

С иконой и ножом:
о семиозэстетических причинах вандализма А. Балашова

В. В. Мароши

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Рассматривается семиотика вандализма А. Балашова, который привел к порче картины Ильи Репина «Иван Грозный и его сын Иван 14 ноября 1581 года». Его эстетическая реакция как бы сфокусировала в себе реакцию первых зрителей картины и стала ответом на ее провокативность. Основой нашего подхода является признание значимости старообрядческой идентичности Балашова и его статуса иконописца / живописца. Намекая на события 1881 г., Репин существенно демонизировал облик Грозного и стигматизировал сына в духе «imitation Christi». Поэтому картина Репина была воспринята Балашовым как «антиикона» по контрасту с иконными образами живописи В. Сурикова.

Ключевые слова: Репин, Балашов, Иван Грозный, вандализм, картина, натурализм, икона.

УДК 75.03; 7.046.3

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-279-291

Контактная информация: Мароши Валерий Владимирович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и методики обучения литературе, Новосибирский го-

Мароши В. В. С иконой и ножом: о семиозэстетических причинах вандализма А. Балашова // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 279–291.

сударственный педагогический университет (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, maroshi@mail.ru)

Век спустя после скандального нападения А. Балашова 16 января 1913 г. на картину «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» 25 мая 2018 г. жест вандализма по отношению к ней был повторен И. Подпориным. Нападение первого на картину было для тогдашнего российского общества шокирующе неожиданным, поступок же Подпорина был в какой-то мере предвосхищен не только Балашовым, но и целой серией акций по дискредитации картины.

Сначала была издана книга С. В. Фомина [2010], в которой использована аргументация М. Волошина, затем, к столетию со времени первой попытки порчи картины, группа «патриотической интеллигенции» во главе с В. Бойко выступила с требованием убрать картину Репина из экспозиции Третьяковской галереи (на этом в 1913 г. настаивал в М. Волошин), ну и, наконец, российская власть разных уровней, от В. В. Путина до губернаторов и министров, прямо или косвенно намекнула на «реабилитацию» Ивана Грозного как исторического деятеля. В контексте сегодняшнего конфликта с коллективным Западом это напомнило настороженной интеллигенции разворот к национальному мифу в сталинском СССР конца 1930-х – начала 1950-х гг., в нем Грозному как антизападнику и организатору террора отводилось особое место [Peggie, 2001].

Лояльность «молчаливого большинства» по отношению к власти и церкви и была объявлена либеральными СМИ главной причиной поступка Подпорина, смысл которого стали трактовать как один из симптомов идеологического реванша патриотов. Однако очевидно, что это был спонтанный жест несведущего в искусстве реципиента: «Заранее он к совершению преступления не готовился, и преступление он совершил спонтанно, в порыве эмоционального стресса от увиденной им картины и исторического искажения факта»¹. Балашов же свой поступок готовил достаточно долго: он был завсегдаем галереи, заранее купил нож и т. д. Современного вандала, в отличие от Балашова, признали вменяемым, а он сам, явно не без сторонней помощи, попытался убедить суд в «святости» царя и «лживости» картины. Со своей стороны, пресса убеждала читателей, что в лице Подпорина мы имеем дело с рецидивом девиантного поведения [Рогоза, 2018]. С семиотической точки же зрения этот акт вандализма выглядит как жест носителя «наивного сознания», не осознающего саму возможность автореференции иконического знака в искусстве.

В 1913 г. по горячим следам похожую, но эстетическую в своей основе версию об катарсической наивности Балашова в своей первой статье и в последующей лекции предложил М. Волошин. Это был единственный голос, выбившийся из общего хора интеллигенции, возмущенной поступ-

¹ Бойко-Великий В. Показания обвиняемого И. Н. Подпорина. URL: http://zavtra.ru/blogs/pokazaniya_obvinyаемого_i_n_podporina (дата обращения 26.02.2020).

ком безумного «изувера» и «фанатика». Расхожую мотивировку его умопомешательства он попытался понять как особую степень чувствительности реципиента, который стал не вандалом, а достойной сострадания «жертвой» картины. По Волошину, Балашов нарушил границы чрезмерно натуралистичного и шокирующего визуального текста, пытаясь помочь жертве царя:

Поступок Абрама Балашова никак нельзя принять за акт банального музейного вандализма. Он обусловлен, он непосредственно вызван самой художественною сущностью репинской картины. <...> Он был обманут натуральнейшим, естественнейшим изображением ужасного случая и не смог вынести состояния безвольного и праздного свидетеля. Он разбил то безопасное невидимое стекло, которое отделяет нас от произведений искусства, и кинулся внутрь картины, как если бы она была действительностью [Волошин, 2005, с. 312–314].

Любопытно, что Подпорина не остановило стекло: именно оно помогло ему нанести картине серьезные повреждения, воспользовавшись ближайшим подручным средством. Теперь музей собирается установить особое небьющееся стекло, которое следующему вандалу придется пробивать из гранатомета.

Волошин настаивает на неразличении Балашовым изображенного на картине и реального, а самого Репина обвиняет в потакании чрезмерности, дурному вкусу и стремлению шокировать аудиторию, которое было свойственно образному языку оперы, а также европейской живописи и массовой культуры второй половины XIX в. («*le genre férocé*» в картинах Ж. Рошгросса, А. Реньо, театр «Grand Guignol» и т. п.).

Идеологически до революции Репин был образцовым русским интеллигентом-«западником» с известным набором ценностей (антиклерикализм, ненависть к власти, народофобия, преклонение перед культурой Запада): «...верю только в интеллигенцию, в свежие веяния Запада» [Грабарь, 1963, с. 250]. Старообрядец Балашов вряд ли разделял эту интеллигентскую идеологию: раскольники относились к Грозному вполне лояльно; ведь при нем прошел Стоглавый собор, подтвердивший основы русской церковной обрядности. Кроме того, в целом отношение народа к Грозному, за исключением отдельных локальных сообществ, попавших под его террор, всегда было положительным: он изображается в фольклоре справедливым и грозным царем-избавителем [Чистов, 1967, с. 24] (см. также [Perric, 1978; 1987]). Здесь Балашов мог бы найти общий язык с Подпориным, но его неприятие картины имело, на наш взгляд, семиоэстетический и морально-этический акценты.

После поездки в Европу со Стасовым в 1883 г. Репин увлекся обозначенными выше «веяниями Запада», тем, что сейчас определяют как «романтический натурализм»:

Несчастья, живая смерть, убийства и кровь составляют такую влекущую к себе силу, что противостоять ей могут только высококультурные личности. В то время на всех выставках Европы в большом количестве выставлялись кровавые картины. И я, заразившись, вероятно, **этой кровавостью**, по приезде домой сейчас же принялся за **кровавую сцену** «Иван Грозный с сыном». И картина крови имела большой успех [Репин, 1953, с. 299].

Но в этом пристрастии к крови были и специфически русские черты: ведь Страсти Христовы и его конфликт с властями стали «эйдосом» для русской радикальной интеллигенции и передвижников второй половины XIX в. О сложном со- и противопоставлении Голгофы, литературных «мучеников» и официальной иконографии власти свидетельствует, например, соседство фотографии императора Александра II на смертном одре с копией крайне популярной картины К. К. Штейбена «На Голгофе» (1841) и портретами Т. Шевченко и Н. Некрасова на картине Репина «Не ждали» (1884).

Видение своей Голгофы как продолжения кровавой «оперы» о дьяволе было у Репина еще в период работы над первой «Голгофой» (1869):

Я один в особом чаянии вдохновения, чертил и отыскивал, **воображая живую сцену Голгофы**. Невольно начал я напевать из **оперы «Роберт-дьявол»** арию «Восстаньте все мертвые из гробов» <...> В темноте, понемногу и невольно, близкие добираются до креста... **Неузнаваемый, в потоках запекающейся крови**, он узнал их. Он им обрадовался... Он им говорил и успокаивал их: «Не горюй, мать, – Иоанн тебе заменит сына...». Лицо его **едва можно было узнать**: терновые колючки, крепко прикрученные к голове, все более впивались в голову и в шею; он был **страшен в своем кровавом покрове**; местами потоки струились, блестя от факелов. «Боже, боже, за что же ты меня оставил!» <...> И крест почти весь казался красным, блестящим от кровавых ручьев [Там же, с. 448–449].

Лежащий пустой крест в луже крови («Голгофа», 1922) стал последним вариантом этой крови «без Христа».

Тот же мотив «потери лица» характерен для словесного портрета любимого Репиным художника А. Реньо, убитого на войне:

Этим несравненным гением Франция принесла **великую жертву** войне с немцами в семидесятом году... Только что успел он **развернуться, выбиваясь из всех условных рамок**, через которые шагал, как **гигант**, – глупая пуля на бруствере Монт-Валериан сразила храброго солдата, выпустившего последний заряд немцам. <...> **Лишь по записке** в боковом кармане **узнали Реньо; окровавленное лицо** его было густо залеплено листьями платанов, что росли по дороге... [Там же, с. 296].

Итак, в портрете Христа или любимого художника, по Репину, индивидуальные черты скрыты под слоем крови.

Кроме того, никто из биографов Репина не обратил внимания на то, что само его увлечение в детстве живописью было неразрывно связано с травмой кровотечения:

Чтобы меня утешить, Трофим оставил мне свои краски, и с этих пор я так в них **впился, в свои красочки**, прильнув к столу, что меня едва отрывали для обеда и срамили, что я совсем сделался мокрый, как мышь, от усердия и одурел со своими красочками за эти дни. Я раздосадовался и расплакался до того, что у меня пошла из носу кровь и долго шла, и ее долго не могли остановить, и я совсем побледнел. Помню, как кровь моя студнем застыла в глубокой тарелке <...> надо было еще поднимать высоко правую руку: кровь текла из левой ноздри. Оправился я кое-как только дня через три. Кровь перестала идти, и я сейчас же – за красочки. Но недолго я наслаждался: вдруг, к моему **ужасу, большая красная капля капнула на мой рисунок**, другая, третья, и опять полила, полила. Ах, какая досада!» [Репин, 1953, с. 56].

Вряд ли случайно, что натурщиками для обоих Иванов на картине стали «творческие натуры» – писатель В. Гаршин, художники В. Менк, Г. Мясоедов, композитор П. Бларамбер. Скорее всего, драма «ужаса» и «крови» выразила психофизиологию самого автора, стала его «метаживописью». Тогда брошенный жезл на картине «Иван Грозный...» – символ одновременно кисти и ножа художника.

На сцену сыноубийства самое серьезное влияние могли оказать и преувеличенные оценки деятельности Грозного из «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина. Театрализованная сцена убийства сына в ней, написанная в духе сентиментальных и готических романов, послужила, по-видимому, отправной точкой если не для самого Репина, то для его всегдашнего вдохновителя и советчика – В. В. Стасова:

Побледнев от ужаса, в трепете, в испуге он воскликнул: «Я убил сына!» и кинулся обнимать, целовать его; **удерживал кровь, текущую из глубокой язвы; плакал**, рыдал, звал лекарей; молил Бога о милосердии, сына о прощении. Но Суд Небесный совершился!.. Царевич, лобызая руки отца, нежно изъявлял ему любовь и сострадание; убеждал его не предаваться отчаянию; сказал, что умирает верным сыном и подданным... [Карамзин, 1989, с. 209].

В «Истории...» Иван Грозный буквально купается в крови, она становится гиперболой повествования: «Кровавый Волхов, запруженный телами и членами истерзанных людей, долго не мог пронести их в Ладожское озеро» [Там же, с. 157]; «...садился на коня и скакал плавать в крови» [Там же, с. 159].

Ближайшими аллюзиями картины считаются убийство царя Александра II 1 марта 1881 г. и казнь народовольцев в апреле 1881 г. (1581 / 1881 г.), на которой Репин лично присутствовал (см. [Мутья, 2015]). Несмотря на всю отвратительность зрелища публичной казни, оно обошлось без следов

крови, в отличие от кровавого цареубийства. Как известно, первое название картины – «Сыноубийца». В русском обществе цареубийство воспринималось как отцеубийство. Царь-отец первым стал убивать своих сыновей, а его сыновья спустя триста лет отомстили царю. Дата 1581 г. в названии стала намеком на 1881 г. Ситуация сыноубийства, возможно, по-своему взволновала и А. Балашова. Ведь его библейское имя и отчество – Абрам Абрамович – тоже связаны в Ветхом Завете с ролью Праотца, несостоявшимся сыноубийством, жертвоприношением Сына. Вдобавок журналисты приписывали ему конфликт с отцом.

У других русских художников, обращавшихся до Репина к сюжету об убийстве Иоанном своего сына (В. Шварца, И. Пелевина, Н. Шустова), тема была решена в спокойной цветовой гамме, с неподвижными фигурами скорбящего царя и покойного сына, иконами по стенам, которые Репин заменил на парсуну «светского» типа. Скорбь и глубокое раскаяние царя, религиозность которого невозможно отрицать, превратились под его кистью в «отчаяние и ужас» почти экспрессионистского полотна (сравнение Репина и Л. Андреева у Волошина вполне типологично) с разными оттенками красного цвета; тела его персонажей изогнуты в сложной S-образной форме для достижения максимально выразительного эффекта, глаза царя выгаращены в стиле Ж. Рошграсса. С точки зрения синтактики визуальных знаков, репрезентирующих одну и ту же ситуацию, картина Репина, сохраняя определенные признаки исторической живописности (аутентичность ковров, интерьера, одежды), драматизирует ее до предела, сплетая тела «хищника» и «жертвы», мимические знаки предельного ужаса и кротости.

Сейчас российский зритель уже привык к картине и даже дал ей неофициальное название, в наибольшей степени отражающее ее сюжет («Иван Грозный убивает своего сына»). Ее прагматика в восприятии современного медийного мира строится на эффекте магического фатального воздействия на большинство персонажей, вовлеченных в процесс создания и восприятия этого полотна. В качестве доказательств в многочисленных публикациях журналистов и блогеров воспроизводятся факты самоубийства натурщика картины писателя Вс. Гаршина и хранителя Третьяковки Е. Хрушова, жестокость по отношению к собственному сыну Г. Мясоедова, позировавшего для эскизов Грозного, «отсохшая рука» самого Репина и т. п. Покушения на картину Балашова и Подпорина вписываются в этот миф «страшной картины», провоцирующей насилие, безумие и саморазрушение.

Наиболее распространенной реакцией на картину в 1885 г. российских зрителей, впервые столкнувшихся с подобной экспрессией и натурализмом в живописи, было состояние шока, смешанные чувства ужаса и отвращения, выражавшиеся в крике: «Кровь, кровь! кричали кругом. Дамы падали в обморок, нервные люди лишались аппетита» [Михеев, 1893, с. 108]. Пер-

вые впечатления профессионального художника, Н. И. Крамского, переводят ее визуальный язык в экспрессионистскую театральную мизансцену:

Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его... а сам орет... от ужаса <...> в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил... <...> Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его <...> крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного) сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса, в беспомощном положении [Иван Николаевич Крамской..., 1888, с. 507–511].

Исключительное для русской реалистической живописи обилие крови и аффектов провоцировало, как мы видим, и весьма нетипичные для русской живописи реакции. По достоверным свидетельствам, нападение А. Балашова сопровождалось **криком**, выразившим чувства, полностью сопоставимые с реакцией первых зрителей:

...при входе в зал, где находится картина Репина «Иоанн Грозный», вдруг с **неистовым криком** бросился к картине, перескочил через барьер и шнур, ограждающие картину и со словами: «довольно крови» **три раза** полоснул картину ножом [Порча репинской картины, 1913, с. 2];

Довольно крови! Долой кровь! Лицо у него было бледное, глаза безумные. <...> В галерее он бывал нередко. Когда его допрашивали, он всё повторял: «Довольно крови! Довольно крови!». Было ясно: он сумасшедший [Мудрогель, 1966, с. 127–129].

Таким образом, отличие поведения Балашова от реакции обычных реципиентов состояло лишь в том, что после частых посещений галереи его эмоциональная реакция «на кровь» должна была ослабнуть, стать более рефлексивной; но этого не произошло, наоборот, неприятие картины, по видимому, стало сильнее и потребовало перехода к прямому действию, своего рода «зрительской цензуре» вырезания окровавленных лиц царя и сына, судя по фотографии порезов. Обычная для его современников эстетическая реакция на необычную картину перешла за грань культурно и юридически приемлемого.

Слоган «Довольно крови!» для России начала XX в. можно трактовать не столько в персональном смысле, сколько в социальном: русско-японская война, революция 1905–1907 г. с ее многочисленными терактами и казнями привели к созданию атмосферы насилия, несопоставимой по масштабам с серединой 1880-х гг.

Разумеется, версия временного помрачения ума А. Балашова неоспорима. Но в любом безумии есть своя логика. Как же могла подействовать картина на иконописца-старообрядца А. Балашова? Попытаемся реконструировать причины, толкнувшие его на вандализм. С одной стороны, простая принадлежность к старообрядчеству в начале XX в. еще не означала консерватизма во всем остальном: в культуре конца XIX – XX в. богатые

выходцы из этой среды прославились скорее как люди со вкусом к новизне и «модерну»: Третьяковы, Морозовы, Солдатёнкины, Рябушинские, Щукины и другие умели сочетать церковную набожность и самую передовую светскость. Балашов не принадлежал к этой промышленно-торговой элите старообрядческого мира, по скудным сведениям, дошедшим до печати, он был владельцем иконописной и книжной лавки, а его отец – то ли торговцем мебелью, то ли тоже иконописцем. Можно предположить, что его вкусы были, как и полагается богомазу, весьма традиционны и не простирались за границы иконописного канона.

Однако факты свидетельствуют об обратном. Так, на портале «Ростовский словарь» появилась анонимная публикация, посвященная восстановлению одной из икон Балашова-сына местным реставратором В. Ефремовым. На иконе «Нерукотворённый образ Господа нашего Иисуса Христа» он обнаружил, с обратной стороны, целых три карандашных автографоподписи Балашова со словом «живопись» и дату (1885), которая совпадает как с годом рождения самого Балашова, так и с временем появления картины Репина. На русских иконах авторская подпись была крайне редким явлением, это считалось недостойным по отношению к святому лику. Сама икона, насколько можно судить по представленной фотографии, тоже была нарисована не в канонической, а в свободной манере, свойственной не иконописцам, а русским мастерам живописи конца XIX в., особенно выразителен на ней взгляд Иисуса. Так что заурядным иконописцем Балашов не был, а свои иконы, по-видимому, склонен был скорее воспринимать как «живопись», а не иконопись. На это указывают и незаконченное обучение в художественном училище, о которой упоминает М. Волошин, и регулярность посещений Третьяковской галереи.

Эта «пограничность» Балашова между современной живописью и канонической иконописью объясняет его благоговение перед полотном В. Сурикова «Боярыня Морозова». Балашов посетил суриковский зал Третьяковки, который был рядом с репинским, непосредственно перед нападением на картину Репина: «Пройдя несколько зал, он смотрел картину “Боярыня Морозова” и что-то шептал перед ней, а при входе в зал, где находится картина Репина “Иоанн Грозный”, вдруг с неистовым криком бросился к картине...» [Порча репинской картины, 1913, с. 2]. Это же заметил в свое время и М. Волошин: «Что он человек, обладающий художественно верным чутьем, явствует из того, что он пред этим стоял в суриковской комнате. Суриков – большой национальный художник. Он знает о человеческой крови не только из газет» [Волошин, 2005, с. 312]. Крови на картинах Сурикова действительно нет, но если сфокусироваться на «Боярыне Морозовой», то дело скорее в ее иконописности: сама композиция картины восходит к старообрядческому лубку, боярыня Морозова смотрит поверх голос толпы на икону. Богородица Умиление в правом углу картины, ее иконописный лик и одеяние повторены как в скорбных лицах жен-

щин, склонившихся перед боярыней, так и в общей цветовой мозаике картины.

Юродивый, благословляющий боярыню, в ответ на ее благословление – один из центров картины. Поступок Балашова мог быть повтором «вандализма» блаженного Василия, который разбил камнем надвратную икону, поскольку под изображением Богородицы на ней было скрыто изображение Сатаны. Как мы увидим далее, у Репина демонизм царя Ивана акцентирован в нескольких деталях, он даже и не скрыт. Черное монашеское одеяние боярыни скорее контрастно по своему символическому смыслу черной рясе царя у Репина.

Кроме того, датировка события убийства сына в названии картины Репина (16 ноября 1581 г., хотя сын умер 19 ноября) совпадает с датой ареста боярыни Морозовой (16 ноября 1671 г.) в ее широко известном в старообрядческих кругах житии, образуя символический параллелизм:

...месяца ноемврия во 2 день, сказание отчасти о доблести и мужестве, и изящном свидетельстве, и терпеливодушном страдании новоявленной преподобновеликомученицы боярыни Феодосии Прокопиевны, нареченной во инокинях Феодоры, по тезоименству земнъя славы Морозовы <...> Егда же приспе **ноября 14** число, рече Феодора старицам <...> И се **во второй час нощи** отворишася врата большие. Феодора же в мале ужасшися, разуме, яко мучители идут, и яко преклонися на лавку. Благоверная же княгиня, озаряема духом святым, подкрепи ю и рече: «Матушка-сестрица, дерзай! С нами Христос – не бойся! <...> Феодора возляже на пуховик свой, **близ иконы пресвятыя Богородицы** [Из «Повести о боярыне Морозовой», 2015, с. 55–56].

Уже И. Грабарь в монографии о Репине проницательно заметил, что изображение царевича Ивана, олицетворяющего кротость и всепрощение, представляет собой «...страшную, современную быль о безвинно пролитой крови» [Грабарь, 1963, с. 278], намекая, разумеется, прежде всего на казнь народовольцев. Однако «безвинно пролитая кровь» – это и символика Агнца, Христа. Прототип царевича, писатель В. Гаршин, предстает в воспоминаниях Репина если не подобным агнцем, то кротким ангелом: «А входил он бесшумно и всегда вносил с собою тихий восторг, словно **бесплотный ангел**» [Репин, 1953, с. 369]; «Видите ли, Илья Ефимович, – сказал **ангельски кротко** Гаршин» [Там же, с. 370].

Поза царевича с головой, склоненной направо, и ногами, согнутыми налево, явственно напоминает традиционную позу Христа на кресте в религиозной живописи. Однако вместо Иосифа Аримафейского вес его тела принимает на себя карикатурная фигура. Ее непропорционально большие заостренные кверху уши, запятнанное кровью лицо, поднявшиеся вверх от ужаса вздыбленные волосы («хохол») восходят к традиции изображений дьявола и бесов в средневековой иконописи и живописи (см. об этом: [Антонов, Майзульс, 2011]). Об этом каноне, несомненно, знал и Репин.

Характерно сравнение из его мемуаров: «Маленький, гаденький, с **торчавшими черными вихрами, желтый, как охра**, он был похож на дьяволенка...» [Репин, 1953, с. 78]. Это сознательная демонизация облика царя. На первоначальных эскизах его фигура была окружена гораздо более темным фоном, а на голове отчетливо виднеются небольшие рожки. В этом контексте его черная одежда – монашеская ряса – предстает знаком совсем другого мира.

Демонизация Ивана Грозного началась с обвинений Андрея Курбского и закрепилась у Карамзина: «...в последний раз еще явим Иоанна Ангелом Тьмы для Россиян, обогранным святою кровию невинности» [Карамзин, 1989, с. 157]. Репин, нарисовав невинного агнца (которым исторический царевич Иван не был), в лапах обезьяноподобного существа, нарушил сложившуюся традицию изображения царя Ивана в русской исторической живописи. К тому же и для русских икон, и для отечественной религиозной живописи, в отличие от европейской, не было характерно изображение окровавленного Христа с акцентом на его телесных страданиях. Несмотря на христосцентричные мотивы, картину Репина можно определить скорее как «антиикону», что, возможно, и стало одной из причин нападения на нее «юродивого» Балашова. Именно поэтому Балашов наносит **три** ритуальных пореза, хотя служитель галереи в тот момент не мог ему воспрепятствовать. Изображения дьявола и бесов на средневековых миниатюрах, реже – иконах, часто подвергались порче: их зачеркивали, выкалывали глаза, выскабливали лица, чтобы уменьшить их возможное магическое воздействие на читателя / зрителя. Вполне вероятно, что нападение Балашова, целившего в лицо Грозного, имело ту же цель.

Итак, нападение Балашова – это семиотический в своей основе конфликт иконы и антииконы, России и Европы, «народа» и интеллигенции.

Список литературы

- Антонов Д. И., Майзульс М. Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. М.: Индрик, 2011. 384 с.
- Волошин М. А.* Собр. соч.: В 12 т. М.: Эллис Лак, 2005. Т. 3: Лики творчества, кн. 1: О Репине; Суриков. 608 с.
- Грабарь И. Э.* Репин: Монография: В 2 т. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 1. 331 с.
- Иван Николаевич Крамской: его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837–1887. СПб.: Изд. А. Суворина, 1888. 750 с.
- Из «Повести о боярыне Морозовой» // Алексей Михайлович Романов: pro et contra: Антология / Сост., коммент., вступ. ст. В. Г. Вовиной-Лебедевой. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. С. 54–72.
- Карамзин Н. М.* История государства Российского. М.: Книга, 1989. Кн. 3, т. 9–12. 732 с. Репринт. изд.
- Михеев В. И.* И. Е. Репин // Артист. 1893. Кн. 4, № 29. С. 95–132.

Мудрогель Н. А. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее: Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1966. 206 с.

Мутья Н. Н. Аллюзивный аспект в исторической живописи И. Е. Репина. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» // Творчество Ильи Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения: Материалы Междунар. науч. конф. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 71–84.

Порча репинской картины // Новое время. 1913. 30 (17) янв. С. 2.

Репин И. Далекое близкое. М.: Искусство, 1953. 520 с.

Рогоза А. «Третьяковский вандал» 10 лет назад кодировался от пьянки, а до этого привлекался за драку // Комсомольская правда. 29.05.2018. URL: <https://www.nsk.kp.ru/daily/2лены> (дата обращения 26.02.2020).

Фомин С. В. Правда о первом русском царе: кто и почему искажает образ государя Иоанна Васильевича (Грозного). М.: Русский издательский центр, 2010. 498 с.

Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М.: Наука, 1967. 342 с.

Perrie M. The Popular Image of Ivan the Terrible // Slavonic & East European Review. 1978. Vol. 56, no. 2. P. 275–286.

Perrie M. The Image Ivan the Terrible in Russian Folklore. Cambridge; London: Cambridge University Press, 1987. 269 p.

Perrie M. The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2001. 255 p.

Article metadata

Title: With an Icon and a Knife: About the Semio-Aesthetic Causes of A. Balashov's Vandalism

Author: V. V. Maroshi

Author's e-mail: maroshi@mail.ru

Author's affiliation: Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

Abstract. The article deals with semiotics of the vandal action of Abram Balashov in Tretyakov gallery aimed at the damaging Iliya Repin's painting "Ivan the Terrible and His Son Ivan on 14 November 1581". We compared two acts of Russian vandals who attacked the canvas on 1913 and on 2018. There is considerable difference between Igor Podporin's reckless ideological action and Balashov's actions which were carefully planned. Balashov was an icon painter, but wanted to be a painter. Like M. Voloshin we insist that his mental disorder is caused by provocative Repin's painting. The shocking effect of this artwork caused a similar reaction of Russian viewers on 1885 disgusted and amazed by

naturalism and expression of the painting. Repin's work was inspired by his own bleeding trauma experienced in childhood, by the European paintings of the bleeding Christ, by Russian antimonarchist radicalism, by N. Karamsin's gothic version of tsar Ivan activity, finally by «le genre féroce» of the modern French painting. Repin added to visual look of Ivan the Terrible some demonic features and to his son figure some Christ features. Balashov belonged to sub-culture of Russian Old Believers in turn was inspired by hagiography of Old Believer martyr Morozova and by icon like painting "Boiarynia Morozova" of Surikov. Balashov's vandal act is a typical Russian «fool for Christ» gesture. Probably he followed the tradition of damaging devil's faces in books and on icons.

Key terms: Repin, Balashov, Ivan the Terrible, vandalism, painting, naturalism, icon.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-279-291

Reference literature (in transliteration):

Antonov D. I., Majzuls M. R. Demony i greshniki v drevnerusskoj ikonografii: Semiotika obraza. Moscow, Indrik Publ., 2011, 384 p. (in Russ.)

Chistov K. V. Russkie narodnye social'no-utopicheskie legendy XVII–XIX vv. Moscow, Nauka, 1967, 342 p. (in Russ.)

Fomin S. V. Pravda o pervom russkom tsare: Kto i pochemu iskazhaet obraz gosudarya Ioanna Vasilievicha (Grozного). Moscow, Russkij izdatel'skij tsentr, 2010, 498 p. (in Russ.)

Grabar I. E. Repin. Monograph. In 2 vols. Moscow, AS USSR Publ., 1963, vol. 1, 331 p. (in Russ.)

Ivan Nikolaevich Kramskoy: Ego zhizn', perepiska i khudozhestvenno-kriticheskie stat'i 1837–1887. St. Petersburg, A. Suvorin Publ., 1888, 750 p. (in Russ.)

Iz «Povesti o boyaryne Morozovoy». In: Aleksey Mihajlovich Romanov: pro et contra: Antologiya. Comp., comment., intr. by V. G. Vovina-Lebedeva. St. Petersburg, RHSA Press, 2015, p. 54–72. (in Russ.)

Karamzin N. M. Istoriya gosudarstva Rossijskogo. Moscow, Kniga Publ., 1989, book 3, vol. 9–12, 732 p. (in Russ.)

Miheev V. I. I. E. Repin. *Artist*, 1893, vol. 4, no. 29, p. 95–132. (in Russ.)

Mudrogel N. A. Pyat'desyat vosem' let v Tret'yakovskoj galeree: Vospominaniya. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1966, 206 p. (in Russ.)

Mutiya N. N. Allyuzivnyj aspekt v istoricheskoj zhivopisi I. E. Repina. «Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 noyabrya 1581 goda». In: Tvorchestvo II' i Repina i problemy sovremennogo realizma. K 170-letiyu so dnya rozhdeniya: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 2015, p. 71–84. (in Russ.)

Perrie M. The Popular Image of Ivan the Terrible. *Slavonic & East European Review*, 1978, vol. 56, no. 2, p. 275–286.

Perrie M. *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. New York, Palgrave Macmillan, 2001, 255 p.

Perrie M. *The Image Ivan the Terrible in Russian Folklore*. Cambridge, London, Cambridge University Press, 1987, 269 p.

Porcha repinskoj kartiny. *Novoe vremya*, 1913, January 30 (17), p. 2. (in Russ.)

Repin I. *Dalekoe blizkoe*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953, 520 p. (in Russ.)

Rogoza A. «Tretiyakovskiy vandal». 10 let nazad kodirovalsya ot p'yanki, a do etogo privlekalsya za draku. *Komsomolskaya Pravda*, 29.05.2018. URL: <https://www.nsk.kp.ru/daily/2lenty> (accessed 26.02.2020). (in Russ.)

Voloshin M. A. *Sobranie sochinenij*. In 12 vols. Moscow, Ellis Lak, 2005, vol. 3 (1), 608 p. (in Russ.)