

«Национальная или народная галерея»: история коллекций братьев Третьяковых

ЮДЕНКОВА Т. В. (2016). БРАТЬЯ ПАВЕЛ МИХАЙЛОВИЧ И СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ТРЕТЬЯКОВЫ: МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА. М.: БУКСМАРТ. 528 с.; 96 с. ЦВЕТ. ВКЛ. ISBN 978-5-906190-38-3

Андрей Тесля

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник Academia Kantiana
Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта
Адрес: ул. А. Невского, д. 14, г. Калининград, Российская Федерация 236016
E-mail: mestr81@gmail.com

Социокультурной и социально-экономической истории русского собирательства, как и истории отечественных художественных рынков, посвящено немного работ. Из наиболее заметных подробных исследований последнего времени можно назвать книгу Д. Я. Северюхина, представляющую собой ценную работу по организации художественного рынка Петербурга XVIII — первой трети XX века¹, монографию А. Е. Шабанова, представляющую опыт рассмотрения истории Товарищества передвижных художественных выставок как коммерческого и художественного предприятия², из обзорных — опыт «Другой истории русского искусства» А. А. Бобрикова³. Если русские художественные рынки, художественные объединения и, в меньшей степени, отдельные художники становились предметом подобного рассмотрения, то история частных художественных собраний XIX столетия до сих пор редко попадала в фокус рассмотрения с точки зрения их внутренней логики и социального контекста⁴. Многочисленные публикации, посвященные истории русского меценатства и собирательства, появившиеся с начала 1990-х годов, преимущественно остаются в рамках привычного «описательства»

© Тесля А. А., 2018

© Центр фундаментальной социологии, 2018

doi: 10.17323/1728-192X-2018-2-363-372

* Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ (№ 18-18-00442) «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках» в Балтийском федеральном университете им. Им. Канта.

1. *Северюхин Д. Я.* (2008). Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года. СПб.: Миръ.

2. *Шабанов А. Е.* (2015). Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением / Науч. ред. И. А. Доронченков. СПб.: Изд-во ЕУСПб.

3. *Бобриков А. А.* (2012). Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение.

4. См.: *Norman J.* (1991). Pavel Tretiakov and Merchant Art Patronage, 1850–1900 // *Clowes E. W., Kas-sow S. D., West J. L.* (eds.). *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest of Public Identity in Late Imperial Russia.* Princeton: Princeton University Press. P. 93–107.

и биографического подхода, тогда как история объединений трактуется в рамках более широкого интереса к общественным объединениям⁵.

В этом плане большой интерес представляет новая работа Т. В. Юденковой — избирая объектом рассмотрения сравнительно хорошо изученную биографию П. М. Третьякова и историю созданной им галереи, автор книги делает предметом изучения историю коллекции, выявляя меняющуюся логику собрания, задачи, которые на разных этапах ставил себе собиратель, социальный и интеллектуальный контекст. Весьма продуктивным оказывается сравнительное повествование о двух коллекциях — Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых, позволяющее выявить типы собирательства и своеобразие подхода Павла Третьякова. Коллекция младшего брата Третьякова примечательна тем, что достаточно типична по логике собрания для своего времени: так, аналогичной ей является коллекция другого известного московского купца, свойственника П. М. Третьякова, Д. П. Боткина. И Боткин, и Сергей Третьяков нацелены на отбор «лучшего», стремятся создать сравнительно небольшие (в пределах сотни полотен) коллекции, каждый из художников обычно представлен одним образцом. Отсюда и своеобразная динамика этих собраний: их владельцы стремятся повысить качество произведений — из-за чего состав более или менее регулярно меняется, одни картины продаются или обмениваются на другие, нередко того же самого живописца — если найденный или поступивший теперь в продажу экземпляр мыслится более ценным и/или интересным.

В эстетическом плане собрания Боткина и Третьякова-младшего, по оценкам специалистов, демонстрируют следование современным западным, в первую очередь французским представлениям. Будучи «новаторскими» для России, они представляют актуальную эстетическую повестку на уровне уже ставшего «признанным» в Париже, поскольку эстетическое запаздывание составляет порядка 10–20 лет.

С этой логикой собрания связаны и высокие затраты на коллекции: собираются произведения художников, уже добившихся признания в Париже. Третьякову-младшему важна динамика цен на картины, находящиеся уже в его собрании, не потому, что он рассматривает коллекцию как «капиталовложение» — уже на раннем этапе собрания он намерен передать ее по завещанию городу, вслед за братом. Рост цены на его собрание является ресурсом для дальнейшего пополнения и совершенствования коллекции, позволяя довольствоваться сравнительно небольшими дополнительными вложениями средств — покупая нечто новое, он в большинстве случаев сразу же задается вопросом о продаже имеющегося. Напротив, коллекция старшего брата подчиняется логике накопления. Если в первой к моменту смерти собирателя насчитывается немногим более 100 предметов живописи и скульптуры, то старший брат передает в том же году городу более 1700 предметов, из которых более 1200 — живописные полотна.

5. См., например: *Брэдли Д.* (2012). Общественные организации в царской России: наука, патриотизм и гражданское общество / Пер. с англ. М. Голыбиной. М.: Новый хронограф.

Историю собрания Павла Третьякова и тесно связанную с ней историю создания галереи, доступной для публичного обозрения, Юденкова подразделяет на четыре этапа:

- 1) первые шаги в собирательстве (вторая половина 1850-х — начало 1860-х годов);
- 2) становление коллекции Третьякова (середина 1860-х — 1870-е);
- 3) зрелость коллекции (конец 1870-х — 1892);
- 4) городская художественная галерея Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых (1892–1898).

Однако в самом изложении эта периодизация существенным образом усложняется — так, говоря об изменениях на русском художественном рынке, Юденкова акцентирует перемены, наступающие в 1880-х годах и влияющие на собирательское поведение Третьякова. На протяжении первых двух десятилетий активного собирательства Третьяков практически не имеет сопоставимых частных конкурентов на художественном рынке — это позволяет ему активно воздействовать на художников, добываясь от них уступок для себя или оговаривая особые (выгодные для коллекционера) цены. Он выстраивает систему личных связей, что можно видеть, в частности, по обильной переписке, которую он ведет с художниками, в ряде случаев выступая для них кредитором или предоставляя уже приобретенные им картины для выставок⁶.

Единственными соизмеримыми по приобретениям конкурентами в 1870-е годы могут считаться император и его наследник — но в этом отношении у Третьякова имеется гораздо большая свобода действий. Так, «Туркестанский» цикл Верещагина, после сложных перипетий доставшийся Третьякову, по мнению автора, мог быть приобретен казной, но идейная неоднозначность цикла сделала эту покупку невозможной. В 1885 году Третьяков покупает ставшую предметом скандала на очередной передвижной выставке картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» — уже после того, как на нее наложен цензурный запрет и она не может публично демонстрироваться (спустя несколько месяцев запрет будет снят и картина войдет в общую экспозицию галереи).

Но в 1880-е годы, а особенно к концу десятилетия Третьяков сталкивается с серьезными переменами на художественном рынке. Помимо того что интерес к русской живописи резко активизируется со стороны императора (началась подготовка к созданию музея русского искусства, который был открыт в 1898 году как «Русский Музей Императора Александра III»), на рынок выходят новые коллекционеры, стремящиеся к образованию больших художественных собраний, в первую очередь киевские миллионеры Терещенко, состязаться с которыми в финансовом

6. По мере того как вес Третьякова в художественном мире будет все увеличиваться, он станет делать это все с меньшей охотой и в конце начнет практически всегда отказывать, объясняя это как соображения сохранности полотен, так и нежеланием создавать на долгий срок «пустые места» в галерее. Отказ в подобной просьбе Верещагину в начале 1880-х годов даже привел к разрыву отношений с художником, которые восстановятся лишь спустя несколько лет.

плане Третьяков не способен. Развивается аукционная торговля, требующая не только быстрого принятия решений, но и открытого состязания с конкурентами исключительно на уровне цен. Третьяков, привыкший к долгим переговорам о приобретении картин, иногда растягивавшихся на годы, выстраивавший отношения с каждым художником отдельно и предлагавшим цены, исходя из того, что работа будет помещена для публичного обозрения⁷, с трудом приспосабливается к новой ситуации. В 1898 году в последней редакции завещания Третьяков введет пункт, запрещающий дальнейшее пополнение коллекции, аргументируя это тем, что в противном случае (а) осмотр разрастающегося собрания делается утомителен для публики и (б) «характер собрания может измениться» (с. 299). Собственно, в последнем высказана основная идея создателя галереи, теперь мыслящего ее как исторический памятник, вполне законченный в своей внутренней логике. Примечательно, что после всевозможных пертурбаций XX века сегодня экспозиция в главном здании в Лаврушинском переулке во многом вернулась к хронологическим рамкам Московской городской художественной галереи Павла Михайловича и Сергея Михайловича Третьяковых.

На раннем этапе собирательства Третьяков ориентировался на формальные статусы: приобретал полотна, получившие награды Академии художеств, ценил живописцев, имевших звание академика, и т. д. Недоверие к собственным суждениям проглядывает в первых приобретениях коллекционера: Третьяков начинает с покупки у сухаревских торговцев нескольких западноевропейских полотен «старых мастеров», но в дальнейшем обнаруживает ложность их атрибуции и приходит к выводу, что у него нет и не будет знаний и опыта для разумного приобретения таких работ. Отсюда стремление покупать непосредственно у самого художника или у его наследников, владеть работами с ясной и простой приобретательской генеалогией, в первую очередь ориентируясь на современных мастеров⁸.

К концу 1860-х — началу 1870-х годов Третьяков обретет уверенность в собственном вкусе и способность принимать решения, опираясь на самостоятельную оценку. Но еще существеннее то, что к этому времени разросшаяся коллекция обретет новую логику: прежде всего она будет переосмыслена как *историческое собрание*⁹. Третьяков старательно собирает работы XVIII — первой половины XIX

7. Данное предложение было в начале 1880-х годов фактически монопольным, спустя всего несколько лет Терещенки заявляют планы создания аналогичного открытого собрания — в дальнейшем на основе в первую очередь коллекции Николая, Ивана и Федора Терещенко в 1922 году будет открыта Киевская картинная галерея (ныне: Киевский музей русского искусства).

8. Отметим, что аналогично будут поступать применительно к западноевропейским мастерам Д. П. Боткин и С. М. Третьяков. Как в силу специфики организации художественного рынка, так и ограниченные лишь относительно кратковременными визитами в Париж, они приобретают в основном лишь современное им искусство, с хронологическим углублением, редко превышающим три-четыре десятилетия.

9. В том числе за счет естественного хода событий — по мере смерти мастеров, чьи работы некогда поступали в коллекцию как «современные»: так, уже к концу 1880-х годов галерея станет обладателем обширнейших монографий покойных к тому времени и приобретших статус «великих» В. Г. Перова и И. Н. Крамского.

века (особым сюжетом в истории собрания станут заботы о пополнении коллекции картинами А. А. Иванова)¹⁰. Создаст он и небольшое собрание икон, которые, однако, вплоть до кончины Третьякова останутся в жилых помещениях. В этом можно разглядеть некоторую характерную для времени и самого лица двойственность: с одной стороны, икона уже рассматривается как эстетический объект, подлежащий художественной оценке и становящийся предметом собирания наряду с масляной живописью, акварелями, статуями и т. д., с другой — владелец не готов перейти границу и расположить иконы в одном ряду с другими произведениями, символически уравнивая их с последними и сводя лишь до эстетического объекта.

Описывая свое впечатление от Всемирной выставки в Лондоне в 1862 года, В. В. Стасов заметил: «Всемирные выставки переменяют много прежних понятий, в том числе прежние понятия об английской школе живописи. Она, как и мы, в первый раз выступила перед целым светом. Со всеми своими силами и недостатками»¹¹. И далее: «Все надежды русского искусства в будущем опираются на картины из русской жизни и истории. ...Если она [т. е. Россия. — А. Т.] примется за действительное национальное направление»¹².

В этой же логике действует и Третьяков — уже в первом завещании, 1860 года, где впервые формулируется идея будущей галереи, он пишет: «...желал бы оставить национальную галерею, т. е. состоящую из картин русских художников»¹³. В том же тексте далее он использует производные от понятий «нация» и «народ» в качестве синонимичных¹⁴: «Даже, может быть, целые галереи будут переходить из частных домов в предполагаемую нами национальную или народную галерею»¹⁵.

Примечательно, что в свою очередь Стасов, теперь уже в статье 1893 года, посвященной передаче Третьяковым своей галереи городу, начинает изложение с различия «двух родов» «национальных галерей», существующих в Европе:

...одни — как лондонская «Национальная галерея» и мюнхенский «Национальный музей»; другие — как берлинская «Национальная галерея». В лондонской «Национальной галерее» собраны не все только картины английские. ...Другие музеи, как, например, берлинский, называются «национальными», потому что они состоят из созданий единственно только *своей*

10. Собирать старых русских мастеров Третьяков начнет уже с начала 1860-х — действуя через знакомых художников, которые тем самым выступают в роли экспертов, оберегая до некоторой степени коллекционера от ошибок и обманов на этом рынке (с. 73–74).

11. Цит. по: Андреева Г. Б. (2004). «Павел Михайлович побывал как обычно в Англии...» // Третьяковская галерея. № 1. С. 26.

12. Там же. С. 27.

13. Цит. по: Боткина А. П. (1993). Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. 4-е изд., испр. и доп. / Под общ. ред. Н. Л. Приймак. М.: Искусство. С. 53.

14. Миллер А. И. (2012). История понятия «нация» в России // «Понятия о России»: к исторической семантике имперского периода. Т. II. М.: Новое литературное обозрение.

15. Боткина А. П. Указ. соч. С. 55.

нации и исключают создания всех других. К этому типу вполне принадлежит и галерея Третьяковых¹⁶.

При этом «русский», «национальный», «народный» характер собрания понимается Третьяковым двояко — как с точки зрения сюжетов, так и происхождения художника. В последнем отношении, впрочем, Третьяков будет непоследователен. Так, если первоначально в коллекцию войдут работы Е. Э. Дюкера, уроженца Эстляндии, то в дальнейшем, в 1890-е годы, его полотна (к тому времени долго жившего в Дюссельдорфе) отойдут в «западную» часть коллекции, присоединившись к собранию брата. Тем самым атрибуция работ к «национальному» искусству будет изменена уже после времени их создания и приобретения. В первом же отношении показателен, например, эпизод с картиной К. Ф. Гуна «Попался!» (1875):

П. М. Третьяков намеревался купить у Гуна пейзаж «Перевоз через Самарку», интересовался ходом работы. Гун затянул с исполнением, а неожиданно начавшаяся болезнь изменила обстоятельства жизни художника. Весной 1875 года вместо ожидаемого произведения на русский сюжет Гун из Ментоны прислал Третьякову фотографию картины на мотив французской провинциальной жизни «Безвыходное положение», позднее в каталоге передвижной выставки она значилась как «Попался. Сцена в Нормандии». Собираатель не скрывал недовольства...: «...я давно просил его написать для меня именно русский сюжет» [из письма П. М. Третьякова И. Н. Крамскому от 27.III.1875. — А. Т.]. (С. 388)

Примечательно, что с эстетической точки зрения картина нареканий у Третьякова не вызывала — он выступил деятельным посредником в приобретении ее тогда же братом для его собрания, из которого она уже в дальнейшем поступила в объединенную галерею братьев Третьяковых¹⁷.

Ограниченная такими рамками галерея П. М. Третьякова была нацелена на полноту собрания в их пределах — быстро трансформируясь из логики частного собрания в музейную коллекцию, претендующую на репрезентативность. В связи с этим Третьяков порой приобретал работы, не вполне отвечавшие его предпочтениям в искусстве, — считая нужным представить значимые имена и заметные в русском художественном мире работы независимо от того, каким было его част-

16. Стасов В. В. (1893). Павел Михайлович Третьяков и его картинная галерея // Русская Старина. Т. LXXX. Вып. 12. С. 572–573.

17. Стоит отметить и другой немаловажный мотив, в целом значимый для собрания Третьякова, особенно в его генезисе: новизна, любопытность «русского» материала. Так, в самом начале своего собрания Третьяков писал А. П. Боголюбову: «...я не желал бы венецианского вида, все уж очень надоели они...» (с. 88, письмо от 29.V.1863) (ср. об утрате интереса к «итальянской» и т. п. тематике, с середины 1850-х, наиболее характерные высказывания из цитированных относятся именно к 1863 г.: Яйленко Е. [2012]. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение. С. 80–82). Не имея возможности собрать первоклассную и масштабную коллекцию западноевропейской живописи, он предпочел повторению и приобретению работ второго и третьего плана, работе через посредников и т. д. — создание первоклассной и оригинальной русской коллекции.

ное суждение. Особенно показательна ситуация с приобретением в 1890 году Третьяковым картины Ге «Что есть истина?» и последующего поступления в собрание «Страстного цикла» этого художника. Сам Третьяков, весьма ценивший и активно покупавший работы Николая Николаевича в 1870-е годы, отнесся к поздним работам Ге прохладно. Л. Н. Толстой, напротив, видел в них «эпоху в христианском искусстве» (с. 283) и обращался к Третьякову, убеждая его купить полотно, вызвавшее скандал на XVIII передвижной выставке в Петербурге:

...я пишу Вам об этой картине не потому, что для себя или для России желаю, чтобы картина осталась в ней, а пишу только для Вас... Вы посвятили жизнь на собиране предметов искусства... чтобы не пропустить в тысяче ничтожных полотен то, во имя которого стоило собирать все остальное. Вы собрали кучу навоза для того, чтобы не упустить жемчужину. И когда прямо среди навоза лежит очевидная жемчужина, вы забираете все, только не ее. (С. 283)

В результате Третьяков в 1891 году приобрел полотно Ге, а уже после смерти художника, в 1897 году принял в дар от сына последнего поздние картины, обозначающие движение мастера в сторону экспрессионизма. Причем четыре из них, наиболее скандальные с точки зрения цензуры, были затянuty колленкором (уже после смерти Третьякова И. С. Остроухов, ставший хранителем коллекции, решил снять колленкор с двух работ, оставив вне публичного обозрения только два «Распятия» — см. с. 294)¹⁸. По свидетельству, сохраненному В. Ф. Лазурским, резкость Толстого в обращении к Третьякову была намеренной: «Не может быть, чтобы Третьяков оставил дело так. Я писал к нему задираательные письма, и он должен по крайней мере обидеться и ответить мне в таком тоне» (с. 290).

Но для самого Третьякова, насколько можно судить по его письмам этого времени, решающим оказалась не убежденность в бесспорном величии работы Ге, а в ее значении для истории. Отзываясь после смерти художника в письме к П. П. Чистякову, профессору Академии художеств: «Жаль, заблудившийся, но истинный художник был...» (с. 289), он за четыре года до этого объяснял Толстому логику своего собирательства:

Много раз и давно думалось: дело ли я делаю? Несколько раз брало сомнение, — и все-таки продолжаю. Положим, не тысячу, как Вы говорите, а сотню беру ненужных вещей, чтобы не упустить одну нужную, но это не так для меня. Я беру, весьма может быть ошибочно, все только то, что нахожу нужным для полной картины нашей живописи, избегая по возможности неприличного [курсив наш. — А. Т.] (с. 283).

В конце 1860-х годов под впечатлением от открытой в 1859 году Национальной портретной галереи (National Portrait Gallery, NPG) в Лондоне (с. 110) Третьяков за-

18. Убеждая приобрести посмертные работы Ге, Толстой писал Третьякову, побуждая его действовать, «чтобы... наша национальная галерея не лишилась произведений самого лучшего своего живописца» (с. 289).

думывает и немедленно приступает к созданию русской портретной галереи (первые заказы художникам относятся к 1869 году)¹⁹. По аналогии с NPG²⁰, Третьяков стремился представить портреты не только русских «достопамятных людей», но и просто исполненные отечественными живописцами. Правда, в отличие от NPG, Третьяков, во-первых, собирал и выставлял портреты как умерших, так и современников, а во-вторых, значительная часть портретов была им специально заказана (с конца 1860-х — Перову и Крамскому, во второй половине 1870-х основные заказы приходятся на Репина, с 1880-х — на Серова; с. 11)²¹. В-третьих, сам отбор портретируемых оказался гораздо уже и целенаправленнее, чем в Лондоне. В письме к вдове Н. В. Кукольника (у которой он надеялся и после сложных переговоров в итоге благополучно смог купить портрет ее покойного мужа работы Брюллова, в пару к уже ранее купленному брюлловскому портрету брата драматурга) Третьяков определял, что галерею составляют портреты «русских писателей, композиторов и вообще деятелей по художественной и ученой части» (с. 109, письмо от 16.VIII.1870). К началу 1880-х годов Третьяковым было собрано более 70 портретов²² — однако самостоятельную портретную галерею они не образовывали. Как уже отмечалось ранее, возобладал иной принцип, монографический, и собрание в целом стремилось представить именно историю русской живописи, понимая последнюю тем же образом, как определял ее Страхов в 1862 году.

В национальной портретной галерее, не столько собранной, сколько целенаправленно созданной Третьяковым, обращает внимание прежде всего логика «общественности»: исключены государственные и военные деятели. В ней представлена «земля» в родственной славянофилам интерпретации, причем славянофильская компонента отчетливо заметна и в самом перечне портретируемых лиц: это портреты М. П. Погодина (Перов, 1872), С. Т. Аксакова (Крамской, 1878), Ф. И. Тютчева (Александровский, 1876), И. С. Аксакова (Репин, 1878), Ю. Ф. Самарина (Крамской, 1878)²³.

Особенно примечательна роль посмертных портретов — Третьяков в 1870-е (затем активность резко снижается) настойчиво стремился создать своего рода визуальный пантеон XIX столетия и заказывал художникам портреты с сохранившихся рисунков, дагерротипов, фотографий. При этом еще на стадии создания портрета консультируясь с теми, кто близко знал портретируемого и мог подтвердить или опровергнуть сходство его с изображением. Но независимо от того, насколько удачным с точки зрения сходства оказывался портрет, в дальней-

19. Андреева Г. Б. Указ. соч. С. 28.

20. *Saunarez Smith C.* (2010). *The National Portrait Gallery*. 2nd. rev. ed. L.: National Portrait Gallery.

21. Боткина А. П. Указ. соч. С. 97–100 и гл. V и IX.

22. Жуньшень Ю. (2012). Собрание Третьяковской галереи в историческом контексте: начало 1880-х годов // Вестник Московского университета. Серия 8: История. № 3. С. 110–119.

23. Примечательно, что в портретной галерее не оказалось Каткова — хотя о необходимости его портрета говорили Перову портретируемые им Достоевский и Ап. Майков (письмо Третьякову от 10.V.1872: «они Каткова считают гением», с. 117). Сам Третьяков был с этим согласен, однако уже в 1880 году делился с Крамским: «никто не захотел его написать» (письмо от 21.I.1880, с. 179).

шей истории ему нередко доводилось играть роль своеобразного «оригинала», с которым уже сопоставлялись последующие изображения, сделаться «каноническим» изображением — как, например, в случае с портретом Ф. И. Тютчева работы С. П. Александровского (1876) или, что особенно примечательно, с портретом А. С. Грибоедова работы И. Н. Крамского — выполненного в 1873 году, т. е. спустя 44 года после гибели изображаемого, по акварели П. А. Каратыгина, весьма вольно истолкованной живописцем. Создаваемые портреты должны были воспроизводить программу Третьякова — так, работавшего над портретом С. Т. Аксакова Крамского заказчик наставлял: «Аксаков *был художник в душе*, страстно любил природу, литературу, музыку, театр: сохранил до старости любовь ко всему этому; любил и умел пользоваться всем, что дает нам мир Божий, пользовался без вреда ближним, и потому *мог до старости сохранить ясное, покойное и довольное расположение духа*» (с. 122).

Говоря о близости П. М. Третьякова к славянофилам, Юденкова подчеркивает, что речь идет не столько о восприятии программы, сколько о влиянии языка и общих представлений: «Многие положения славянофилов утвердились в общественном сознании середины и второй половины XIX столетия и стали почти „московским“ образом мысли» (с. 424). Но немаловажны здесь и личные контакты — братья Третьяковы участвовали во многих инициативах славянофильского круга, в частности, оказались одними из деятельных членов Московского славянского комитета (в дальнейшем: Московского славянского общества)²⁴. Попутно отметим, что сам заказ Третьяковым портрета И. С. Аксакова и помещение его в галерею происходят в 1878 году как ответ на высылку Аксакова из Москвы после речи с протестом по поводу заключения Берлинского договора и закрытие Московского славянского общества²⁵. Особенно тесным было общение с Ю. Ф. Самариним и его сестрой, гр. М. Ф. Соллогуб²⁶ (с. 438). Они были соседями П. М. Третьякова, прихожанами одного, Толмачевского прихода в Зарядье. Примечательно, что в 1880-х годах, по мере того как быстро сходят на нет политическое и общественное возбуждение 1860-х — 1870-х и завершается (по крайней мере в своем «классическом» варианте) история славянофильства — фактически завершается и история Третьяковской национальной портретной галереи. Как уже говорилось, экспозиционно она оказалась «растворенной» в других работах художников, а после 1881 года новые заказы Третьяков практически не делает. В то же время, согласно исследованию Юй Жуньшэня, на предшествующем этапе портретное собрание экспозиционно не сливалось с остальным: портреты до 1882 года «занимают на-

24. См. характерные в плане общественных настроений и следующие за риторикой И. С. Аксакова рассуждения и реакции Третьякова на балканский кризис 1876 года и войну 1877–1878 годов (с. 442 и сл.).

25. Тесля А. А. (2015). «Последний из „отцов“»: биография Ивана Аксакова. СПб.: Владимир Даль. С. 529–551.

26. См. о ней и ее воззрениях: Тесля А. А. (2013). «Дамский круг» славянофильства: письма И. С. Аксакова к гр. М. Ф. Соллогуб, 1862–1878 гг. // Социологическое обозрение. Т. 12. № 2. С. 66–97. Републ.: Тесля А. А. (2018). Русские беседы: лица и ситуации. М.: РИПОЛ классик. С. 268–333.

чальную и конечную части первого зала, всю длинную стену второго. Собиратель располагает свои картины в хронологическом порядке, но все равно внутри каждого периода портреты группируются вместе, что усиливает особенный эффект воздействия на посетителей. Люди не просто рассматривают картины, а пребывают под взглядами в основном строго-вопрошающих лиц...»²⁷. Возможно, делая избыточно радикальный вывод, Жуньшень утверждает «преобладание портретов в галерее до 1882 г. не по количеству, а по важности расположения»²⁸. Как бы то ни было, в дальнейшем этот эффект исчезнет, вытесненный «большими» (в том числе и по размеру) работами — такими, как суриковская трилогия «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове» и «Боярыня Морозова», полотнами Репина, Васнецова и др.

Как отмечает сама Юденкова, работа по изучению отечественной истории художественного коллекционирования, логики собраний, сравнительного изучения с одновременным анализом эволюции художественных рынков, плодотворное соединение социокультурной истории и интеллектуальной — только в начале. Более того, сама история коллекций Третьяковых, изложенная в книге, оставляет массу вопросов для дальнейшего изучения: описания трансформации частного собрания сначала в публичную картинную галерею, а затем — в музей истории русского изобразительного искусства, границ «русского» и о том, как менялось представление о «национальных сюжетах» в рамках конкретного собрания. Большая работа, проделанная в книге, демонстрирует целый веер новых сюжетов и направлений научного поиска, представляя внешне знакомую историю образования Третьяковской галереи как историю, которую только еще предстоит написать, теперь уже как часть русской интеллектуальной истории.

“National or People’s Gallery”: The History of Brothers Tretiakov’s Collection

Andrey Teslya

Candidate of Philosophy, Senior Research Fellow, Academia Kantiana, Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University

Address: A. Nevskogo str., 14, Kaliningrad, Russian Federation 236016

E-mail: mestr81@gmail.com

Book review: Tatiana Yudenkova, *Bratja Pavel Mihajlovich i Sergej Mihajlovich Tretjakovy: mirovozzrencheskie aspekty kollekcionirovanija vo vtoroj polovine XIX veka* [Brothers Pavel Mikhailovich and Sergei Mikhailovich Tretyakovs: Worldview Aspects of Collecting in the Second Half of the 19th Century] (Moscow: BooksMArt, 2016) (in Russian).

²⁷ Жуньшень Ю. Указ. соч. С. 119.

²⁸ Там же.