St. Petersburg Newspapers», таблица 6, в [McReynolds 1991]; Дюма А. (отец), «Впечатления от поездки в Россию», в [Григорович 1928: 472].

²⁰⁴ В 1895 году Н. А. Рубакин утверждал, что читатели были зеркальным отображением русской социальной жизни. Рубакин выдвинул на первый план роль читателя в литературном процессе задолго до появления формальной критики читательского отклика [Рубакин 1895: особ. 1].

²⁰⁵ С. Типы современных газет I. «Новое время» // Слово. 1879. № 8. С. 230.

публикаций, имеющих на рынке. Что же сделало новости таким желанным товаром?

После поражения в Крымской войне в 1855 году русское общество «точно проснулось от летаргического сна», вспоминает Шелгунов. В 1856–1858 годах бурное развитие прессы было особенно заметным: количество периодических изданий всех видов достигло небывалой цифры – 250 [Шелгунов 1967: 92]²⁰⁶. «В том, что после Севастополя все очнулись, все стали думать и всеми овладело критическое настроение, и заключается разгадка мистического секрета шестидесятих годов. *Все* – вот секрет того времени и секрет успеха всех реформ»²⁰⁷. Для страны с преимущественно неграмотным населением «все» – это, конечно, риторическое преувеличение, которое тем не менее выражает стремительный подъем гражданского духа, сопровождавшего реформы²⁰⁸. Газета и роман «дали технические средства для “репрезентирова-

²⁰⁶ Свобода – во всех смыслах этого слова – воплощала дух 1860-х годов, считал Шелгунов. Он также отмечал уникальную «гуманность» эпохи, которая, среди других примечательных явлений, увидела пятикратное увеличение числа студентов в Санкт-Петербургском университете (см. особенно 131–135). Подробнее о его оценке газет, в частности, см. в [Шелгунов 1895а: 534–538]. Боборыкин также описывал середину 1850-х годов как оттепель накануне возрождения публичной жизни и культуры в России [Боборыкин 1965, 1: 133].

²⁰⁷ Цит. по: [Лемке 1904: 17–18].

²⁰⁸ Как отмечает Тодд, до переписи 1897 года исчерпывающая статистика относительно грамотности не собиралась; на основе имеющихся свидетельств в первой половине XIX века неграмотными были около 95 % русских. См. [Тодд 1996: 27, 120].

ния” того *вида* воображаемого сообщества, которым является нация», и способствовали духу национального обновления [Андерсон 2001: 73]. Один журналист описывал недавно пробудившееся русское общество следующим образом: «само общество, так сказать, наэлектризовано, рвется к деятельности, ищет и хочет добрых результатов»²⁰⁹. Значительная часть читателей газет в 1860-е годы проживала в городах, особенно в Санкт-Петербурге и Москве, где, по оценкам Хоскинга, доля грамотного населения достигала 55–60 % и 40 % соответственно²¹⁰. На фоне урбанизации, новых технологий, улучшения коммуникационных сетей и увеличения темпа жизни новости, ежемесячно публикуемые в толстых журналах, уже не могли удовлетворить запросы публики. Новый читатель, будучи менее придирчивым к стилю и содержанию, требовал оперативной и доступной информации.

Газета отвечала этому требованию: кроме того, она отражала на своих страницах интересы нового читателя. Начиная

²⁰⁹ Листок // Сын Отечества. 1 января 1862 года. № 1. Боборыкин вспоминает, что период между 1860 и 1863 годами был особенно ярким и живым [Боборыкин 1965, 1: 400].

²¹⁰ Об уровне грамотности в Санкт-Петербурге и Москве в 1860-х годах см. в [Хоскинг 2000: 345]. Брукс оценивает грамотность в сельской местности в 1860-е годы на уровне 6 %. Согласно первой переписи населения Российской империи, произведенной в 1897 году, грамотным было около 21 % населения [Brooks 1985: 4]. Разница между столичными городами и провинцией была колоссальной. Успенский, например, описывал время, которое он провел в деревне, как жизнь «без газет». См. [Успенский 1908, 4: 46–47].

с первого русского периодического издания, «Ведомостей», которое Петр I стал издавать в 1702 году, развитие ежедневной прессы было тесно связано с зарождением гражданского самосознания. Русская публика в значительной степени была еще одним продуктом петровских реформ²¹¹. Хотя первые 25 лет «Ведомости», со скромным тиражом от 30 до 4000 экземпляров, были единственным периодическим изданием в России, они не раскупались. Вплоть до начала XIX века в Российской империи издавались только две протогазеты: «Санкт-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости». Даже русского слова «газета» еще не существовало: впервые оно появилось в 1809 году на титульном листе «Северной почты», или «Новой Санкт-Петербургской газеты» [Лисовский 1903: 3–13, 21; Дементьев и др. 1959: 14, 131]. В основе газетного бума 1860-х годов лежал принципиально новый тип журналистики, ставший возможным благодаря новаторским репортажам и серьезным социально-экономическим изменениям [McReynolds 1991: 9]. С усовершенствованием технологии печати и ослаблением цензурных правил стало возможным выпускать новости без особых задержек. Как заявил один фельетонист, «газета ближе к жизни, чем журнал»²¹². Профессиональные корреспондент-

²¹¹ Русское слово 'публика' (означающее 'общественность' или 'образованное общество') и его производные впервые появились в русском языке в первой четверти XVIII века [Смит 2006: 56–57].

²¹² Другой утверждал в 1862 году, когда еженедельная газета «Сын отечества» превратилась в ежедневное издание, что только ежедневная газета может прине-

ты регулярно и систематически передавали в свои газеты сообщения из разных уголков России и Европы. Первый специальный корреспондент был направлен в Лондон в 1851 году для освещения Великой выставки. Открытие Русского телеграфного агентства в 1866 году еще больше ускорило передачу информации [Есин 1971: 21–35; McReynolds 1991: 47–48].

«Временные правила о цензуре и печати» 1865 года отменили предварительную цензуру для периодических изданий, публикуемых в Санкт-Петербурге и Москве²¹³. Для ежедневных газет это изменение имело большое значение. Э. Эмблер объясняет:

Современность, важнейшая характеристика ежедневной газеты, была недостижима при Николае I, когда вся печатная продукция должна была проходить цензуру задолго до выхода в свет, а некоторые официальные периодические издания пользовались монополией на иностранные и военные новости... В результате принятия «Временных правил» 1865 года серьезные ежедневные газеты в двух столицах должны были предоставлять цензору экземпляры номера не ранее того часа, когда издание поступало на почту для

сти пользу современной России: Рьянов К. Фельетон. Идеал петербургской газеты // Русский инвалид. 1 сентября 1861 года. № 190; Листок // Сын отечества. 1 января 1862 года. № 1.

²¹³ Плоткин Л. А. «Общественное и литературное движение 1860-х годов. Цензурная политика правительства», в [Очерки по истории 1965: 13–14].

отправки подписчикам [Ambler 1972: 27].

Это же постановление разрешало продавать отдельные номера на улице, что обеспечивало наиболее прямой путь газеты к ее читателям [Есин 1971: 34]²¹⁴. Продажа газеты на улице и публикация частных объявлений укрепили ее положение как относительно независимого органа печати. В результате, утверждает Макрейнольдс, издателям газет удалось создать «голос, независимый от голоса правительства» [McReynolds 1991: 24].

В 1863 году этот «голос» нашел свое воплощение в первой независимой частной ежедневной газете в России с соответствующим названием – в «Голосе» Краевского (1863–1884). До этого только полуофициальная «Северная пчела» Булгарина (1825–1864) представляла серую категорию между официальной и частной прессой, так называемый «официоз» – печатный орган «формально независимый, но втайне поддерживаемый правительством, необходимый для того, чтобы неофициально представлять официальную точку зрения» [Ambler 1972: 22]²¹⁵. «Северная пчела» претендовала на то, чтобы говорить от имени широкой читающей пуб-

²¹⁴ Годовая подписка была до этого основным традиционным способом распространения периодической печати.

²¹⁵ Об особенном способе рекламы у Булгарина, таком как размещение рекомендаций для определенных товаров в фельетонах «Северной пчелы», см. в [Западов 1973: 159]. У Гоголя в его вымышленной повести «Портрет» владелец газеты (предположительно Булгарин) размещает подобное рекламное объявление для художника Чарткова.

лики, и действительно, ее читали повсеместно²¹⁶. Это была единственная газета, имевшая привилегию печатать политические новости, так что даже те, которые не одобряли ее «физиономии», продолжали ее читать [Лисовский 1903: 16]. Но прежде всего «Северная пчела» предлагала легкое, занимательное чтение. Она вовлекала читателя в диалог, о чем свидетельствует периодически появлявшаяся рубрика «Корреспонденция» – прообраз колонки «Письма в редакцию». В этом отношении «Северную пчелу» можно рассматривать как зачинательницу общественной дискуссии, пусть ограниченной и надуманной. Но очевидные недостатки «Северной пчелы» не остались незамеченными современниками. В 1831 году в журнале Н. Полевого «Московский телеграф», выходявшем раз в два месяца, появилось следующее утверждение: «“Северная пчела” бесспорно занимает первое место между всеми русскими газетами... “Северная пчела” как газета новостей... заслуживает полную признательность публики; но как орган мнений – она робка, невнимательна к своим читателям, и часто вовсе нема!» [Есин 1971: 19–22].

В эпоху Великих реформ коммерческие публикации становились все более и более популярными и прибыльными. «Голос» положил начало этому новому направлению в журналистике в 1863 году. Десять лет спустя Русско-турецкая война 1877–1878 годов ввела русскую журналистику в «зо-

²¹⁶ Данные о тираже см. в [McReynolds 1991: 20].

лотой век газетной печати»²¹⁷. Газеты общего характера, такие как «Голос» и «Новое время», с их освещением политики, экономики, литературы и т. д., к концу столетия, по сути, сосредоточили в себе функции других средств массовой информации, замещая для многих русских читателей и толстый журнал, и роман [Лисовский 1903: 28]²¹⁸. Четкая взаимосвязь между серьезными политическими потрясениями и подъемом общественного сознания становится очевидной из данных о тиражах массовых газет. Например, с началом Крымской войны количество подписчиков «Северной пчелы» возросло до 10 000, в то время как во время польского восстания в 1863 году тираж националистических «Московских ведомостей» Каткова взлетел до 12 000 [Есин 1971: 26–32].

О том, что ежедневная пресса стала играть жизненно важную роль в обществе, свидетельствует ряд посвященных этой теме современных статей. В 1861 году «Русский инвалид»

²¹⁷ Эмблер определяет период с 1870 по 1914 год в Европе как «золотой век газетной печати» [Ambler 1972: 27]. Макрейнольдс резюмирует влияние войны на русскую журналистику: «Русско-турецкая война имела сомнительное преимущество в том, что дала русской журналистике возможность догнать западную журналистику» [McReynolds 1991: 87].

²¹⁸ Во время войны с Турцией в 1877 году ежедневная практика написания и чтения новостей стала ни больше ни меньше как «революцией в чтении газет», как это определяют фон Гельдерн и Макрейнольдс [von Geldern, McReynolds 1998: 117]. По мере приближения века к концу рабочие также все чаще становились постоянными читателями массовых газет. См., например, [Kanatchikov 1994: 536].

опубликовал фельетон под названием «Идеал петербургской газеты», в котором автор размышляет о преимуществах газет перед журналами. Однако эта «идеальная» газета была всего лишь плодом воображения фельетониста: в то время можно было только предполагать, как могла бы выглядеть массовая газета²¹⁹. Но уже четыре года спустя городская газета «Петербургский листок» выпустила обширный репортаж о девяти ежедневных периодических изданиях, выходящих в столице: семи русскоязычных изданиях, одной газете на французском языке, «Journal de St.-Petersbourg», и одной на немецком, «Petersburger Zeitung»²²⁰. Что касается русскоязычных ежедневных газет, каждая имела индивидуальный характер и конкретную аудиторию, но при этом разделяла общие характеристики массовой прессы, такие как акцент на фактах и частных деталях, ориентацию на широкую публику и приоритет тем, связанных с национальным вопросом [McReynolds 1991: 7]. Для этого появились новые жанры и рубрики. Руководящая статья, возникшая в 1860-е годы, была одной из уникальных особенностей ежедневной прессы. Другой ее чертой был газетный фельетон, который вскоре стал главной площадкой для диалога между газетой и читателем. Заграничные депеши помогали разнообра-

²¹⁹ Рьянов К. Фельетон. Идеал петербургской газеты // Русский инвалид. 1 сентября 1861 года. № 190.

²²⁰ Д. Н. Петербургские ежедневные газеты // Петербургский листок. 1865. № 27. Более ироничный взгляд на ежедневную прессу см., например, в Внутреннее обозрение // Современник. 1863. № 98. С. 359–378.

зить содержание и в итоге способствовали уникальному телеграфному стилю газеты, в то время как коммерческие объявления, помимо обеспечения финансовой независимости, привнесли в текст типографическое разнообразие [Березина 1965: 54–59].

В декабре 1900 года, как бы подводя итог этой тенденции, журналист и издатель Ф. И. Булгаков писал:

Теперь всего больше читаются газеты. Чтение их стало необходимостью, и нельзя отрицать того, что они быстро и зачастую добросовестно распространяют сведения, хотя и весьма отрывочные. Это чтение ежедневно сообщает что-нибудь интересное и направляет на другое чтение. Едва поднявшись с утреннего ложа, мы не можем обойтись без того, чтобы нас во мгновение ока не прокатили по Европе, Азии, Африке и Америке. Помимо того, нам желательно, чтобы распространялись и отстаивались именно наши мнения (т. е. обыкновенно предубеждения, навеянные нам посторонними). Читателям газет единственно можно было бы пожелать читать любимую их газету с некоторой критикою и чтобы они этим чтением не удовлетворялись уже до такой степени, чтобы быть неспособными наслаждаться другим чтением²²¹

²²¹ Булгаков Ф. И. Литературные заметки. О чтении // Новое время. 1900. № 8909.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.