

УДК 7.011:7.075

ББК 85.101+85.103+85.123

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-94-131

Карпов Александр Владимирович

Кандидат культурологии, доцент, профессор Центра инновационных образовательных проектов и кафедры искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, Россия, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-1301-2671
avkarpov12@yandex.ru

Ключевые слова: витальность искусства, художественный рынок, художественная ценность, русское искусство, салонное и позднеакадемическое искусство, искусство русского авангарда, Илья Репин, фирма Фаберже, Венецианская биеннале.

Карпов Александр Владимирович

Эстетическая высота произведения искусства и рынок: о художественном качестве подлинном и мнимом

В статье проблема совершенства искусства анализируется в контексте художественного рынка как феномена культуры. Автор раскрывает витальность не только как неотъемлемую ценность (внутреннее качество) произведения искусства, но и формулирует представление о витальности мнимой, создаваемой участниками художественного рынка, где витальность предстает как фактор коммерческой ценности художественного произведения. Высказывается предположение о разделении искусства, по крайней мере Нового и Новейшего времени, на два русла: искусство «эстетического переживания» и искусство «коммерческого успеха». Первое направлено на поиск и создание нового художественного языка (воплощение новых творческих идей, сложной этической и эстетической проблематики). Второе следует художественным стереотипам, где творческие новации используются в адаптированном виде, включаясь в привычную для аудитории искусства культурно-эстетическую систему. Эта антитеза анализируется в статье на примере сопоставления ряда работ двух художников одного времени: одного из столпов русского авангарда Михаила Ларионова и «обычного» представителя русского позднеакадемического и салонного искусства Владислава Измайловича.

Для цит.: Карпов А.В. Эстетическая высота произведения искусства и рынок: о художественном качестве подлинном и мнимом // Художественная культура. 2021. № 4. С. 94-131. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-94-131>.

For cit.: Karpov A.V. Aesthetic Height of the Art and the (Art) Market. Essential and Imaginary Nature of Art Quality. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 94-131. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-94-131>. (In Russian)

Karpov Aleksandr V.

PhD in Cultural Studies, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Russia, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-1301-2671
avkarpov12@yandex.ru

Keywords: vitality of the art, art market, art value, Russian art, Salon and Late Academic art, Russian Avant-Garde, Ilya Repin, House of Faberge, Venice Biennale.

Karpov Aleksandr V.

Aesthetic Height of the Art and the (Art) Market. Essential and Imaginary Nature of Art Quality

A problem of perfection at art is analyzed in the article according to paradigm of the art market as a system of cultural, economic and social interactions of the art world. The author finds out the vitality of the artwork not only as its essential value but also defines the idea of its imaginary vitality. The latter is created by the art market participants, and it causes the commercial value of the artwork. The article makes an assumption about the division of art, at least of the Modern and Contemporary history, into two spheres — the art of “aesthetic experience” and the art of “commercial success”. While the art of “aesthetic experience” is aimed at finding and creating a new artistic language (the embodiment of new creative ideas, complex ethical and aesthetic problems), the art of “commercial success” follows artistic stereotypes, uses creative innovations in an adapted form, which is included in the cultural and aesthetic system familiar to the audience of art. This antithesis is analyzed in the article by the example of comparing a number of works by two artists of the same time. One is Mikhail Larionov, a prominent artist of the Russian Avant-Garde, and the other is Vladislav Izmailovitch, a typical representative of Salon and Late Academic art.

1. Витальность искусства и рынок: постановка проблемы

Проблема художественного рынка требует нестандартного исследовательского подхода, ибо художественный рынок — это особая сфера социальных, культурных и экономических взаимоотношений в мире искусства, влияющих, а порой и определяющих динамику историко-художественного процесса. Подобный характер арт-рынка включает его в предметное поле различных социальных и гуманитарных дисциплин (культурология, искусствоведение, экономическая теория, социология и др.)⁽¹⁾.

В культурологическом аспекте феномен художественного рынка может быть раскрыт как сфера культурного и социального опыта, как система идей, формирующих экономическую и художественную культуру личности и общества, как «рынок символических ценностей» (П. Бурдьё), как пространство творческой самореализации человека.

С точки зрения теоретического и исторического искусствознания художественный рынок может быть определен как способ «актуализации художественной реальности в культуре» [24, с. 52], что включает в себя «любые формы материального вознаграждения и стимулирования художественного труда» [22, с. 69].

В экономическом ракурсе арт-рынок представляет собой «систему экономических отношений в сфере движения (создания, хранения, распространения, освоения) художественных ценностей» [24, с. 44]; иными словами, арт-рынок — это форма распределения культурных ценностей в социуме и материальная основа развития искусства.

В социологическом ключе художественный рынок понимается как «система социальных институтов, обеспечивающих движение

художественных ценностей от авторов к потребителям» [24, с. 49], что предполагает многообразие его внутренней структуры (первичный и вторичный арт-рынок; международный, национальный, региональный рынок искусства; рынок антиквариата и современного искусства; институты арт-рынка производящие, посредничающие, сопутствующие и т.д.).

Многоаспектность определения феномена художественного рынка обуславливает и разнообразные контексты его научного анализа: от раскрытия своеобразия исторических форм организации художественного рынка до исследования взаимоотношений в системе «заказчик — художник»; от анализа экономического и культурного статуса художника до выявления специфики деятельности институций арт-рынка.

В настоящей статье автор предлагает взглянуть на феномен художественного рынка в контексте понятия «витальность искусства», которое предстает не только как неотъемлемая ценность (внутреннее качество) произведения искусства, формирующая его художественность, но и ценность привнесенная, мнимая (внешнее качество), создаваемая участниками художественного рынка (галеристами, дилерами, аукционистами, кураторами, коллекционерами, экспертами и т.д.), где витальность предстает как фактор коммерческой (экономической) ценности произведения искусства.

Если витальность — это пространство художественного произведения, своеобразная экзистенциальность искусства, способ созидания художественной реальности, внутренний критерий оценки произведения искусства, фактор преодоления художественным произведением временных границ своей эпохи⁽²⁾, то какое место в этих смысловых координатах занимает художественный рынок?

С точки зрения обыденного, повседневного сознания здесь нет никакой проблемы: художественный рынок — это территория, находящаяся за границами здравого смысла и живущая по законам медийных сенсаций и внехудожественных сущностей: немислимые для «человека обыкновенного» цены или пугающие своей непонятностью

(1) На междисциплинарную природу художественного рынка неоднократно обращали внимание и автор настоящей статьи, и другие исследователи. См. напр.: Карпов А.В., Шехтер Т.Е. Художественный рынок как феномен культуры // Художественный рынок: вопросы теории, истории и методологии. СПб.: СПбГУП, 2004. С. 15–51; Карпов А.В. Художественный рынок как предмет междисциплинарных исследований // Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2016. Тезисы докладов VII Международной конференции. СПб.: СПбГУ, 2016. С. 347–348; Соколов К.Б., Осокин Ю.Б. Художественный рынок и наука об искусстве // Художественная культура. 2017. № 2. URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/5239.html>

(2) Такие определения витальности были предложены участниками дискуссии в Государственном институте искусствознания в октябре 2020 года [14].

образы и стили произведений искусства, которые этот самый «человек обыкновенный» и за искусство не считает, особенно если речь идет об искусстве и художниках Новейшего времени и современности, произведения которых, тем не менее, что бы ни казалось «человеку обыкновенному», «полны какой-то скрытой витальности» [15, с. 177].

Тем сложнее и интереснее для профессионального сознания приоткрыть завесу над чарующей тайной «скрытой витальности» искусства в контексте арт-рынка: во-первых, как инструмента художественного рынка, способствующего приращению коммерческой ценности произведения искусства (витальность в этом случае выступает как институциональная характеристика арт-рынка); во-вторых, как творческой стратегии художника, где витальность не только переживаемый художником акт творчества, а метод осмысления и претворения мира, природы, человека.

Постараемся ответить на эти вопросы, рассмотрев различные формы проявления витальности в контексте истории искусства и возможности ее «изобретения» как инструмента арт-рынка профессиональным художественным сообществом — от искусствоведов и критиков до кураторов и дилеров. Отсюда предметом нашего рассмотрения станут следующие измерения витальности, раскрытые на конкретных примерах:

— *персональное измерение*: витальность как радость жизни (ложные сообщения (некрологи) о смерти русского художника И.Е. Репина, опубликованные в европейской и американской прессе в 1918–1921 годах, не только раскрывают значение наследия И.Е. Репина в мировом искусстве и демонстрируют историко-культурные контексты его «смерти», но и служат ключом к пониманию его творчества 1920-х годов);

— *историческое измерение*: витальность как культурный миф (императорские пасхальные раритеты фирмы Фаберже, изменившие свой статус за истекшее столетие от домашнего мемориала до культурного мифа, который и является ныне предметом арт-рынка);

— *институциональное измерение*: витальность как экзистенциальный выбор (в экспозициях ряда национальных павильонов на Венецианской биеннале современного искусства 2019 года авторами и кураторами воплощались различные версии витальности искусства как отражения современных творческих поисков и национально-культурных идентичностей).

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

Однако, прежде чем перейти к исследованию конкретно-исторических форм витальности в искусстве, следует раскрыть ключевые противоречия бытия искусства в контексте художественного рынка.

2. Искусство и рынок: проблемы и противоречия

2.1. Эстетическое vs коммерческое, материальное vs символическое

В воспоминаниях художника В.К. Бялыницкого-Бируля есть любопытный эпизод о его старшем коллеге по художническому цеху В.И. Сурикове: «...подписав картину, Суриков сказал: „Моя роль художника пока закончена, теперь я купец; я должен продать картину и иметь возможность писать другие и существовать с семьей лет пять, по крайней мере; ведь я выставляюсь в пять лет один раз“» [6, с. 265–266]. И хотя Бялыницкий-Бируля описывает, казалось бы, частный случай (речь идет о предстоящем экспонировании картины Сурикова «Степан Разин» на 35-й передвижной выставке (1906–1907) в залах Исторического музея в Москве), тем не менее здесь подмечена важная сторона художественной повседневности — цена искусства как возможность достижения художником материальной, а в конечном счете и творческой независимости. Действительно, как отмечает петербургский искусствовед и историк арт-рынка Д.Я. Северюхин, «будучи важным компонентом культуры, художественный рынок формирует материальную основу развития изобразительного искусства, существенно и разносторонне влияя на создание, распространение и бытование художественных произведений, на судьбы их авторов и художественную жизнь общества» [22, с. 69].

Конечно, несложно привести и противоположные по смыслу цитаты русских художников, пытающихся осмыслить тонкости взаимоотношений возвышенной поэтики творчества и низменной прозы жизни. Например, русский художник и педагог П.П. Чистяков в письме к П.М. Третьякову высказывал свое возмущение состоявшимся в феврале 1880 года в Петербурге персональным аукционом картин

В.В. Верещагина, поразившим современников невиданным ранее коммерческим результатом: «Верещагин со своими картинами, со своим философским неважным мышлением и аукционом надоел, как горькая редька; просто не художник, а делец на ярмарке» [26, с. 106–107]. Или же высказывание одного из самых коммерчески успешных русских художников И.К. Айвазовского: «Художник — не торгаш, он должен оценивать свой труд настоящей ценой, а не запрашивать за него бешеные деньги» [цит. по: 23, с. 251]. Вероятно, дело здесь не только в этическом своеобычии русского художнического сознания рубежа веков, пытавшегося осмыслить новую реальность социального бытия искусства — активное формирование рыночных институций и принципов их функционирования в сфере изящных искусств, но дело и в более крупной проблеме, идущей из глубины веков, — установлении цены бесценного.

Б.М. Бернштейн в своей известной монографии «Визуальный образ и мир искусства» обращает внимание на одну легендарную историю о древнегреческом художнике Зевксисе, сообщаемую Плинием Старшим: «...он [Зевксис. — А.К.] решил дарить свои произведения, потому что, говорил он, они не могут быть куплены ни по какой достаточно достойной цене» [19, с. 91]. Отсюда, согласно Бернштейну, два следствия. Во-первых, творение мастера «не может иметь никакого денежного эквивалента», поскольку оно уникально; в творении есть то, чего нет в творениях других мастеров, а именно уникальности — единственного в своем роде мастера — Зевксиса. Во-вторых, «вознаграждение, получаемое живописцем, перестает быть платой за труд» (затраченное время, материалы, квалификация), оно определяется как ценность самого произведения, которое не может иметь цены в силу своей уникальности [3, с. 127]. Бернштейн называет этот случай «синдромом Зевксиса», полагая, что он «лежит в основе экономики искусства во все времена» [3, с. 128].

А что такое достойная цена для художника? Любопытный ответ на этот вопрос предложил (правда, скорее со стороны покупателя) Цицерон в своей знаменитой «Речи против Гая Верреса»: «и в самом деле, насколько сильно твоё желание купить такую вещь, во столько ты её и ценишь; *трудно установить предельную цену, не установив пределов для своей страсти*» (выделено мной. — А.К.) [25, с. 63].

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

Перефразируя Цицерона, можно метафорически определить художественный рынок как «установление пределов для своей страсти»: пределов материальных, эстетических, нравственных, познавательных и, быть может, витальных, чему в немалой степени способствует сама природа художественного рынка как пространства «агональных стратегий, позволяющих утвердить то или иное художественное явление в сознании эпохи» [24, с. 17].

А возможно ли рациональное объяснение «установлению пределов своей страсти» в мире изящных искусств?

В истории неоднократно предпринимались попытки внести упорядоченность в стихию парадоксального мира искусства, достаточно вспомнить заключительную главу «Баланс художников» трактата «Курс принципов живописи» (1708) французского теоретика искусства Роже де Пиля [32, р. 489–493]. К этому трактату де Пиль приложил алфавитный список из более чем полусотни художников, оценив своеобразие их индивидуального стиля исходя из нескольких критериев — композиции, рисунка, колорита, выразительности, причем каждой из этих категорий он присвоил числовое значение от 0 до 20, формулируя тем самым оценку эстетического совершенства творений художника как баланса их художественных качеств. Наивысшей оценки (в 20 баллов) не получил у де Пиля ни один из художников ни по одному их художественных «параметров». Оценки в 18 баллов (самая высокая в своеобразном рейтинге де Пиля) удостоились Рубенс за композицию, Рафаэль за рисунок и выразительность, Джорджоне и Тициан за колорит (заметим, что за выразительность Караваджо не получил у де Пиля ни одного балла). «Общий итог, — пишет Жермен Базен, — этой педантичной схоластической схемы несколько невнятен... и не позволяет прийти к каким-либо выводам относительно авторской позиции» [1, с. 56–57]. Вряд ли в оценках, выставленных де Пилем, следует искать четкую авторскую позицию, свидетельствующую о его эстетических предпочтениях и пристрастиях; он стремился найти баланс собственно художественных характеристик независимо от пристрастий. Попытка де Пиля «поверить алгеброй гармонию» осталась в анналах истории искусствознания скорее как поучительный исторический пример становления принципов и методов познания искусства. Однако современный исследователь отмечает, что несмотря на изменение вкусов за истекшие столетия

и значимости соотношений рисунка и колорита в произведении искусства для оценки его совершенства, «рейтинг» де Пиля по-прежнему актуален: «художники с высоким „рейтингом“ у де Пиля в среднем получают более высокие цены, чем художники с более низким „рейтингом“», и хотя «его конкретные оценки за композицию, рисунок, цвет и выразительность оказывают существенное влияние на цену только в некоторые периоды... объединенная оценка обеспечивает надежную оценку значимых художников, поскольку она усредняет временные явления моды». Иными словами, суждения хорошего вкуса выдерживают проверку временем [34, р. 786].

Впрочем, дело де Пиля живет не только в трудах современных теоретиков искусства и арт-рынка. Специалистами по экономике искусства разных стран были разработаны различные рыночные индикаторы, своего рода художественные аналоги биржевых котировок, демонстрирующие степень активности и доходности арт-рынка, например Mei-Moses All Art Index⁽³⁾. Этот индекс основан на анализе статистики повторных продаж одного и того же произведения искусства на аукционных торгах [36]. Индекс активно используется аналитиками арт-рынка, дилерами, аукционистами для выявления тенденций и динамики арт-рынка и понимания взаимосвязи рынка с более широкими экономическими и социальными факторами. В России была разработана целая система индексов ARTIMX, основанная на установлении «относительной величины цены условно усредненного произведения искусства на определенный момент времени»⁽⁴⁾. Конечно, эти индексы об экономике и инвестициях, а не об эстетике и художественных качествах; сами по себе они не способны объяснить загадки витальности искусства.

На первый взгляд, ответ может дать разработанный в начале 1970-х годов немецким экономистом Вилли Бонгардом (1931–1985) индекс, названный им «Художественным компасом»⁽⁵⁾, который, по

(3) Несколько лет назад индекс был приобретен аукционным домом Sotheby's, отсюда и его новое название – Sotheby's Mei Moses Indices.

(4) Индексы арт-рынка ARTIMX [Электронный ресурс]. URL: <https://artinvestment.ru/indices/> (дата обращения 01.08.2021).

(5) На этот индекс, равно как и на рассматриваемый далее рейтинг Power 100 обращал внимание Б.М. Бернштейн, анализируя попытки исследователей «рационализировать иррациональную стихию ценообразования на рынке искусств» [3, с. 497–504].

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

мысли его создателя, должен показывать своеобразный «социальный капитал» художника. В системе, предложенной Бонгардом, художнику присваиваются баллы исходя из следующих факторов: персональные выставки в художественных музеях или центрах современного искусства; участие в знаковых биеннале и фестивалях искусства (например, в Венецианской биеннале или «Документе»), коллективных выставках в музеях или других институциях современного искусства; рецензии на выставки или работы художника, опубликованные в профессиональной прессе (например, в таких изданиях, как Flash Art, Art in America или Art Forum). Расчет баллов осуществляется на основе престижности институций, с которой связан художник: чем престижнее институция (музей, биеннале, журнал), тем выше количество набранных баллов⁽⁶⁾. Собственно художественные и эстетические параметры произведения искусства в рейтинге не учитываются; рейтинг основан на оценке количественных характеристик социального бытования произведений искусства конкретного художника, скрывая за безликими цифрами целую институциональную систему современного искусства, присваивающую художнику статус и рейтинг. Если есть здесь место витальности, то весьма косвенное.

В связи с этим небезынтересно обратиться к составляемому ежегодно с 2002 года журналом Art Review рейтингу самых влиятельных людей в мире искусства — Power 100⁽⁷⁾. Рейтинг выстраивается на основе ряда критериев: влияние на современное искусство за минувший год; степень этого влияния в международном масштабе; финансовый вклад, определяющий формирование художественного рынка; реальная деятельность в течение прошедшего года. В качестве номинантов рейтинга выступают галеристы, художники, аукционисты, представители музеев, кураторы, критики и другие «фигуранты» современного художественного процесса. Рейтинг явственно показывает принципиальную закономерность системы современного искусства — незначимость фигуры самого художника (количество их в Power 100 весьма скромное). Влиятельность художника определяется не столько

(6) Описание методики «Художественного компаса», а также его сравнительный анализ с другими индексами и рейтингами см.: [38].

(7) Power 100 [Электронный ресурс] URL: <https://artreview.com/power-100/> (дата обращения 01.08.2021).

его собственными качествами, сколько мнениями и действиями иных представителей мира искусства: галеристов, коллекционеров, дилеров, музейщиков, кураторов, аукционистов, в последнее время и теоретиков искусства. Более того, рейтинг демонстрирует не столько влияние институций современного искусства, сколько значение культурно-идеологических факторов в их функционировании; можно сказать, рейтинг формирует новую социальную и художественную реальность как прежде всего духовно-идеологический феномен. Достаточно сравнить, например, фигурантов рейтинга за 2010 и 2020 год. Если в 2010 году рейтинг возглавляли персоны, деятельность которых была связана с ключевыми художественными институциями современности (галеристы, кураторы, директора музеев⁽⁸⁾), то десятилетие спустя на вершине рейтинга совсем иные фигуры и явления — движения «социальных активистов» BLM и #MeToo или теоретики «реституции культурных ценностей» Фелвин Сарр и Бенедикт Савой⁽⁹⁾. Можно сказать, что если в прошлое десятилетие рейтинг отражал тенденцию превращения экономического капитала в символический, то ныне рейтинг свидетельствует об идеологической составляющей символического капитала мира искусства.

Есть ли в этих экономических и идеологических построениях место витальности? Нетрудно заметить, что экономические индексы по-своему демонстрируют «цену страсти» участников арт-рынка, ибо «если произведение искусства действительно предназначено для реализации, а не для собственного любования автора, оно получает свою экономическую оценку, определяемую всякий раз ситуацией на рынке» [9, с. 105]. Арт-рынок выступает в этом случае как пространство «актуализации отношений произведения искусства с действительностью в данный конкретный момент ее существования. И потому в условиях рынка

произведение искусства рассматривается как носитель определенной системы ценностей, художественный и нехудожественный смысл которой с точки зрения рыночной значимости уравнивается» [24, с. 16]. И работая этом ключе, мы можем отыскать точки совпадения витальности творца и зрителя (покупателя), отделяя «биение пульса» живой художественной реальности произведения от его коммерческой оценки. Ориентируясь же на социальные, а тем более культурно-идеологические рейтинговые конструкции в мире искусства и арт-рынка, мы рискуем попасть в мир ложных сущностей, маскирующих институциональными или идеологическими построениями художественную подлинность артефактов прошлого и современности.

«Куда ж нам плыть?» — можем мы воскликнуть вслед за поэтом. Среди разнообразных рыночных рейтингов в сфере искусства, тем не менее, есть один весьма любопытный — «Единый художественный рейтинг» (Россия), имеющий более чем двадцатилетнюю историю функционирования и интересную методику составления⁽¹⁰⁾. Рейтинг имеет вполне практическую направленность — определение минимально рекомендуемых цен на работы конкретного художника в зависимости от вида искусства, техники исполнения и, что самое важное, — места, которое занимает художник в рейтинге (всего рейтинговых уровней десять, с 1 по 10 в порядке убывания; чем более высокий уровень в рейтинге занимает художник, тем более высокие рекомендуемые цены на его работы). Одним из принципов, предложенных составителями рейтинга, является разделение художников на уровнях с первого по шестой на две категории⁽¹¹⁾:

— художники категории «А» (обозначенные по первой букве слова «авангард»), преимущественно ориентированные на новейшие течения в изобразительном искусстве;

— художники категории «В» (обозначенные по первой букве слова «востребованный»), преимущественно ориентированные на сложившиеся традиции, на работу в соответствии с государственным и социальным заказом.

(8) Галеристы — Ларри Гагосян, Айвен Вирс, Дэвид Цвирнер; кураторы — Ханс Ульрих Обрист, Роуз Ли Голдберг; директора музеев — Гленн Лоури, Николас Серота; коллекционеры — Франсуа Пино.

(9) Как отмечают составители рейтинга, Сарр и Савой подготовили в 2018 году доклад для президента Франции Эммануэля Макрона, в котором предложили «безоговорочную реституцию любого предмета из национальных коллекций, полученного в результате „воровства, грабежа, обмана и принудительного согласия“ колониальной эпохи», вновь «спровоцировав давно тлеющие споры о роли западных музеев и хранящихся в них артефактах». URL: <https://artreview.com/artist/felwine-sarr-and-benedicte-savoy/?year=2020> (дата обращения 01.08.2021).

(10) Единый художественный рейтинг. URL: <http://rating.artunion.ru/normativ1.htm> (дата обращения 01.08.2021).

(11) Обоснование такого разделения см.: Заграевский С.В. Рейтинги художников: история и современность. URL: <http://zagraevsky.com/ratings.htm> (дата обращения 16.10.2021).

При этом художники, отнесенные к категориям «А» и «В», на соответствующих уровнях имеют равный рейтинг. Для составителей рейтинга «стиль сам по себе не служит критерием оценки; во всех рейтинговых категориях соседствуют художники любых стилей, направлений и школ», а приоритет при рейтинговании отдается «художественному уровню произведений, их гуманистической значимости», профессионализму; последний понимается как умение художника «использовать необходимые средства пластических искусств для достижения поставленной художественной цели»⁽¹²⁾. Оставим в стороне практическую сторону рейтинга (формирование ценовых рекомендаций), рассмотрим подробнее методическую его сторону.

Разделение художников на две категории — новаторов и традиционалистов — в принципе соответствует и динамике самого художественного процесса, и способам его познания. Важно, что такое распределение отражает не коммерческие, а ценностные ориентации художников, раскрывая разные способы включения художников в исторический и современный культурный контекст: тернистый путь творческого эксперимента или выбор определенного исторического художественного языка (языков). Подобное разделение справедливо и для обсуждаемого нами феномена витальности искусства. О.В. Беспалов — один из участников дискуссии о витальности в Государственном институте искусствознания — в своем выступлении выделил несколько пар метафор для такого разделения: *искусство дома и искусство скитания, искусство гармонии и дисгармонии, искусство экзистенциальное и искусство заземленное, беспяфосное* [14, с. 313].

2.2. Витальность и две линии развития искусства

Можно продолжить эту линию парных противопоставлений, выделив две полярные тенденции в искусстве Нового и Новейшего времени: *искусство, направленное на поиск и созидание нового художественного языка, и искусство, ориентированное на художественный стереотип*⁽¹³⁾.

Первое — искусство глубокого эстетического переживания и экзистенциального выбора, творческого эксперимента и воплощения новых идей, сложной этической и эстетической проблематики, направленное на претворение не столько актуальных, сколько вневременных смыслов человеческого бытия, постижение мира во всей его драматической и подчас трагической полноте; это искусство многопланового диалога (и конфликта) художника и зрителя, истории и современности, сакрального и профанного, реального и воображаемого, земного и небесного... Витальность предстает здесь как «способность человека через язык искусства обретать новые художественные эквиваленты бытия» (О.А. Кривцун); как преодоление границ эстетической восприимчивости зрителя определенной историко-художественной эпохи или общности; как эмоционально-психологический фактор самоопределения человека в движении мироздания и потоке времени, «чтоб воевать со смертью и забвеньем» (Шекспир — Маршак).

Вторая же тенденция — искусство, ориентированное на художественный стереотип — использует творческие новации первой в адаптированном виде, включаясь в привычную для аудитории искусства культурно-эстетическую и художественно-стилистическую систему. В рамках этой тенденции живой творческий процесс претерпевает сущностные изменения: на смену художественным поискам и открытиям приходит проблема выбора художественных языков среди существующих. Это искусство «человека повседневного», свободного от высоких свершений, исканий неизведанного, блуждания по экзистенциальным лабиринтам; это искусство готовых ответов, а не парадоксальных вопросов. Подобная направленность искусства как таковая отнюдь не свидетельствует о его неподлинности, а говорит об иных принципах образостроения и смыслополагания. Витальность здесь скорее выступает метафорой легкости бытия и жизненного комфорта.

Различие этих двух тенденций в изобразительном искусстве можно показать на примере сопоставления ряда работ двух художников одного времени — одного из столпов русского авангарда Михаила

(12) Положение о Едином художественном рейтинге. URL: <http://rating.artunion.ru/normativ1.htm> (дата обращения 16.10.2021).

(13) В статье 2005 года Т.Е. Шехтер писала о существовании в современном изобразительном искусстве двух направлений — элитарного (выставочного) и коммерческого [28,

с. 39–41]. Близкий принцип был положен в основу рассмотрения британской живописи рубежа XX–XXI веков в кандидатской диссертации А.А. Лебедева, выполненной под нашим руководством [16].

Ларионова (1881–1964) и «обычного» представителя русского позд-неакадемического и салонного искусства Владислава Измайловича (1872–1959). Выбор может показаться случайным и произвольным, и автор принимает упреки в справедливости такого решения.

Михаил Ларионов в особых представлениях не нуждается, в современном искусствоведении существует обширная литература, посвященная его творчеству, а не столь давно — в 2018 году — состоялась масштабная ретроспектива его работ в Третьяковской галерее. Искусство Ларионова чрезвычайно многопланово, вбирает в себя разнообразные художественные источники — новейшие европейские течения, традиции восточного искусства, наследие архаических культур, русское народное искусство и собственные смелые творческие концепции. Ему было суждено стать подлинным новатором и в изобретении новых художественных языков (лучизм), новом понимании природы и сущности произведения искусства («средство достижения определенного внутреннего опыта», [4, с. 147]), в утверждении иных форм репрезентации не только произведения искусства, но и самого художника (футуристический грим)⁽¹⁴⁾.

Если кандидатура Ларионова, вероятно, вопросов не вызывает, то в отношении второй персоны — Измайловича — некоторые объяснения, конечно, необходимы. Его творчество не привлекало особого внимания исследователей как второстепенное, не игравшее, на первый взгляд, значимой роли в художественной культуре России рубежа XIX–XX веков. Автор руководствовался двумя соображениями: прежде всего историей, связанной с так называемым «двойным портретом» Николая II — В.И. Ленина, экспонированным ныне в Государственном Эрмитаже, в историко-искусствоведческом исследовании которого принимала участие автор и его коллега по Академии Штиглица Н.Н. Мутья⁽¹⁵⁾. И второе. Позволим себе привести

цитату из монографии, посвященной Михаилу Ларионову, в которой нарочито заострена проблема авангардного и салонного искусств: «В „просвещенную“ эпоху салонное искусство торжествовало. На XIX выставке Санкт-Петербургского общества художников, открытой в залах Исторического музея в феврале 1911 года, фигурировали такие образцы как... „Дочь Иродиады“ Измайловича... В пору процветания подобного салонного натурализма ларионовские сюжеты, характер их исполнения казались кощунством, давали пищу ожесточенным спорам, воспринимались как социальная, политическая угроза» [13, с. 170].

Итак, что за художник был Владислав Измайлович⁽¹⁶⁾? В его артистической карьере одними из ведущих линий стали — античная мифология как в станковой, так и в монументальной живописи и салонный портрет, а сам Измайлович успешно вписан в сложившуюся институциональную систему петербургского арт-рынка рубежа XIX–XX веков: до революции В.М. Измайлович был экспонентом, а потом и членом ряда художественных объединений — Общества русских акварелистов, Санкт-Петербургского общества художников, Товарищества художников. Он обеспечен заказами как от частных лиц, так и от представителей императорской фамилии, государственных ведомств и учреждений. Кроме того, его работы востребованы художественным рынком, продаются по весьма высоким ценам, тиражируются на почтовых открытках, часто воспроизводятся на фотографиях известных мастеров, публикуются в периодике («Нива», «Огонек», «Солнце России», «Столица и усадьба» и др.).

Среди его творческих приемов — исторические стилизации, наиболее репрезентативно представленные в росписях Музея училища барона Штиглица (1894): их темой явился один из традиционных сюжетов европейского изобразительного искусства — «планеты и их дети», а иконографическим и стилистическим источником были росписи в зале приемов гильдии мянел в Перудже, исполненные знаменитым художником раннего Возрождения Перуджино.

(14) Автор настоящей статьи не стремится представить развернутый анализ ларионовского наследия, полагая это излишним, в отличие от известного лишь немногим В.М. Измайловича.

(15) Парадный портрет Николая II был написан в 1896 году живописцем И.С. Галкиным (1860–1915) по заказу Петровского коммерческого училища в Санкт-Петербурге. В 1917 году после падения русской монархии изображение императора было закраслено слоем водорастворимой краски, а в 1924 году на оборотной стороне «императорского» холста художником В.М. Измайловичем для советской школы, созданной

на базе бывшего царского училища, был написан портрет В.И. Ленина. Реставрация, проведенная в Академии Штиглица в 2013–2017 годах, вернула к жизни портретные изображения по обе стороны одного холста.

(16) Об В.М. Измайловиче подробнее см.: [12].

Линию стилизаций продолжают росписи в особняке супругов Кельх в Санкт-Петербурге (1897), выполненные совместно с художником К.П. Степановым. Семья Кельх подобно другим купеческим семьям стремилась явить «городу и миру» свое богатство, не уступая в роскоши известным русским аристократическим династиям. И особняк Кельхов, сочетающий в себе разные исторические стили, должен был служить зримым подтверждением высокого социального статуса отставного корнета Александра Кельха и наследницы сибирских золотопромышленных предприятий Варвары Базановой. Плафон, написанный для Малой гостиной особняка Кельха, являет собой аллегорическую трактовку «Торжества мира».

К сюжетам и образам античной мифологии Измайлович обращается не только в монументально-декоративной живописи, но и в живописи станковой, где мифологическая тема раскрывается, следуя традициям «античного жанра», сложившимся как в европейском, так и в русском изобразительном искусстве рубежа веков — в виде идиллических мотивов («Любопытный», 1911, Херсон, Художественный музей); легкой иронии («Ты поди, скотинушка, домой...», 1909, местонахождение неизвестно); наигранной страсти («Порыв», 1911, местонахождение неизвестно) или мнимой репрезентативности («Фавн», 1907, Сыктывкар, Национальная галерея Республики Коми).

«Античный жанр» был чрезвычайно популярен у посетителей художественных выставок, заказчиков, читателей массовых художественных изданий, где публиковались репродукции подобных произведений. Античная тема была востребована и у издателей открытых почтовых писем, которые неоднократно тиражировали работы Измайловича.

Подобно античной теме салонное искусство и художественный рынок рубежа веков адаптировали и ориентальные мотивы, являя таинственный и загадочный мир Востока как легкую манящую игру, примером чему служат несколько картин художника — «Баядерка» (ок. 1913, местонахождение неизвестно) или «Два зверька» (1914, Санкт-Петербург, Дом ученых РАН).

Немалую популярность в столичном обществе начала XX века Измайлович получил и как модный салонный портретист, владеющий художественным языком портретов разных типов. Ему подвластен и стиль аристократического салонного портрета («Портрет М.Н. Из-

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

майлович, жены художника», 1902, частное собрание; «Дама в ротонде», 1905, Луганск, Художественный музей; «Портрет З.П. Феттер», 1916, местонахождение неизвестно), и стиль антиклизированного портрета («Муза (Портрет в античном стиле)», 1905, частное собрание), а демонический Мефистофель (репродуцированный в виде открытого письма издательством «Ришар») может служить примером литературно-поэтического портрета (1909, частное собрание).

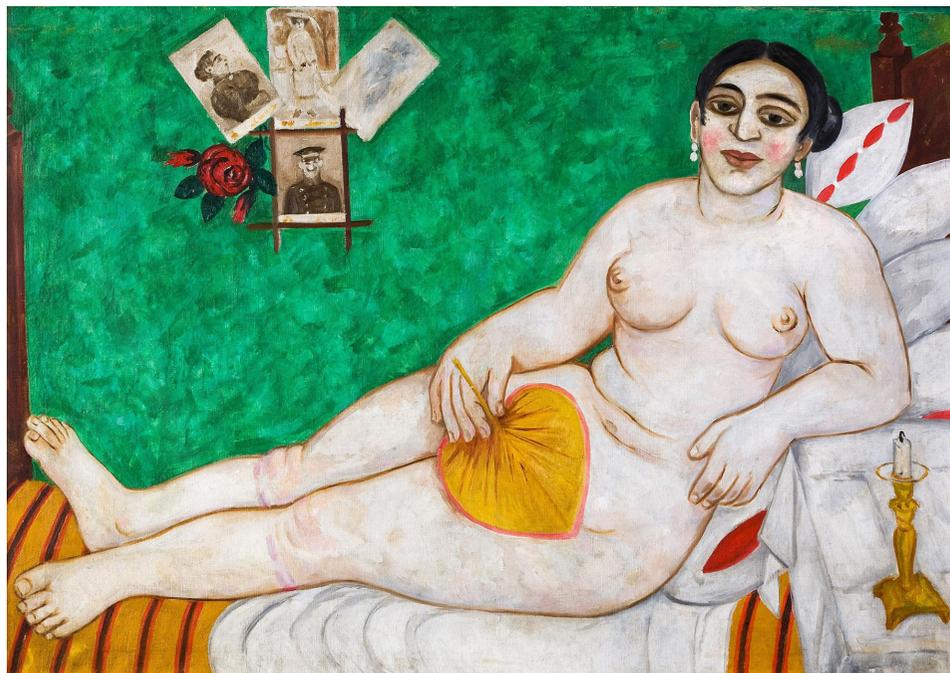
Таким образом, творческая карьера и работы В.М. Измайловича вполне соответствовали горизонту восприятия аристократической и буржуазной публики начала XX века, предлагая ей занимательные и милые сердцу и глазу образы.

Эстетическая критика, конечно же, не жалела для Измайловича и его коллег по салонному цеху «добрых» слов: «Само собой понятно, что о XXI выставке Санкт-Петербургского общества художников, как о двадцать первом повторении все того же самого, говорить не приходится. По-видимому, потребители суррогатов искусства еще не переводятся и, вероятно, еще долго будут появляться „головки“ с противными гримасами, портреты с фотографических карточек, лубочные карточки на избитейшие темы, жестяные и деревянные пейзажи и пр. — гг. Венигов, Гороховых, Геллеров, Егоровых, Измайловичей...» [21, с. 55].

Прямое сопоставление произведений Ларионова и Измайловича, конечно, некорректно. Однако в ракурсе интересующей нас темы — ценностных ориентаций искусства одного и того же времени — может быть допустимым.

Сопоставим «Венер» Ларионова и «Одалисок» Измайловича. Первые — радикальная интерпретация европейской иконографической традиции от Джорджоне до Мане; вторые — следование сложившимся в позднеакадемическом и салонном искусствах образным и стилистическим решениям.

Актуализация архаических пластов культуры и народных традиций, визуализация архетипов, оригинальная цветосимволика, сопряжение визуального и вербального, что в совокупности своей порождает причудливую трактовку образов «пространства — времени» в полиптихе Ларионова «Времена года». «Спелые фрукты» же Измайловича — занимательная иллюстрация антично-мифологического времени и не более. Иными словами, в одном случае — витальность



Ил. 1. Михаил Ларионов.
Еврейская Венера.
1912. Холст, масло.
104,8 x 147 см. Музей
изобразительных искусств,
Екатеринбург



Ил. 2. Владислав Измайлович. Два
зверька. 1914. Открытое письмо. Изд-во
«Ришар». Собрание А.В. Карпова

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом



Ил. 3. Михаил Ларионов.
Венера и Михаил. 1912. Холст,
масло. 68 x 85,5 см. Санкт-
Петербург, Государственный
Русский музей

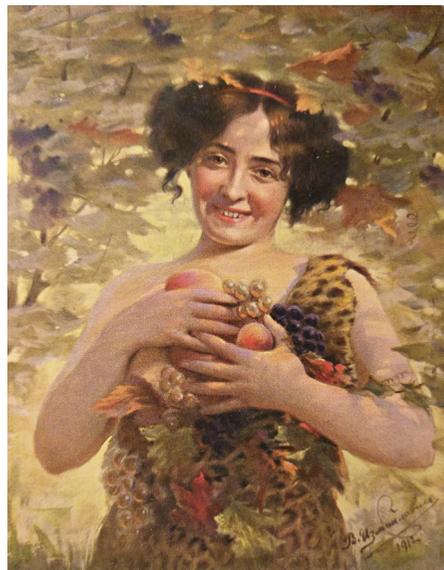


Ил. 4. Владислав Измайлович.
Одалиска. 1914. Открытое
письмо. Изд-во «Ришар».
Собрание А.В. Карпова

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом



Ил. 5. Михаил Ларионов. Времена года. Осень. 1912. Холст, масло. 136,5 × 115 см. Париж, Центр Помпиду.



Ил. 6. Владислав Измайлович. Спелые фрукты. 1912. Открытое письмо. Изд-во «Ришар». Собрание А.В. Карпова

выношенная, возвращенная самим актом творчества; в другом — мнимая, иллюзорная, мотивированная арт-рынком.

Произведения Ларионова, шокировавшие эстетическую восприимчивость буржуазного зрителя на рубеже 1910-х годов, давно стали признанной классикой русского авангарда, ибо смело соединяли витальность национальных образов с визуальным словарем различных языков, традиций, культур на основе оригинальных концепций искусства, превосходивших свое время.

Работы Измайловича остались в своем времени, не превосходя его, полностью соответствуя тем ценностным ориентациям, эстетическим и стилистическим предпочтениям, которые разделяли зрители и коллекционеры искусства «художественного стереотипа», готовые «вкладывать средства в украшение жизни», «ненадолго обрести покой» и «поверить в сказку» [17, с. 430, 434–435].

3. Парадоксы витальности в контексте истории искусства и арт-рынка

3.1. Витальность как радость жизни: случай Репина

15 апреля 1921 года Илья Репин отправляет письмо своему доброму знакомому адвокату Анатолию Кони: «Дорогой, глубоко чтимый Анатолий Федорович, Вера меня так обрадовала известием, что Вы живы и читаете лекции. Я также был похоронен; и из Швеции получил даже прочувствованный некролог с портретом [выделено мной. — А.К.]. Как не радоваться!.. И эта радость дала мне идею картины. Я подумал, что и Христос обрадовался, когда почувствовал, что он жив и здоров был настолько, что отвалил камень (вроде плиты), заставлявший вход в хорошо отделанную гробницу Никодима, и вышел. <...> Радость воскресшего хотелось мне изобразить... Но как это трудно!.. До сих пор, несмотря на все усилия, не удается» [20, с. 329].

О чем идет речь в письме? Репин пишет о муках рождения новой картины «Христос и Мария Магдалина. Утро Воскресения» (1922, частное собрание), одним из истоков которой явился «прочувствованный некролог» в шведской газете. Некролог, о котором упоминает Репин, был опубликован в шведской газете Svenska Dagbladet еще 26 июля 1918 года. В некрологе отдавалось должное Репину как «главе молодого направления, которое составляло оппозицию живописи красоты и формализму», а о причине смерти сообщалось следующее: «Последнее десятилетие Репин прожил главным образом на своей даче в Куоккале у Финского залива и, вероятно, там его, прославленного художника, настигла смерть от голода» [35]⁽¹⁷⁾. Репин с иронией отреагировал на некролог кратким письмом, отправленным в редакцию газеты и опубликованным в начале августа 1918 года: «Благодаря за прекрасный некролог, полагаю своим долгом сообщить,

⁽¹⁷⁾ Перевод со шведского Ю.Н. Беспярых. Комментаторы допускают ошибку, датируя сообщения о смерти Репина в шведской прессе апрелем 1921 года [10, с. 558].

что я пока еще не заслужил сей чести, по-прежнему пребывая живым и здоровым» [33]⁽¹⁸⁾.

Этот эпизод репинской биографии может показаться на первый взгляд случайным курьезом, однако мировая пресса действительно похоронила Репина (до самого художника долетело только несколько отголосков этой драматической истории): автор выявил несколько десятков ложных репинских некрологов, опубликованных в прессе Австрии, Великобритании, Германии, Италии, Польши, США, Франции, Швеции в период 1918–1921 годов, в которых «умерший» Репин предстал то «жертвой большевизма», то «трагических обстоятельств жизни».

Издание American Art News в 1921 году провело собственное расследование «смерти» художника, приходя к неутешительному выводу: «Бедный Илья Репин! <...> Он видел, как большевики приходят к власти, как кубизм и футуризм приходят на смену традициям его искусства. И если этого недостаточно, то... газеты... решили похоронить его заживо. <...> Если бы газеты продолжали печатать такие новости и дальше, то смерть Репина стала бы традицией и художник уже ничего не смог бы возразить по этому поводу» [37, р. 1].

Конечно, с точки зрения историографической выявленные некрологи являются весьма ценным источником исторической информации, способствующей уточнению деталей творческой биографии Репина и выявлению особенностей восприятия его наследия за рубежом. Однако, нам важен другой аспект — «радость воскресшего» как источник творчества, как ключ к пониманию искусства Репина 1920-х годов, в котором видное место занимают работы евангельского цикла, в частности уже упомянутое «Утро Воскресения», замысел которого следует отнести именно к 1918 году, или «Голгофа» (1921–1925, Музей Принстонского университета). Переход Репина в 1918 году к религиозной тематике может показаться «совершенно неожиданным» [5, с. 136], однако в контексте некрологов обретает закономерное объяснение. Г.С. Чурак, анализируя религиозную тематику в живописи Репина, пишет: «Его мысль все настойчивее обращалась к вечным ценностям человеческого бытия — жизни и умирания, веры и сомнения,

(18) Перевод со шведского Ю.Н. Беспятых.

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

отчаяния и надежды. Старый мастер стремился в творчестве уйти от повседневной суеты. Библия, Евангелие становятся источниками, дающими не просто сюжет, но рождающими художественную мысль и высокие чувства» [27, с. 53].

Репин творчеством преодолевает смерть, постукавшуюся к нему с газетных страниц, ибо «витальность проживается полноценно там, где есть осознание предстояния перед смертью» [14, с. 312]. Быть может, поэтому Репин так упорно работал над последней своей картиной «Гопак. Танец запорожских казаков» (1926–1930, частное собрание)⁽¹⁹⁾, меняющей наше представление о позднем репинском творчестве: картина полна экспрессии формы и цвета, необычайной внутренней энергии, словно вступающей в символический диалог с энергетикой знаменитых «Запорожцев». Витальность выступает здесь как метафора «танца жизни», преодолевающего страх смерти.

3.2. Витальность как культурный миф: случай Фаберже⁽²⁰⁾

Императорские пасхальные яйца — особая категория изделий фирмы Фаберже — неслучайно избраны «героями» настоящей статьи.

Во-первых, эти произведения являются интереснейшим примером диалога искусств — изобразительного и декоративно-прикладного, показывая их тесную взаимосвязь на рубеже XIX–XX веков: многие пасхальные дары, помимо великолепного декоративного оформления, включали в себя и живописные изображения-миниатюры в виде сюрприза или неотъемлемой части самого пасхального шедевра.

Во-вторых, на рубеже XIX–XX веков пасхальные раритеты Фаберже олицетворяли собой личное, а не публичное пространство

(19) Арт-рынком картина была оценена не очень высоко: на торгах аукционного дома Urpsala в декабре 2004 года «Гопак» был продан за \$743904. Можно говорить о неочеченности на тот момент этого шедевра позднего репинского творчества, в том числе и по причине отсутствия систематических работ, исследующих своеобразие художественного языка живописи Репина 1920-х годов.

(20) Раздел написан на основе доклада «От домашнего мемориала к культурному мифу: пасхальные раритеты Фаберже в потоке времени», представленном на конференции «Искусствознание: наука, общество, просвещение» в Государственном институте искусствознания 27 августа 2020 года.

императорской фамилии: о традиции дорогих царских пасхальных подарков были осведомлены немногие⁽²¹⁾.

В-третьих, пасхальные раритеты Фаберже являют собой оригинальную форму репрезентации верховной власти в России на рубеже XIX–XX веков как единения сакрального и мирского начал, как воплощения идеологических смыслов времени, как метафору культурной памяти.

В этих ракурсах представляется небезынтересным взглянуть на историко-культурное измерение витальности как культурного мифа.

Вне пределов «императорского» пространства пасхальные раритеты фирмы Фаберже впервые были продемонстрированы на Всемирной выставке в Париже в 1900 году в павильоне на эспланаде Инвалидов, где были расположены национальные отделы зарубежных участников Всемирной выставки. Вход на русскую экспозицию был оформлен в виде ажурной трехпролетной арки в неорусском стиле, увенчанной двуглавым орлом с символами императорской власти — короной, державой и скипетром. По обе стороны от арки располагались иконостасы работы фирм Кузнецова и Овчинникова. А рядом находилась, по словам парижской газеты *Le Matin*, «ни с чем несравнимая витрина», в которой «бок о бок, воплощая прошлое и настоящее, олицетворяя радости, надежды и нежность, — четырнадцать пасхальных яиц, подаренных двум государыням их супругами-императорами» [31]⁽²²⁾.

В обстоятельной статье «Фаберже и Всемирная выставка в Париже 1900 г.» эксперт и исследователь творчества Фаберже Геза фон Габсбург

(21) Любопытно, что Генри Бейнбридж, управляющий лондонским филиалом фирмы Фаберже, вспоминал, что его с императорскими пасхальными яйцами познакомил один из ведущих мастеров фирмы Хенрик Вигстрём, без которого Бейнбридж «скорее всего, никогда не услышал бы о них». Бейнбридж пишет: «Это выявляет поразительный факт о доме Фаберже, а именно его способность не позволять левой руке знать, что делает правая. Я был допущен главой дома и его семьей во все интимные места, имел карт-бланш бродить, где мне заблагорассудится, и делать то, что мне нравится; в деловых помещениях задавать вопросы кому угодно и открывать любые ящики, какие только придется мне по душе, и все же, если бы не этот случай, я остался бы в неведении относительно самых прекрасных вещей, которые постоянно создавали в доме. Во-первых, это показывает, до какой степени дом уважал доверие своих клиентов, и ни одна фирма никогда не могла бы обладать большим количеством секретов; во-вторых, ничто более ясно не выявляет множественности его начинаний» [29, p. 124].

(22) Перевод с французского А.Ю. Беспятых.

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

процитировал ряд оценок, высказанных французской художественной критикой того времени, в частности Виктором Шампье и Рене Шантеклером. Если первый был весьма комплементарен в оценках стилистического и технического совершенства искусства Карла Фаберже, то второй высказывал сожаление, что «подобное совершенство исполнения не используется для создания более оригинальных произведений, или хотя бы одной крупной смелой работы» [8, с. 123]. Как отмечает Г. фон Габсбург, «историзм Фаберже выглядел весьма неуместным на фоне общих тенденций Парижа 1900 года», когда большая часть мастеров создавала свои вещи в стиле модерн [8, с. 122].

Русскому критику Александру Бенуа, напротив, увлечение стилем ар-нуво казалось в 1900 году неуместным. В своих «Письмах со всемирной выставки» он оценил экспозицию русской художественной промышленности как «невозможную рухлядь», находящуюся «ниже всякой критики». Однако «справедливость требует выделить витрину Фаберже, если и не блещущую оригинальностью, то изумительную по чистоте отделки выставленных вещей и замечательную полной выдержанностью в старинном вкусе; такова, напр., принадлежащая Государыне Императрице коллекция очень изящных пасхальных яиц в виде часиков, урн, корзиночек и т.п. предметов в стиле Луи XVI, украшенных эмалью и драгоценными камнями. Из остального в этом отделе приятнее всего тут же выставленные калоши резиновой мануфактуры...» [2, с. 109–110]. Калоши и пасхальные раритеты — сопоставление вполне в духе Бенуа...

По итогам Всемирной выставки Карл Фаберже был удостоен высокой награды: он стал кавалером ордена Почетного легиона. Перечень российских награжденных этим орденом был опубликован газетой *Le Figaro* в начале февраля 1901 года. А несколько ранее в этой же газете появилась небольшая заметка, в которой отмечалось, что среди последних представлений к награждению орденом Почетного легиона есть «одна кандидатура, которая, безусловно, будет хорошо принята: г-н К. Фаберже, ювелир Его Величества Императора России. Никто не забыл великолепную выставку, которую он устроил на эспланаде Инвалидов. Особенно запомнились представленные на этой выставке чудесные драгоценности, принадлежавшие Их Императорским Величествам. Эти замечательные украшения, вызванные художественным вдохновением г-на К. Фаберже и полностью выполненные им, были

одолжены Их Императорскими Величествами, которые согласились расстаться с ними на некоторое время, чтобы усилить блеск этой выставки» [39].

Со Всемирной выставкой в Париже было связано одно из первых, если не самое первое, опубликованное фотоизображение императорского пасхального яйца фирмы Фаберже. В отчетном издании *Les Industries d'Art a L'Exposition Universelle de 1900*, опубликованном в 1902 году и подготовленном Виктором Шампье, руководителем и научным редактором журнала *Revue des Arts Decoratifs*, было воспроизведено императорское пасхальное яйцо «Анютины глазки»⁽²³⁾. Подпись разъясняла: «Пасхальное яйцо. Нефрит, золото и бриллианты. Подарено Е.В. Императором Всероссийским Николаем II своей матери, вдовствующей императрице с маленьким мольбертом, украшенным портретами членов его семьи. Исполнено г-ном Фаберже (Россия)». Шампье высоко оценил творение Фаберже: «Прекрасная идея, переданная с большим чувством и со всем очарованием, которое только можно себе вообразить» [30, p. 233].

В России первая публичная демонстрация работ Фаберже состоялась на «Выставке художественных произведений, старинных миниатюр и табакерок» в Санкт-Петербурге, в марте 1902 года в особняке Павла Павловича фон Дервиза на Английской набережной. Эта выставка была устроена в пользу школ Императорского женского патриотического общества. В одном из самых массовых изданий России тех лет, «Ниве», была опубликована фотография, сделанная известным мастером Карлом Буллой, демонстрирующая общий вид одного из залов особняка, в котором размещались витрины с шедеврами Фаберже [7]. Пояснительный текст к фотографии гласил: «трудно представить себе что-либо более ослепительное и в то же время изящное по отделке» [7, с. 234].

Самая же знаменитая дореволюционная публикация пасхальных раритетов Фаберже в журнале «Столица и усадьба» в 1916 году. В апрельском (пасхальном) номере под заголовком «Пасхальные яйца — подарки Государя Императора Государыне Императрице Алек-

(23) Императорское пасхальное яйцо «Анютины глазки». 1899, Новый Орлеан, частная коллекция.

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

сandre Феодоровне» воспроизведены изображения девяти императорских пасхальных яиц и даны их подробные описания [18]. Ныне без ссылки на эту публикацию «журнала красивой жизни» не обходится ни одно серьезное исследование по истории фирмы Фаберже и императорских «пасхальных даров».

Но не только сюрпризами и великолепной отделкой славились пасхальные раритеты фирмы Фаберже, но и своей живописностью и красочностью, как, например, императорское пасхальное яйцо «Пятнадцатилетие царствования», подаренное императором Николаем II своей супруге Александре Федоровне в 1911 году⁽²⁴⁾. Этот «пасхальный дар» являет собой не только пример высочайшего мастерства художника-миниатюриста Василия Ивановича Зуева, но и выступает как художественная квинтэссенция всего царствования последнего русского императора.

Императорское пасхальное яйцо «Пятнадцатилетие царствования» является репрезентативным примером, демонстрирующим сложную иконографическую и идеологическую программу российской монархической власти рубежа веков. Изображения, выполненные В.И. Зуевым, призваны были прославлять ведущие события 15-летнего правления Николая II (если отсчитывать его от года коронации, а не восшествия на престол): коронация (1896), открытие Русского музея императора Александра III (1898), перенесение мощей преподобного Серафима Саровского (1903), торжественный прием членов Государственной Думы (1906), открытие памятника Петру Великому в Риге (1910) и другие. Визуальными источниками для этих миниатюр послужили в основном фотографии, а также рисунки и произведения живописи [11].

В целом иконографическая и идеологическая программа императорского пасхального яйца «Пятнадцатилетие царствования», чей смысл можно кратко сформулировать в виде триады «Память предков. Сакральность власти. Мир народам», была далека от реальности своего исторического времени. Эта программа — скорее идеализированная

(24) Пасхальное яйцо «Пятнадцатилетие царствования» (1911, фирма Фаберже; мастер Х. Вигстрем, художник-миниатюрист В.И. Зуев; золото, алмазы огранки «роза», горный хрусталь, эмаль, кость, акварель). Культурно-исторический фонд «Связь времен», Музей Фаберже, Санкт-Петербург.

мечта художников фирмы Фаберже, нежели действительные, глубинные цели их высочайших заказчиков. Да и отсутствие сюрприза метафорически говорит о «пустоте» правления последнего русского императора.

Идеализированная мечта спустя десятилетия превратилась в миф «о России, которую мы потеряли», однако за этот миф, воплощенный в императорских пасхальных шедеврах Фаберже, иные ныне готовы платить миллионы.

3.3. Витальность как экзистенциальный выбор: национальные павильоны на Венецианской биеннале 2019 года

Венецианская биеннале 2019 года обозначила (вольню или невольню, не так уж и важно) несколько траекторий движений современного искусства, что, по субъективному авторскому мнению, наиболее репрезентативно продемонстрировали экспозиции национальных павильонов России, Египта, Литвы и проект китайских художников Сунь Юань и Пэн Юй в центральном павильоне садов Джардини, метафорически выразивших образы прошлого, настоящего и будущего.

Российский павильон, главными действующими лицами которого стали Семен Михайловский (комиссар), Михаил Пиотровский (куратор), Александр Сокуров и Александр Шишкин-Хокусай (авторы), соединил два на первый взгляд несоединимых проекта — «Лс 15:11–32» (евангельская притча о возвращении блудного сына) Сокурова и «Фламандская доска» Шишкина-Хокусая.

На втором этаже павильона в практически погруженном во тьму пространстве разворачивалось действие, срежиссированное А.Н. Сокуровым: между огромными репродукциями рембрандтовских шедевров «Возвращение блудного сына» (еще не законченного) и «Портрет старушки» с одной стороны и экранами-плазмами, демонстрирующими апокалиптические картины (на одном языке пламени постепенно поглощали фигуру Христа с известной картины Крамского, на другом жертвой катастрофы становился безымянный город) с другой стороны, располагались две скульптуры — отца и сына, словно сошедшие с полотна Рембрандта. В малом зале второго этажа на фоне мерцающего и слегка колышущегося зеркала и свершается возвращение: скульптурная группа отца и сына прямо цитирует полотно Рембрандта.

Эстетическая высота произведения искусства и рынок: о художественном качестве подлинном и мнимом



Ил. 7. «Лс 15:11–32». Национальный павильон России. Венецианская биеннале 2019 года. Фото А.В. Карпова

Этажом ниже, в приглушенном красном освещении обитают фанерные версии эрмитажных картин фламандской школы (сам этаж стилизован под зал Эрмитажа, где экспонированы работы фламандских мастеров).

Подобное соседство естественным образом порождает метафору духовного и материального. Если на первом этаже властвует торжество плоти, культура «материально-телесного низа» (М.М. Бахтин), способного, конечно, отринуть иллюзии и породить реальное будущее, то атмосфера второго этажа — это странствия по бесконечным тупикам духовных поисков, ибо неясен идеал, к которому они устремлены. Безусловная витальность рембрандтовских образов предстает волей российских кураторов как отражение «томлений духа» советских

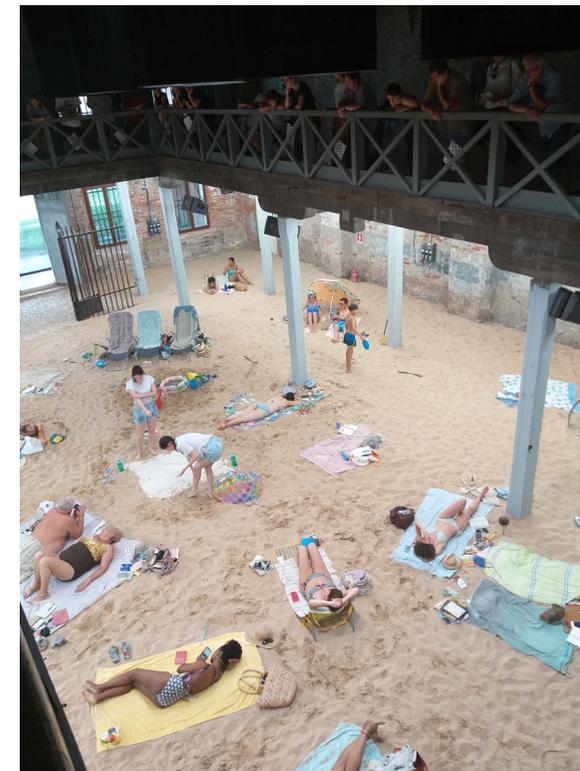
1970-х годов, мятущихся между западным экзистенциализмом (Рембрандт) и русским Богочеловеком (Крамской).

В павильоне Египта царили сфинксы и пирамиды: аллея сфинксов с мониторами вместо голов вела прямо к «главному» сфинксу с локатором на голове, постамент с которым располагался на фоне пирамиды, имитирующей выход с экспозиции. Древняя цивилизация, атрибуты которой тишина и покой, ожидает сигналов из далекого космоса в надежде на продолжение своей истории — такой образ складывается после просмотра египетского павильона, который словно говорит своим зрителям: «что было, то и будет». Метафора «мумифицированной» витальности — наиболее подходящая характеристика для проекта, представленного египетскими кураторами.

Китайскими художниками был представлен проект Can't Help Myself (2016) — огромный робот-манипулятор, помещенный в стеклянную «клетку» и «наученный» художниками выполнять три десятка движений, лейтмотивом которых являются непрекращающиеся попытки робота собрать вокруг себя беспрестанно растекающуюся темно-красную вязкую жидкость, напоминающую кровь. Все усилия робота подобно античному Сизифу оказываются бесплодными. Этот «перформанс» по утверждению кураторов Музея Гугенхайм, где проект впервые был представлен в 2016 году, повествует об истории взаимоотношений человечества и технологий, соперничества между человеком и искусственным интеллектом. Однако по прошествии времени (в начале 2020 года) метафора, предложенная художниками поднебесной, прочитывалась иначе — бессилие и человека, и технологий остановить расплзающуюся по миру пандемию COVID-19. Предвидение художников или «предсказание назад», сделанное нами из сегодняшней реальности? Образ будущего, не несущего с собой надежду? Или это всего лишь наше желание, обусловленное статусом глобальных арт-институций, отыскать глубокие смыслы и витальные основы там, где их нет?

Литовский национальный павильон, в котором разворачивалось неторопливое действие «экологической» оперы «Солнце и море (Марина)», получил главный приз Венецианской биеннале. Профессиональные певцы, задействованные в постановке, изображают отдыхающих на пляже: читают книги или листают страницы социальных сетей в смартфонах и, лежа на разноцветных полотенцах, поют о своих

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом



Ил. 8. Экоопера «Солнце и море (Марина)». Национальный павильон Литвы. Венецианская биеннале 2019 года. Фото А.В. Карпова

проблемах, море и солнце, четко следуя сценарному плану. Зрители, наблюдающие за действием сверху, с балкона, имеют возможность подпевать участникам спектакля, благо кураторы предварительно разместили тексты «экооперы» в импровизированном зрительном зале. Герои оперы в полной мере отражают современную глобальную культурную повестку: экологизм, толерантность, инклюзивность, этническое и гендерное разнообразие. Они рассказывают истории о воздушном путешествии, прерванном извержением вулкана (природный катаклизм соединил судьбы людей); о погружении с аквалангом на угасающий Большой Барьерный риф (человек, развлекаясь, разрушает экосистему) и о многом другом...

«Повседневные песни, песни о тревоге и скуке, песни почти ни о чем; а за ними — вздох истощенной Земли», — гласит кураторский

текст. Ход действия отточен до совершенства, сценарная драматургия продумана, голоса хорошо поставлены — кураторы проекта сумели выдержать баланс между поэтикой и строгим расчетом. Здесь пока еще солнечный мир, и китайский робот не приступил к своим безнадежным попыткам спасти его...

Исследователями художественного рынка было предложено немало ответов на вечные вопросы о соотношении творческих и коммерческих, эстетических и экономических факторов в формировании цены искусства, то есть «общественно-значимого живого труда, воплощаемого в произведении, но все равно выявляемого лишь в рыночном процессе» [9, с. 108]. Назывались факторы различной природы: историко-культурные, социальные, психологические, технологические и другие. Что же дает категория витальности для познания и динамики художественного процесса в целом и для интерпретации конкретного произведения искусства и особенностей его социального бытия?

Во-первых, витальность позволяет говорить об историчности социального бытия искусства, например о преодолении художественным произведением временных границ своей эпохи, о несовпадении актуального и вневременного звучания художественного произведения, где не последнюю роль играет и арт-рынок. Точнее, социальный спрос, актуализирующий определенные типы художественных решений (образов, сюжетов, мотивов, стилей) произведения искусства, который и формирует эстетический горизонт своего времени, преодолеваемый художниками-новаторами.

Во-вторых, категория витальности способствует выявлению особенностей претворения биографического «я» художника в реальность художественного произведения, что в настоящей статье было показано на примере ряда неординарных событий в жизни И.Е. Репина. Именно биографическим контекстом витальности может воспользоваться система арт-рынка, стремясь трансформировать художественное в коммерческое.

В-третьих, интересно проследить взаимоотношение категорий витальности и культурного мифа, который зачастую и выступает

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

предметом арт-рынка. Сила истории, авторитет традиции, власть стереотипов как составляющих культурного мифа способны определять специфику нашего эстетического восприятия, а художественный рынок, в свою очередь, готов эксплуатировать культурный миф, что можно видеть на примере истории раритетов фирмы Фаберже, где витальность имени Фаберже не означает еще витальности самого произведения искусства.

В-четвертых, в контексте крупных художественных событий, подобных Венецианской биеннале, кураторами могут быть реализованы различные стратегии репрезентации витальности (актуализация прошлого, проблемность настоящего, предчувствие будущего), что само по себе еще не создает художественную подлинность и/или коммерческую ценность, но способствует приращению социального капитала художников.

Таким образом, художественное качество подлинное и мнимое, как мы стремились показать, формируется под влиянием множества факторов, как внутренних, так и внешних, приводящих. Здесь и смысловые глубины произведения искусства, и совершенство его художественных форм; многозначность интерпретаций и вектор стремительно модифицирующихся художественных вкусов разных поколений. Особую роль играет и деятельность игроков арт-рынка (галеристов, дилеров, кураторов), не только выполняющих коммерческую функцию, но и зачастую формирующих направленность философско-эстетических интерпретаций творений художника, нередко восполняя тем самым смысловые пустоты самого произведения.

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

Список литературы:

- 1 *Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней. М.: Прогресс-Традиция, 1994. 528 с.
- 2 *Бенуа А.* Письма со всемирной выставки // Мир искусства. 1900. Том IV. № 17–18. С. 109–110.
- 3 *Бернштейн Б.М.* Визуальный образ и мир искусства. СПб.: Петрополис, 2006. 565 с.
- 4 *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 294 с.
- 5 *Бородин Т.П.* Поздний Репин // Наука и жизнь. 2019. № 6. С. 132–143.
- 6 *Василий Иванович Суриков.* Письма. Воспоминания художника. Л.: Искусство, 1977. 381 с.
- 7 *Выставка художественных произведений и миниатюр // Нива.* 1902. № 12. С. 233–234.
- 8 *Габсбург Г., фон.* Фаберже и Всемирная выставка в Париже 1900 г. // Фаберже – придворный ювелир. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1993. С. 116–125.
- 9 *Денисов Б.А.* К экономическим критериям ценности произведений изобразительного искусства // Российский экономический журнал. 1996. № 4. С. 105–109.
- 10 *Илья Репин: каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея.* М., 2019. 592 с.
- 11 *Карпов А.В., Мутья Н.Н.* Русский императорский портрет в диалоге изобразительного и декоративно-прикладного искусства: проблемы визуальных источников и иконографии // Ювелирное искусство и материальная культура. Вып. 6. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2021. С. 137–149.
- 12 *Карпов А.В., Мутья Н.Н.* Художник двух эпох Владислав Измайлович: между мифологией и идеологией // Русское искусство. Норма и разрыв: сборник научных статей. СПб.: Алетейя, 2019. С. 95–108.
- 13 *Ковалев А.Е.* Михаил Ларионов в России, 1881–1915 гг. М.: КомпьютерПресс, 2005. 621 с.
- 14 *Кривцун О.А.* и др. Витальность искусства: подходы к исследованию // Художественная культура. 2021. № 1. С. 304–353.
- 15 *Кривцун О.А.* Неклассическое искусство: антропологические аспекты // Человек. 2020. № 4. С. 165–189.
- 16 *Лебедев А.А.* Художественная жизнь современного Лондона: институции, тенденции, проблемы репрезентации (на материале изобразительного искусства, 1990–2000-е гг.): автореф. дисс. канд. искусствоведения / СПбГУП. СПб., 2010. 24 с.
- 17 *Нестерова Е.В.* Идеальное искусство. Позднеакадемическая и салонная живопись. СПб.: Золотой век, 2012. 512 с.
- 18 *Пасхальные яйца – подарки Государя Императора Государыне Императрице Александре Феодоровне // Столица и усадьба.* 1916. № 55. 1 апреля. С. 3–7.
- 19 *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994. 941 с.
- 20 *Репин И.Е.* Избранные письма: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. 463 с.
- 21 *Русская художественная летопись в 1913 году // Аполлон.* 1913. № 1. С. 51–56.
- 22 *Северюхин Д.Я.* Художественный рынок: как это следует понимать в искусствоведении // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 3(8). С. 69–73.
- 23 *Северюхин Д.Я.* Три века художественного рынка Санкт-Петербурга, или Проза художественной жизни. СПб.: Мирь, 2018. 752 с.
- 24 *Художественный рынок: вопросы теории, истории, методологии / науч. ред. Т.Е. Шехтер.* СПб.: СПбГУП, 2004. 232 с.
- 25 *Цицерон, Марк Туллий.* Речи: В 2 т. Том 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 443 с.
- 26 *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. М.: Искусство, 1953. 590 с.
- 27 *Чурак Г.С.* Вечные темы человеческого бытия // Третьяковская галерея. 2019. № 1. С. 32–61.
- 28 *Шехтер Т.Е.* Современный художественный процесс: основные тенденции и перспективы развития // Современное искусство и отечественный художественный рынок. СПб.: СПбГУП, 2005. С. 29–54.
- 29 *Bainbridge H.C.* Peter Carl Faberge. His Life and Work. Goldsmith and Jeweler to the Russian Imperial Court. Third Edition. London: Spring Books, 1966. XX, 167 p.
- 30 *Champier V.* Les Industries d'Art a L'Exposition Universelle de 1900. Premierre Partie. Paris: Bureaux de la Revue des Arts Decoratifs, 1902. 254 p.
- 31 *Collection Impériale: Les œufs de Pâques de l'impératrice – Un coin du foyer impérial – Bibelots augustes // Le Matin.* Paris, 1900. 14 Mai. P. 1.
- 32 *de Piles R.* Cours de peinture par principes. Paris, 1708. 493 p.
- 33 *En trovärdig dementi // Svenska Dagbladet.* 1918. 4 Augusti. S. 10.
- 34 *Graddy K.* Taste Endures! The Rankings of Roger de Piles (+1709) and Three Centuries of Art Prices // The Journal of Economic History. 2013. Vol. 73. № 3. P. 766–791.
- 35 *Mälaren Repin död av svält // Svenska Dagbladet.* 1918. 26 Juli. S. 10.
- 36 *Mei J., Moses M.* Beautiful Asset: Art as Investment // The Journal of Investment Consulting. 2005. Vol. 7. № 2. P. 1–7.
- 37 *Newspapers Fail to Kill Repin // American Art News.* 1921. Vol. 19. № 30. P. 1.
- 38 *Quemin A.* The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the «Top Artists in the World» // Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. 2017. № 66. p. 18–51.
- 39 *Travers Paris // Le Figaro.* 1901. 8 janvier. № 8. P. 1.

Эстетическая высота произведения искусства и рынок:
о художественном качестве подлинном и мнимом

References:

- 1 Bazen Zh. *Istoriya istorii iskusstva ot Vazari do nashih dnei* [The History of the History of Art from Vasari to the Present Day]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 1994. 528 p. (In Russian)
- 2 Benois A. Pis'ma so vseмирnoj vystavki [Letters from the World Exhibition]. *Mir iskusstva*, 1900, vol. IV, no. 17-18, pp. 109-110. (In Russian)
- 3 Bernshtejn B.M. *Vizual'nyj obraz i mir iskusstva* [Visual Image and the World of Art]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2006. 565 p. (In Russian)
- 4 Bobrinskaya E. *Russkij avangard: granicy iskusstva* [Russian Avant-Garde. The Boundaries of Art]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 294 p. (In Russian)
- 5 Borodina T.P. Pozdnij Repin [Late Repin]. *Nauka i zhizn'*, 2019, no. 6, pp. 132-143. (In Russian)
- 6 Vasilij Ivanovich Surikov. *Pis'ma. Vospominaniya hudozhnika* [Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memories of the Artist]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1977, 381 p. (In Russian)
- 7 Vystavka hudozhestvennyh proizvedenij i miniatur [Exhibition of Works of Art and Miniatures]. *Niva*, 1902, no. 12, pp. 233-234. (In Russian)
- 8 Gabsburg G., fon. Faberge i Vseмирnaya vystavka v Parizhe 1900 g. [Faberge and the World's Fair in Paris, 1900]. *Faberzhe – pridvornyj yuvelir [Faberge – the Court Jeweler]*. St. Petersburg, Gosudarstvennyj Ermitazh Publ., 1993, pp. 116-125. (In Russian)
- 9 Denisov B.A. K ekonomicheskim kriteriyam cennosti proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva [On the Economic Criteria of the Value of Works of Fine Art]. *Rossijskij ekonomicheskij zhurnal*, 1996, no. 4, pp. 105-109. (In Russian)
- 10 *Il'ya Repin: katalog vystavki* [Ilya Repin. Exhibition Catalog]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya Publ., 2019. 592 p. (In Russian)
- 11 Karpov A.V., Mutia N.N. Russkij imperatorskij portret v dialoge izobrazitel'nogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva: problemy vizual'nyh istochnikov i ikonografii [Russian Imperial Portrait in the Dialogue Between Fine Art and Jewellery Design of the Late Nineteenth – Early Twentieth Century: Visual Sources and Iconography]. *Yuvelirnoe iskusstvo i material'naya kul'tura [Jewelry Art and Material Culture]*. Issue 6. St. Petersburg, Gosudarstvennyj Ermitazh Publ., 2021, pp. 137-149. (In Russian)
- 12 Karpov A.V., Mutia N.N. Hudozhnik dvuh epoh Vladislav Izmajlovich: mezhdru mifologiej i ideologiej [Vladislav Izmailovich, the Artist of Two Eras: Between Mythology and Ideology]. *Russkoe iskusstvo. Norma i razryv [Russian Art. Norm and Break]*. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2019, pp. 95-108. (In Russian)
- 13 Kovalev A.E. *Mihail Larionov v Rossii, 1881-1915 gg* [Mikhail Larionov in Russia]. Moscow, Komp'yuterPress Publ., 2005, 621 p. (In Russian)
- 14 Krivtsun O.A. Vital'nost' iskusstva: podhody k issledovaniyu [Vitality of the Art: Approaches to Research]. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies]*, 2021, no. 1, pp. 304-353. (In Russian)
- 15 Krivtsun O.A. Neklassicheskoe iskusstvo: antropologicheskie aspekty [Non-Classical Art: Anthropological Aspects]. *Chelovek*, 2020, no. 4, pp. 165-189.
- 16 Lebedev A.A. *Hudozhestvennaya zhizn' sovremennogo Londona: institucii, tendencii, problemy reprezentacii (na materiale izobrazitel'nogo iskusstva, 1990-2000-e gg.)* [The Artistic Life of Contemporary London: Institutions, Trends, Problems of Representation (Based on the Material of Fine Art, 1990-2000)]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.09. St. Petersburg, 2010. 24 p. (In Russian)
- 17 Nesterova E.V. *Ideal'noe iskusstvo. Pozdneakademicheskaya i salonnaya zhivopis'* [The Perfect Art. Late Academic and Salon Painting]. St. Petersburg, Zolotoj vek Publ., 2012. 512 p. (In Russian)
- 18 Paskhal'nye jajca – podarki Gosudarya Imperatora Gosudaryne Imperatricy Aleksandre Feodorovne [Easter Eggs-Gifts From the Emperor to the Empress Alexandra Feodorovna]. *Stolica i usad'ba*, 1916, no. 55, pp. 3-7. (In Russian)
- 19 Plinij Starshij. *Estestvoznaniye. Ob iskusstve* [Natural History. About Art]. Moscow, Ladomir Publ., 1994. 941 p. (In Russian)
- 20 Repin I.E. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 463 p. (In Russian)
- 21 Russkaya hudozhestvennaya letopis' v 1913 godu [Russian Art Chronicle in 1913]. *Apollon*, 1913, no. 1, pp. 51-56. (In Russian)
- 22 Severyuhin D. Ya. Hudozhestvennyj rynek: kak eto sleduet ponimat' v iskusstvedenii [The Art Market: How It Should Be Understood in Art History]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury*, 2011, no. 3(8), pp. 69-73. (In Russian)
- 23 Severyuhin D. Ya. *Tri veka hudozhestvennogo rynka Sankt-Peterburga, ili proza hudozhestvennoj zhizni* [Three Centuries of the Art Market of St. Petersburg, or the Prose of Artistic Life]. St. Petersburg, Mir Publ., 2018. 752 p. (In Russian)
- 24 Hudozhestvennyj rynek: voprosy teorii, istorii, metodologii [Art Market: Questions of Theory, History, Methodology], ed by T.E. Shekhter. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2004. 232 p. (In Russian)
- 25 Ciceron Mark Tullij. *Rechi* [Speeches]. Vol. 1. Moscow, Akad. nauk SSSR Publ., 1962. 443 p. (In Russian)
- 26 Chistyakov P.P. *Pis'ma, zapisnye knizhki, vospominaniya. 1832-1919* [Letters, Notebooks, Memoirs, 1832-1919]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 590 p. (In Russian)
- 27 Churak G.S. Vechnye temy chelovecheskogo bytiya [Death and Resurrection: Repin and the Eternal Themes of Human Existence]. *Tret'yakovskaya galereya*, 2019, no. 1, pp. 32-61. (In Russian)
- 28 Shekhter T.E. Sovremennyy hudozhestvennyj process: osnovnye tendencii i perspektivy razvitiya [The Contemporary Art Process: the Main Trends and Prospects of Development]. *Sovremennoe iskusstvo i otechestvennyj hudozhestvennyj rynek* [Contemporary Art and the Domestic Art Market]. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2005, pp. 29-54. (In Russian)
- 29 Bainbridge H.C. *Peter Carl Faberge. His life and work. Goldsmith and Jeweler to the Russian Imperial Court*. Third Edition. London, Spring Books, 1966. XX, 167 p.
- 30 Champier V. *Les Industries d'Art a L'Exposition Universelle de 1900*. Premiere Partie. Paris, Bureaux de la Revue des Arts Decoratifs Publ., 1902. 254 p.
- 31 Collection Impériale: Les œufs de Pâques de l'impératrice – Un coin du foyer impérial – Bibelots augustes. *Le Matin*. Paris, 1900, 14 Mai, p. 1.
- 32 de Piles, Roger. *Cours de peinture par principes*. Paris, 1708. 493 p.
- 33 En trovändig dementi. *Svenska Dagbladet*, 1918, 4 Augusti, s. 10.
- 34 Graddy K. Taste Endures! The Rankings of Roger de Piles (+1709) and Three Centuries of Art Prices. *The Journal of Economic History*, 2013, vol. 73, no. 3, pp. 766-791.
- 35 Målaren Repin död av svält. *Svenska Dagbladet*, 1918, 26 Juli, s. 10.
- 36 Mei J., Moses M. Beautiful Asset: Art as Investment. *The Journal of Investment Consulting*, 2005, vol. 7, no. 2, pp. 1-7.
- 37 Newspapers fail to kill Repin. *American Art News*, 1921, vol. 19, no 30. p. 1.
- 38 Quemin A. The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the "Top Artists in the World". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2017, no. 66, pp. 18-51.
- 39 Travers Paris. *Le Figaro*, 1901, 8 janvier, no 8. p. 1.