

**Т.В. Юденкова**

**ВЫБОР КОЛЛЕКЦИОНЕРА:  
ИСТОРИЯ ПРИОБРЕТЕНИЙ НЕСКОЛЬКИХ  
ШЕДЕВРОВ КОЛЛЕКЦИИ П.М. ТРЕТЬЯКОВА**

**T.V. Yudenkova**

**COLLECTOR'S CHOICE:  
THE HISTORY OF ACQUISITION OF SEVERAL  
MASTERPIECES FROM P.M. TRETYAKOV'S COLLECTION**

**Аннотация.** Анализ политики приобретений Павла Михайловича Третьякова (1832 –1898), одного из ведущих московских коллекционеров XIX столетия, серьезным образом повлиявшего на историю коллекционирования в России, разрушает стереотипный образ этого человека, сложившийся в искусствоведческой литературе и мемуаристике. Третьяков традиционно воспринимается скорее как человек законопослушный и консервативный в своих взглядах, нежели свободный и независимый. Кроме того, в советском искусствознании бытовало мнение, что у московского купца-коллекционера были выдающиеся советчики — художники демократической направленности, без которых он не приобретал ни одного произведения. Истории поступления в его собрание нескольких произведений — главных шедевров Третьяковской галереи — показательны сразу в нескольких отношениях. Они раскрывают непростую художественную атмосферу, в которой оказывался коллекционер, обнаруживают его многотрудные раздумья и, в конечном итоге, — независимое решение, в некоторых случаях требуют новых интерпретаций этих произведений. Третьяков всякий раз стоял перед сложным выбором, осознавая неоднозначность идей ряда полотен, приобретение которых могло, в том числе, навлечь неприятности на него, а впоследствии — и на галерею. Выбор картин современных мастеров, сделанный Павлом Михайловичем, заставляет выделить несколько аспектов, формирующих образ коллекционера: в какой момент были куплены рассматриваемые произведения — до их экспонирования,

---

*Юденкова Татьяна Витальевна*, доктор искусствоведения, заведующий отделом живописи второй половины XIX — начала XX века Третьяковской галереи, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института Российской Академии художеств

*Yudenkova Tatyana Vitalievna*, Doctor in Art History and Criticism, Head, Department of Russian Painting of Second Half of the 19th — early 20th centuries, The State Tretyakov Gallery, Leading Research Fellow, Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts

+7-985-998-26-27; yudenkovatv@mail.ru

в течение выставки или после ее окончания; когда были высказаны мнения критиков, знатоков, корреспондентов — к моменту покупки или после; был ли сделан выбор коллекционером единолично, без учета мнения большинства; как его приобретения воспринимали близкие ему люди, единомышленники; как Третьяков относился к обвинениям в недостаточно верном отборе при создании картинной галереи русской живописи, и ряд других. На примере нескольких покупок произведений русского искусства выявлен путь коллекционера, принимавшего решения самостоятельно, чаще игнорируя советы корреспондентов и единомышленников, а также мнения современной критики, но подчас и прислушиваясь к ним.

**Ключевые слова:** русское искусство XIX в., Третьяковская галерея, формирование коллекции, московский коллекционер XIX в., В.Г. Перов, И.Н. Крамской, И.Е. Репин, Н.Н. Ге.

**Abstract.** The analysis of acquisition policy of Pavel Mikhailovich Tretyakov (1832–1898), one of the leading Moscow collectors of the 19th century, who considerably influenced collecting in Russia, breaks his stereotype image in the art history literature and memoirs. Tretyakov has been regarded more as law-abiding and conservative in his views rather than independent. In addition, most Soviet art historians believed that the Moscow merchant and collector had outstanding advisers, artists of democratic views, without whom he purchased no work. The cases of acquisition of several works, the main masterpieces of the Tretyakov Gallery, are indicative in some ways. They reveal the difficult artistic atmosphere, in which the collector found himself, his difficult thoughts and, finally, the independence of his decision; sometimes new interpretations of the art works are required. Tretyakov faced difficult choices, being always conscious of the ambiguity of some works and troubles which could be brought by their acquisition for him and later for the gallery. Pavel Mikhailovich's choice of paintings by his contemporaries highlights several aspects of his image as a collector: whether the works in question were purchased before, during or after the exhibition; whether the opinions of critics, connoisseurs and correspondents were voiced at the time of or after purchase; whether it was a unilateral choice, without regard for the opinion of the majority; how his purchase was regarded by his close friends and associates; how Tretyakov dealt with accusations of incorrect selection for his gallery of Russian paintings; and other aspects. While examining acquisitions of Russian art works by Tretyakov, who often ignored advice of his correspondents and associates and opinions of critics, the author accentuates Tretyakov's profile as a collector.

**Keywords:** 19th-century Russian art, Tretyakov Gallery, collection development, 19th-century Moscow collector, V.G. Perov, I.N. Kramskoy, I.E. Repin, N.N. Ge.

\* \* \*

Первые попытки изучить коллекцию русского искусства Павла Михайловича Третьякова (1832 –1898) были предприняты при его жизни. Можно с уверенностью сказать, что его масштабной коллекции повезло. Закрытое частное собрание в 1860–1870-е гг., задуманное изначально как общедоступная галерея по преимуществу

национального искусства, очень быстро превратилось в знаменитую московскую картинную галерею, получившую наименование, существующее по сию пору. Оно много раз описывалась современниками, мемуаристами и последующими историками искусства. Его изучали подробно и обстоятельно на протяжении всего XX в. и уже в начале XXI в. Ему были посвящены несколько выставок, десятки статей, монографий, каталогов, сотни печатных и цифровых изданий, телепередач и фильмов и т.д. В скором времени, в год 190-летия со дня рождения П.М. Третьякова, Третьяковская галерея откроет Музей Павла и Сергея Третьяковых в усадебном доме Замоскворечья.

Павел Третьяков с молодых лет мечтал о создании «художественного музеума», «общественной картинной галереи», «национальной или народной галереи», «общественного, всем доступного хранилища изящных искусств»<sup>1</sup>. В течении четырех десятилетий он реализовывал свою мечту, создавая музей, который подарил в 1892 г. Москве, объединив свою коллекцию и небольшую коллекцию европейской живописи XIX в., собранной его младшим братом Сергеем Михайловичем, незадолго до этого ушедшим из жизни. П.М. Третьяков хранил многие важные письма и документы, а его дочери сберегли архив отца и передали его в основанную им Третьяковскую галерею. Живописные и графические произведения, а также архив коллекционера на протяжении многих десятилетий изучались научными сотрудниками музея. Однако наше представление о том, что уже всё сделано и изучено в отношении коллекции, собранной П.М. Третьяковым, ошибочно. Как выясняется, возможно двигаться дальше в изучении его художественного наследия.

В предлагаемой статье анализируется история поступления нескольких безусловных шедевров Третьяковской галереи, которые были приобретены ее основателем в год их создания или позже, получили весьма противоречивую оценку современников, а некоторые из них были запрещены цензурой.

Собирательская политика П.М. Третьякова была направлена на создание музея русской школы, потому его коллекция была призвана представить историю русского искусства во всем его многообразии с упором на современность. Она включала не только шедевры, но представляла процесс развития русской живописи. В собрание вошли полотна московских и петербургских художников, а также мастеров, работавших за границей, но получивших образование в России. Коллекция Третьякова включала выдающееся и рядовое, образцы социального жанра и салонного искусства, психологического и светского

---

<sup>1</sup> Цит по кн.: Государственная Третьяковская галерея: Очерки истории. 1856–1917 / Отв. ред. Я.В. Брук. Л., 1981. С. 301, 302.

парадного портрета. Признанные шедевры именитых мастеров содействовали со скромными полотнами малоизвестных художников, демонстрируя жанровое разнообразие национальной живописи и рисунка. Скупой на рассуждения общего плана, Третьяков изложил собственное видение коллекции своему доверенному корреспонденту Павлу Чистякову, заявив в конце 1870-х о решении приобрести «шире прежнего». Он ясно сформулировал понимание цели своей деятельности, ее следующего этапа, констатировав новое понимание собственных задач и новое качество коллекции, призванной представлять историю русского искусства: «...я задался собрать русскую школу, как она есть в последовательном своем ходе»<sup>2</sup>.

Выбор Третьякова, как он сам его характеризовал, не был случайным, он был обоснован необходимостью присутствия каждой приобретаемой работы в галерее, к его системе отбора неприменим принцип «нравится — не нравится». «Он (П.М. Третьяков. — Т.Ю.) мне сам заявил, — говорил в своей речи Н.Н. Ге на Первом съезде художников в 1894 г., — что не только приобретает те вещи, которые ему нравятся, но даже и те, которые ему лично не нравятся, но он считает обязанностью не исключать их из школы, к которой они принадлежат»<sup>3</sup>. В начале 1900-х гг. А.П. Боткина, занимавшаяся комплектованием Третьяковской галереи после смерти отца, подтвердила основную концепцию его собирательской политики: «По-моему все-таки нельзя покупать только самые превосходные вещи. Папа покупал шире»<sup>4</sup>.

Выбор коллекционером произведений всякий раз связан с его мировоззренческой платформой, с тем комплексом представлений, которым он руководствовался всю свою жизнь<sup>5</sup>. Третьяков был человеком, заряженным славянофильскими идеями («вера без дел мертва»). Они, как известно, дали мощный толчок развитию национального самосознания. Последующие поколения мыслителей не могли не учитывать их философских раздумий и, прежде всего, постановку вопроса об особом пути России, о ее всемирно-историческом и духовно-религиозном призвании, о мессианской роли русского народа, его культурной самобытности.

---

<sup>2</sup> Чистяков П.П. Письма. Записные книжки. Воспоминания. 1832–1919 / Подгот. к печати и примеч. Э. Белютина и Н. Молевой. М., 1953. С. 97.

<sup>3</sup> Ге Н.Н. Об искусстве и любителях // Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковыми городу Москве. М., 1900. С. 160.

<sup>4</sup> Государственная Третьяковская галерея: Очерки истории. 1856–1917. С. 196.

<sup>5</sup> Юденкова Т.В. Братья П.М. и С.М. Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М., 2015.

В течении всей жизни Третьяков был вдохновлен идеей поддержки русского искусства, озабочен становлением Московской живописной школы (о ней он говорил с неустанной заботой, и большая буква здесь не случайна), его беспокоили вопросы эстетического воспитания публики, финансовой помощи художникам, дабы они свободно могли реализовать свой творческий потенциал. Он верил в будущие возможности отечественного искусства. За пафосной характеристикой коллекционера стоит реальный ежедневный труд, поездки по мастерским, посещение выставок, постоянные путешествия в Петербург, общение и переписка с художниками, их родственниками, коллекционерами, любителями, торговцами картинами. И главное — ответственность за цельность коллекции, ее состава, за которым стояли серьезные, долгие раздумья и бессонные ночи. Третьяков был в курсе всех критических рецензий на выставки, ему это было важно как коллекционеру и признанному знатоку искусства.

«Русская концепция» развития галереи Павла Третьякова складывалась постепенно. В своем первом завещании, написанном в 1860 г., коллекционер упомянул о просветительской, образовательной функции галереи, развитии эстетического вкуса в публике. С начала 1860-х гг. его коллекция уже вышла за рамки узкой причастности определенным (благостным) сюжетам современной действительности, она отвечала разностороннему освещению проблем русской жизни, исторического прошлого и настоящего России, вольно или невольно выражающему идею нации.

По существу Третьяков встал на путь серьезного коллекционирования с приобретения «скандальной» картины В.Г. Перова «Сельский крестный ход» (1861, ГТГ), снятой с выставки в Петербурге и вызвавшей резко негативную реакцию в обществе.

«Сельский крестный ход» — первая картина в русском искусстве XIX в., отвергнутая Советом Академии художеств на стадии эскиза «за непристойность изображения духовных лиц». Сложно допустить, что Третьяков не знал мнения академической профессуры. Тем не менее, он купил картину за большую по тем временам цену — одну тысячу рублей. А уже после этого Перов представил ее в Петербурге на выставке Общества поощрения художников, откуда в течение 24 часов, по одним сведениям, в течение первых двух дней — по другим, она была удалена после изданного Синодом запрета к показу (запрет на воспроизведение в изданиях был снят лишь в 1905 г.). Картина Перова вернулась в Москву и висела в жилых комнатах дома Третьяковых в Толмачах.

Цензурный запрет, по-видимому, мешал свободно высказываться о картине в периодической печати. А судя по письмам, картина

вызвала большой протест<sup>6</sup>. Московские «любители изящного» во главе с Н.А. Рамазановым, скульптором и преподавателем Московского училища живописи и ваяния, заявили, что картина Перова «оскорбляет нравственные чувства зрителей»<sup>7</sup>, и причислили ее автора к новейшему поколению художников, «пошлому» и «тенденциозному», которое отличается обращением к «грязным» сторонам жизни, изображая отвратительную «нравственную тину» и «подонков будничной жизни»<sup>8</sup>. Этому мнению противостоял В.В. Стасов, поддержавший становление молодого искусства в лице Василия Перова. Он часто писал о художнике как о родоначальнике бытового жанра, последователе П.А. Федотова, но упоминал о картине «Сельский крестный ход» редко, и в перечислительном ряду. После смерти художника Стасов отметил, что в жизни Перова мало было людей, которые были рядом с ним и были способны наградить его горячим сочувствием «за тяжкие невзгоды»<sup>9</sup>.

К этому малому кругу «единомышленников» примкнул Третьяков, оказавший Перову нравственную и материальную поддержку. Покупая полотно, коллекционер не мог не предвидеть суровую неприязнь и жесткое сопротивление общества. Именно приобретение этой картины, которая вызвала на себя цензурный гнев, ознаменовало в начале 1860-х первые сдвиги в политике собирателя. Подобный поступок позволил Третьякову быстро занять особое место в среде московских коллекционеров и заявить о себе как о собирателе, независимом от мнения большинства, не аффилированным ни с Академией Художеств, законодательницей моды и вкуса, ни с правящими кругами. Предоставив приют полотну, подвергнутому цензуре, Третьяков, с одной стороны помог художнику материально, с другой — определил свою историко-культурную миссию, которая станет очевидной его современникам лишь спустя несколько десятилетий. С этого времени Третьяков стал коллекционером, бесстрашно покупающим произведения, отвергнутые большинством. Несомненно, это повышало авторитет московского купца в художественной среде.

Малоизвестный в ту пору писатель Ф.М. Достоевский также оказал поддержку Перову, сумев высоко оценить его раннее творчество. При известной воцерковленности и консервативности пи-

<sup>6</sup> Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856–1869 / Подгот. к печати и примеч. Н.Г. Галкиной и М.Н. Григорьевой. М., 1960. С. 126.

<sup>7</sup> Рамазанов Н.А. Художник. По поводу заметок о выставке // Современная летопись. 1862. № 44. С. 27.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Стасов В.В. Обзоры. Выставки. Poleмика. Избранные сочинения в 2-х т. Т. I. М.; Л., 1937. С. 823.

сателя, в своих публицистических статьях он выступая на стороне молодого, ищущего искусства, против «пассивного, механического» воспроизведения в живописи, как в зеркале, против «эпического, безучастного спокойствия»<sup>10</sup> творческих личностей. Насущную задачу искусства он видел в том, чтобы подняться над «правдой действительной» на высоту «правды художественной», что означало смотреть на жизнь «оком духовным», а не «телесным». Живописцы должны суметь «в черством герое откопать человека»<sup>11</sup>, настаивал Достоевский. Спустя десять лет Перов напишет его знаменитый портрет по заказу П.М. Третьякова для его галереи лучших представителей русской нации.

Александр Бенуа в начале XX в. назвал Перова «типичным нигилистом», создавшим «ужасающую картину деревенских нравов», «мрачное, обличительное сочинение», «чудовищное по своему цинизму и отчаянию»<sup>12</sup>. В то же время Бенуа отдал должное именно этому полотну, отметив, что в «Сельском ходе...» Перов «никогда более не хватал так далеко»<sup>13</sup>. А далее представитель объединения «Мир искусства» в своей «Истории русской живописи в XIX веке» признал родоначальником новой эры в отечественном искусстве как раз Василия Перова, по сути, повторив предшествующую оценку Стасова и подтвердив прозорливость выбора Павла Третьякова.

Покупка Третьяковым «антикрепостнической», по мнению советской науки, картины Перова, означала причастность коллекционера к передовым и демократическим идеям. Между тем, в мемуарах и письмах коллекционера нет данных, свидетельствующих в пользу подобного истолкования его взглядов. Современники рисуют Третьякова благочестивым прихожанином храма Св. Николая в Толмачах, состоявшим в тесном общении с его настоятелем. Естественно, что по целому ряду вопросов он занимал позиции консервативно-охранительные, прежде всего это касалось вопросов религиозного свойства. В представлении Третьякова картина Перова не могла быть однозначно направленной против Церкви и духовенства вообще. К содержанию этой работы Павел Михайлович относился иначе, нежели историки искусства, писавшие о ней в советском XX в., в годы идеологизированного искусствознания<sup>14</sup>. Вместе с тем,

---

<sup>10</sup> Ф.М. Достоевский об искусстве. М., 1973. С. 80.

<sup>11</sup> Там же. С. 133.

<sup>12</sup> Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М., 1995. С. 236–237.

<sup>13</sup> Там же. С. 237.

<sup>14</sup> Василий Григорьевич Перов. Живопись. Графика. Автор вст. статьи, летописи жизни и творчества и составитель альбома М.Н. Шумова. Л., 1989. С.12.

искусствоведческая оптика конца XX и начала XXI в. представляет Перова ядовитым, едким, нервным, обидчивым, мрачным художником, в его искусстве нет ни малейшего просвета... «Картина Перова — редкий пример массового жанра, целиком заряженного отрицательной энергетикой... Отбирается самое неприглядное и убогое... Зло вещественно, предметно, осязаемо — а положительных начал натура не содержит»<sup>15</sup>.

Сегодня острота смысловых и пластических формулировок Перова видится в ином свете. Картина вызывает скорее горестные мысли. Чего больше в этом полотне: печали и грустной скорби о России-матушке или беспощадной критики и гневного протеста? Социальная тема оборачивается призывом не забывать о евангельских заповедях, обращаться к вечным ценностям, которые в современном мире перевернуты, вывернуты наизнанку. А какие чувства вызывает картина Перова сегодня, у современного зрителя?

Перов изобразил крестный ход в самый большой христианский праздник, на пасхальной неделе — светлой седмице. Первоначальное авторское название картины — «Светлый праздник в деревне». Оно содержит горькую иронию и боль. Иногда между названием и живописным образом сознательно закладывался конфликт. Тогда изначальный смысл названия противопоставлялся изображенному, окрашивался дополнительными оттенками, оказывался опрокинутым. Праздник в деревне становится своей противоположностью, обнажая теневые стороны жизни. По давней церковной традиции в неделю после Пасхи священник ходит по окрестным деревням, совершая «требы» по просьбам прихожан, которые затем по обычаю его благодарят трапезой «чем Бог послал» (на пасхальной литургии священник имеет облачение красного цвета).

Всматриваясь в обезображенные лица персонажей, зритель замечает, что и лики икон утрачены, некоторые даже перевернуты. Священная книга лежит в грязи, раздавлено пасхальное яйцо — красноречивые детали имели, бесспорно, символическое значение. Несмотря на уродства русской жизни, распутицу весеннюю и расслабленность духовную, в геометрическом центре полотна оказывается зорко взирающее с хоругви Всевидящее око, утверждая неизбывность Высшего начала на земле.

Завершая историю, связанную с картиной Перова, следует добавить, что с самого начала знакомства Третьякова с художником коллекционер проявлял особую заботу о нем. Он чувствовал в этом художнике серьезного мастера, ценил его деятельность на ниве искусства, покупая во множестве его работы и впоследствии составил

---

<sup>15</sup> Ельшневская Г. История жанров. Жанровая живопись. М., 2003. С. 176.

в галерее значительный блок его произведений (36 живописных работ Перова значились в каталоге Третьяковской галереи 1898 г.). «Берегите себя для службы искусству и для друзей Ваших»<sup>16</sup>, — писал он в 1860 г., еще до покупки «скандальной» картины. Но и позже он сочувствовал художнику: «Перов — человек добрый, гуманный и эгоист менее чем кто-нибудь, за многое я его очень уважаю и люблю...»<sup>17</sup>. А после смерти Перова коллекционер признался в определенной общности взглядов: «...Человек-то он был очень близкий мне...»<sup>18</sup>

Высокая оценка картины «Христос в пустыне» И.Н. Крамского (1872 г., ГТГ), многократно подчеркнутая собирателем («одна из самых любимых мною картин русской школы»<sup>19</sup>), свидетельствует о иной грани его как коллекционера — открытости в 1870-е гг. новой современной интерпретации евангельского образа Христа. Восприятие полотна, неоднозначно встреченного критикой и публикой, богато самыми противоположными коннотациями. С ортодоксальной точки зрения полотно Крамского не выдерживало критики. Среди ученых богословов не было единого мнения об этом сюжете, а камнем преткновения стал вопрос о соотношении божественного и человеческого, довольно широко обсуждавшийся европейской и русской философской и публицистической мыслью той поры. Вопреки традиционному православному взгляду, Крамской утвердил тип Христа, которому знакомы человеческие слабости, и вместе с тем ни в коей мере не умалил каноничности образа. Христос Крамского узнаваем, решен в традициях православного искусства, исполнен в соответствии с устоявшимися представлениями, но при этом индивидуален.

Будучи глубоко православным человеком, Третьяков обнаружил свое личное, пристрастное отношение к некоторым полотнам религиозного свойства. О «Христе в пустыне» он писал: «Я считаю эту картину крупным произведением и очень радуюсь, что это сделал русский художник, но со мной в этом едва ли кто будет согласен»<sup>20</sup>. Безусловное признание Третьяковым работы Крамского представляется далеко не случайным. Его слова скорее свидетельствуют о

---

<sup>16</sup> Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856–1869. С. 299–300.

<sup>17</sup> Письма И.Е. Репина: Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898 / Подгот. к печати, примеч. М.Н. Григорьевой и А.Н. Щекотовой. М.; Л., 1946. С. 20.

<sup>18</sup> ОР ГТГ. Ф. 48. Ед. хр. 930. Л. 2 об.

<sup>19</sup> Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. 1874–1897 / Подгот. к печати и примеч. Н.Г. Галкиной, М.Н. Григорьевой. М.; Л., 1949. С. 112.

<sup>20</sup> Цит. по: Павел и Сергей Третьяковы: Жизнь. Коллекция. Музей. К 150-летию Третьяковской галереи: коллективная монография / Сост., авт. концепции, авт. вступ. ст. Т.В. Юденкова. М., 2006. С. 239.

непримиримости картины большинством современников, с одной стороны, а с другой — указывают на определенную близость художника и коллекционера в 1870-е гг. В этот период Третьяков, довольно тесно общаясь с Крамским, был хорошо знаком с его размышлениями о Христе и о значимости вопросов христианского мировоззрения в жизни художника. Потому еще до экспонирования картины на 2-й передвижной выставке коллекционер, посетив мастерскую художника, приступил к переговорам о ее покупке. А после смерти живописца, пытаясь объяснить сочиненный Крамским живописный «иероглиф» Стасову, он писал: «Написав “Христа в пустыне” ... задаваясь изобразить именно Христа, как он сам его понимал, — сам потом не признал его за Христа»<sup>21</sup>.

«Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» (1879 г., ГТГ) работы Репина открывает другой аспект в концепции приобретений коллекционера. Если предыдущие полотна были приобретены из мастерской художников, и их интерпретации вызывали самую противоречивую реакцию критики, то следующая картина не удовлетворила многих по профессиональным (художественным) критериям.

Полотно нешуточно перепугало посетителей 7-й передвижной выставки внешней непривлекательностью героини и энергией гнева, пронизывающей полотно. Самые жесткие и уничижительные нападки сыпались на эту работу от близкого окружения художника (П.П. Чистяков, М.П. Мусоргский и др.). Стасов публично заявил, что историческая картина мастера его не удовлетворила своей излишней театральностью. «...Перед Вашей [картиной “Царевна Софья”] приходят в ужас»<sup>22</sup>, — подвел итог впечатлениям зрителей Крамской в письме Репину.

И.Э. Грабарь полагал, что тогда «вся пресса вторила Стасову, московские художники злорадствовали, петербургские молчали»<sup>23</sup>. Конечно, нашлись критики, которые заявили, что на передвижной выставке «Царевна Софья» — единственная достойная историческая картина<sup>24</sup>. Но они были в меньшинстве.

Один Крамской пытался поддержать художника: «Софья производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы, что совершенно отвечает истории... Ваша вещь, где хотите, была бы пер-

---

<sup>21</sup> Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. С. 112.

<sup>22</sup> Переписка И.Н. Крамского: в 2 т. Т. 2: Переписка с художниками. М., 1954. С. 389.

<sup>23</sup> Грабарь И.Э. Репин: монография: в 2 т. Т. 1. М., 1963. С. 212.

<sup>24</sup> Клодт М.П. Передвижная выставка // Молва. 1879. № 62. 5 марта.

вою, а у нас и подавно! Вы хорошо утерли нос всяким паршивкам»<sup>25</sup>. И спустя некоторое время: «Крепитесь!.. чуть не вся критика против вас»<sup>26</sup>. Он полагал, что рецензенты «идут мимо настоящих достоинств» Репина, указывая на отсутствие у мастера «мистических способностей проникновения в старину»<sup>27</sup>. Крамской считал, что русскую историческую живопись нельзя оценивать по шаблонам эстетики европейского искусства: «Мир нашего народа (внутренний) так мало нам, воспитанным на западных идеалах, доступен, что мы готовы утверждать, что это непохоже только потому, что не знаем, какую физиономию имела эта жизнь действительно»<sup>28</sup>. Крамской опасался, что на Репина повлияют мнения критиков и он начнёт переписывать картину. «Она [“Царевна Софья”] многим не по вкусу, но это потому, что мы еще не знаем нашей старой жизни. Ведь что тогда было? Какая могла быть Софья? Вот точно такая же, как некоторые наши купчихи, бабы, содержащие постоянные дворы, и т.д. Это ничего, что она знала языки, переводила, правила государством, она в то же время могла собственноручно отодрать девку за волосы и проч. Одно с другим вполне уживалось в нашей старой России»<sup>29</sup>, — размышлял Крамской в письме Третьякову. Новое прочтение образа не смутило Третьякова. И коллекционер, вопреки большинству критиков, приобрел картину Репина с выставки.

Сам художник остался доволен картиной. По завершении он писал: «Я сделал здесь всё, что хотел, почти так, как вообразал»<sup>30</sup>. Ее созданию предшествовала длительная работа, изучение исторических деталей обстановки. Репин проявлял внимание к малым подробностям, уверяя, что в большой картине всё имеет значение. Он читал источники, изучал иконографию царевны, был занят поиском аналога костюма — парчовый сарафан с откидными рукавами для этого произведения шила домашняя портниха Репиных. В процессе работы над полотном художник обращался к В.В. Стасову за документальными материалами, в том числе ждал от него присылки портрета Петра I, надеясь, что глаза царя помогут обрести нужное выражение образу царевны. Но прежде всего его увлекала психологическая драма личности, находящейся в заключении. Работая

---

<sup>25</sup> Крамской И.Н. Письма, статьи: в 2 т. / Подгот. к печати и примеч. С.Н. Гольдштейн. Т. 2. М., 1966. С. 12.

<sup>26</sup> Там же. С. 21.

<sup>27</sup> Там же. С. 20.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же. С. 22

<sup>30</sup> И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка: [в 3 т.]. Т. 2. 1877–1894 / Подгот. к печати, примеч., сост. А.К. Лебедевым и Г.К. Буровой. М.; Л., 1949. С. 43.

над полотном, Репин следовал версии официальной науки, согласно которой в 1689 г. боярская партия, поддерживающая царя Петра, захватила власть, а Софью обвинили в измене и заточили в Новодевичий монастырь. В 1698 г. стрелецкий бунт, который возглавила Софья с целью захвата власти, был подавлен. Она была пострижена в монахини с именем Сусанна, а поддержавшие ее стрельцы — казнены. Однако сегодня историческая наука утверждает, что нет доказательств причастности Софьи к организации стрелецкого бунта 1698 г.

В подробном, исчерпывающем сюжетную канву названию полотна Репин сообщал зрителю не только о том, что и где непосредственно изображено, но и о предшествовавших исторических событиях. И самое главное — он обозначил трагические обстоятельства, в которые поставлена его героиня, объяснив таким образом ее сложное психологическое состояние, которое более всего интересовало Репина при работе над полотном. Царевна обращена спиной к церковному алтарю, к торжественному свету свечей и к своим несчастным жертвам — повешенному стрельцу, который просматривается в окне ее кельи, и к испуганной девочке-послушнице. Властный взгляд Софьи полон негодования, однако в нем можно прочесть и тревогу. Ее состояние неустойчиво, как неустойчиво ее грузное тело, которое, подавшись назад, словно лишено опоры. Обращение к образу правительницы, переживающей поражение стрелецкого бунта в заточении, несомненно, имело определенные коннотации с крахом народнического движения в конце 1870-х, эмоционально переживаемое русской интеллигенцией, к которой причислял себя Репин в эти годы. Рождение образа женщины-бунтовщицы в его творчестве несомненно связано и с процессом эмансипации, происходящем в Европе и России, с увлечением художника в эти годы деятельностью радикально-настроенных представителей интеллигенции и нигилистами.

На 1880-е гг. пришла зрелость Ильи Репина, в этот период он исполнил свои главные произведения. Третьякову пришлось вступить в борьбу за репинские полотна на художественном рынке, проявив предприимчивость и инициативность.

Коллекционер выбирал произведения искусства нередко и вопреки общественному мнению, доверяя собственному художественному вкусу. Однако случалось и наоборот. Сам Третьяков не признал нашумевшую картину «Не ждали» (1884–1888 гг., ГТГ) или не хотел сознаться в том, что признал ее не сразу? В то же время он вел переговоры о ее покупке, которые, правда, затянулись на год, но связано это было с тем, что коллекционер хотел сбросить стоимость, желая

получить сразу две масштабные картины — «Не ждали» и «Ивана Грозного...».

Приобретая «Не ждали», Третьяков подчеркнул, что заинтересован общественным мнением и полностью равнодушен к сюжету: «В картине Вашей много достоинств, но есть и недостатки; *содержание ее меня не интересует*, но на публику она, кажется, очень действует»<sup>31</sup>. Картина сразу оказалась в центре художественной полемики. Для современников было ясно: судьба каторжанина связана с деятельностью народовольцев. Неслучайно художник изобразил справа на стене фотографию убитого 1 марта 1881 г. императора Александра II в гробу, а за спиной ссыльного, как олицетворение его мученического пути, — гравюру с картины К.К. Штейбена «На Голгофе», а также портреты поэтов Т.Г. Шевченко и Н.А. Некрасова — кумиров народников. По поводу затянувшейся покупки этой картины недоумевала дочь коллекционера, А.П. Боткина, писавшая свои воспоминания в середине XX в.: «Не знаю, почему Павла Михайловича не заинтересовала картина “Не ждали”, и она прибыла... в Москву свободной... в день открытия выставки мы вернулись домой взволнованные и недовольные. Мы напали на отца, как он мог не купить такую вещь. Должна сказать, что лицо вернувшегося было гораздо значительнее и интереснее настоящего (под настоящим Боткина имеет в виду перемены в живописи в 1888 г. — Т.Ю.). Я никогда не могла понять, чем в этой голове Павел Михайлович был недоволен»<sup>32</sup>. И хотя Боткина немного путает (собиратель сразу по появлению картины на выставке начал переговоры о ее покупке), важно подчеркнуть другое — недовольство Третьякова полотном, запомнившееся детям, которые беспокоились, что полотно не куплено и может быть упущено, что, несомненно, говорит о нешуточных сомнениях коллекционера в благонадежности картины.

В целом ряде писем коллекционер, приобретя какую-либо картину, отмечал, что она не имела успеха ни у публики, ни у художников. В этом случае не следует исключать и определенной доли лукавства или дипломатии, которые необходимы были ему, выстраивавшему непростые отношения с художниками, конкурировавшими за право попасть в его галерею, и с коллекционерами, беспрестанно стремившимися приобрести лучшее на рынке искусства. В то же время этот факт свидетельствует и о самостоятельности коллекционера при принятии решений.

---

<sup>31</sup> Письма И.Е. Репина: Переписка с П.М. Третьяковым. С. 84.

<sup>32</sup> Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 2012. С. 369.

О том, что пережил Третьякова, возвращаясь в Москву после просмотра картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885 г., ГТГ) Репина в его мастерской, свидетельствует короткое письмо, адресованное художнику на следующее утро: «Ночь в вагоне провел плохо, что бывает со мной, когда нахожусь в нервном состоянии. Картину Вашу “Царь Иван Грозный и его сын Иван Иванович” покорнейше прошу считать за мной»<sup>33</sup>.

Появившись на 13-й передвижной выставке в Санкт-Петербурге в феврале 1885 г., эта картина никого не оставила равнодушным. По городу сразу поползли слухи, что ее запретят. Несмотря на все опасения, показ полотна прошел благополучно, но когда передвижная выставка Товарищества открылась в Москве, обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев издал распоряжение об изъятии провокационной картины с экспозиции, а купивший ее П.М. Третьяков получил распоряжение о запрете на демонстрацию ее в галерее (только спустя три месяца цензура была снята).

У опального полотна были и вполне авторитетные поклонники. Крамской, искренно веруя в целительные силы искусства, восторженно писал: «К черту полетели все теории!! <...> Но только кажется, что человек, видевший хотя раз внимательно эту картину, навсегда застрахован от разнузданности зверя, который, говорят, в нем сидит»<sup>34</sup>. Л.Н. Толстой, посетив выставку, взволнованно писал: «... молодец Репин. Именно молодец. Тут что-то бодрое, сильное, смелое и попавшее в цель. <...> Иоанн Ваш... самый плюгавый и жалкий убийца, какими они должны быть — и красивая смертная красота сына... так мастерски, что не видать мастерства»<sup>35</sup>.

Художника критиковали за излишество крови, да и сам он называл свое произведение «картиной крови»<sup>36</sup>. Ее идея родилась в начале 1880-х гг. — в период осмысления кровавой, по определению Репина, современности, когда художник почувствовал потребность обретения «выхода наболевшему трагизму в истории»<sup>37</sup>. Он имел в виду, в первую очередь, убийство Александра II и последовавшую за ним казнь народовольцев. Невзирая на призыв В.С. Соловьёва к императору Александру III остаться христианином, помиловать

<sup>33</sup> Письма И.Е. Репина: Переписка с П.М. Третьяковым. С. 96.

<sup>34</sup> Крамской И.Н. Письма, статьи. С. 168.

<sup>35</sup> Л.Н. Толстой и художники: Л.Н. Толстой об искусстве: Письма, дневники. Воспоминания о Л.Н. Толстом / Сост. и автор вступ. статьи И.А. Бродский. М., 1978. С. 79.

<sup>36</sup> Репин И.Е. Далекое близкое. М., 1953. С. 299.

<sup>37</sup> Ляковская О.А. К истории создания картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования / Под общ. ред. Г.А. Недошивина. М., 1956. С. 196.

убийц царя-освободителя, публичная смертная казнь состоялась. Для Репина все эти события были связаны одной цепью преступлений; в каком-то смысле он намекал на императора, который не нашел в себе сил прервать цепь убийств.

Позже Репин указывал и на другие события, вдохновившие его на создание этого исторического полотна: захватившая его оперная музыка Н.А. Римского-Корсакова, «трилогия — любовь, власть и месть»<sup>38</sup>, путешествие по Испании, посещение корриды, о которой художник оставил яркие воспоминания, и впечатления от современной европейской живописи, в которой изобиловали «кровавые сцены».

В картине «Иван Грозный...» Репин использовал двухфигурную иконографию «Пьеты», олицетворяющую тихую скорбь и разлитую печаль: Богоматерь поддерживает мертвого Христа. В избранной композиции художник не то, чтобы немного меняет трактовку известной схемы — он ее кардинально переиначивает, переставляет «с ног на голову», переносит центр тяжести. Мотив оплакивания — одно из переживаний, которое есть в картине, но оно не является преобладающим. Прибегая к смысловой инверсии, Репин изображает ревущего преступника — голосящего деспота — в момент осознания содеянного. Его волнует раскаяние отца-убийцы, он разрабатывает бешеную остроту лица, искаженного страданием, слезами, воплем, безумием, живой драмой... В истории России всё перевернуто, родитель становится нечаянным убийцей собственного сына, царь лишает страну наследника.

Задумав картину, Репин обращается к «Истории государства российского» Н.М. Карамзина, писавшего: «Царь заподозрил царевича в предательстве... острым жезлом сильно ударил царевича в голову. Сей несчастный упал, обливаясь кровью. Тут исчезла ярость Иоаннова. Поблуднев от ужаса, в трепете и исступлении он воскликнул: “Я убил сына!” — и кинулся обнимать, целовать его...»<sup>39</sup>.

Сюжет «кровавого» убийства Грозным своего сына, уничтожение царем наследника трансформируется в тему расплаты за содеянное, или, другими словами, в преступление и последующее за ним наказание длиною в оставшуюся жизнь. Репин показывает, в том числе, и универсальную коллизию отца и сына, адресующую к античной патриархальной культуре, а не только отражающую борьбу за власть внутри одного царствующего дома или семейную драму. Конфликт отца и сына становится конфликтом самодержавия и общества.

---

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Карамзин Н.М. История государства российского: в 4 кн. Кн. 3. Т. 7–9. М., 1997. С. 467.

«В будущем первое место займут работы Репина»<sup>40</sup>, — это признание Третьякова дорогого стоит. Илья Репин — один из его любимых художников. Недаром произведений Репина в коллекции Третьякова насчитывала более 50-ти.

В первой половине 1890-х гг. Третьяков честно признался, что не понял поздних картин «Страстного цикла» Николая Ге, тем не менее, некоторые из них он приобрел, а большую часть принял в дар после смерти живописца, обещав создать музей. Но смерть коллекционера помешала осуществить намеченное.

Непохожий на традиционный идеал образ Христа, запечатленный Николем Ге, а также повышенная экспрессия его живописи, возмутили современников. Они не понимали и не принимали эволюцию мастера, приближавшего своим творчеством XX век. О невидимых нитях, сопрягающих драматизм Ге и Павла Филонова<sup>41</sup>, также художников группы «Маковец», о «сжигающем вдохновении», с которым написана «Голгофа» Ге<sup>42</sup>, продолжают размышлять искусствоведы сегодня<sup>43</sup>. Подобные подходы стали возможны лишь в XXI в. в связи с накоплением визуального опыта и происшедшими изменениями в восприятии искусства прошлого.

Зимой 1890 г. в Петербурге открылась 18-я передвижная выставка, на которой экспонировалось полотно Ге «"Что есть истина?" Христос и Пилат» (1890 г., ГТГ), вызвавшее бурную реакцию в прессе. Спустя три недели последовал цензурный запрет на картину. Художник пребывал в раздумье, не зная, куда пристроить опальное полотно. Он просил Н.А. Ярошенко приютить работу у себя, затем обратился к В.Г. Черткову, предложив отправить «злосчастную» картину на выставку в Лондон в надежде продать ее там<sup>44</sup>. Дискуссия, развернувшаяся вокруг картины, коснулась не столько манеры письма художника, сколько проблем восприятия.

Третьяков занял выжидательную позицию. В начале лета 1890 г. он получил первое письмо от Л.Н. Толстого с уведомлением, что картину Ге везут в Америку, где, возможно, ее продадут. Писатель назвал «непостижимым» факт неприобретения картины собирателем,

---

<sup>40</sup> Цит. по: Павел и Сергей Третьяковы: Жизнь. Коллекция. Музей. С. 262.

<sup>41</sup> *Правоверова Л.Л.* От Человекобога к Богочеловечеству. Н.Н. Ге и П.Н. Филонов // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации. М., 2014. С. 242–261.

<sup>42</sup> *Карпова Т.Л.* Николай Ге в XX веке // Память как объект и инструмент искусствознания. М., 2016. С. 232–233.

<sup>43</sup> *Попов С.В.* Воздействие искусства Николая Ге: сквозь XX век // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 262–273.

<sup>44</sup> Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М., 1978. С. 146.

призвав его «поправить свою ошибку... чтобы не погубить всё свое многолетнее дело»<sup>45</sup>. В письме Толстого читаются покровительственные интонации: «Я ни в каком отношении не признаю патриотизма, тем более в деле просвещения. Где бы ни разносился свет, все равно, только бы разносился. И потому я пишу Вам об этой картине не потому, что для себя или для России желаю, чтобы картина осталась в ней, а пишу только для Вас...»<sup>46</sup>. В свою очередь Павел Михайлович постарался деликатно объяснить Толстому причину своих колебаний: «...я знал наверно, что картину снимут с выставки и не позволят ее показывать... следовательно, приобретение ее... было бесполезно... Но не эти только соображения были. Я ее не понял. Я видел и говорил, что тут заметен большой талант, как и во всем, что делает Ге, и только... очень бы был благодарен, если бы Вы мне объяснили более подробно, почему считаете это произведение эпохой в христианском искусстве»<sup>47</sup>. Третьяков выразил сомнение в том, что картина будет приобретена в Америке, однако из опасения усугубить допущенную ошибку в главном для себя деле собирания произведений русской национальной школы живописи он все же купил полотно<sup>48</sup>. Картина была отправлена за границу на деньги коллекционера. Его предположение подтвердилось: предприятие не имело успеха ни в Германии, ни в США.

Третьяков попытался оправдать свой поступок и позволил себе сказать несколько слов о собственных предпочтениях в искусстве: «Много раз и давно думалось: дело ли я делаю? ... Положим не тысячу, как Вы говорите, а сотню беру ненужных вещей, чтобы не упустить одну нужную, но это не так для меня. Я беру, весьма может быть ошибочно, все только то, что нахожу нужным для полной картины нашей живописи, избегая по возможности неприличного. Что Вы находите нужным, другие находят это ненужным, а нужным то, что для Вас не нужно. Одни говорят — должно быть непременно поучительное содержание, другие требуют поэтического, третьи народного быта, и только его одного, четвертые только легкого, прият-

---

<sup>45</sup> Там же. С. 147.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Переписка Л.Н. Толстого с П.М. Третьяковым: публикация М. Бабенчикова // Литературное наследство / АН СССР, Ин-т литературы (Пушкинский Дом). Т. 37/38: Л.Н. Толстой. П. М., 1939. С. 255–256.

<sup>48</sup> А.П. Боткина вспоминала, как на Первом съезде русских художников и любителей художеств Ге «самообольщается», рассказывая историю приобретения «Что есть истина?»: «Павел Михайлович стоял в раздумьи, он не знал, как поступить. Тогда он обратился к графу Л.Н. Толстому, который ему сказал, что картина имеет огромное значение, и Павел Михайлович со всею скромностью написал мне, что душевно благодарен за то, что ему открыта истина и просит уступить ему мою картину» (Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. С. 406).

ного, пятые, прежде всего самой живописи, техники, колорита; и так далее без конца. Мое личное мнение то, что в живописном искусстве нельзя не признать главным самую живопись и что из всего, что у нас делается теперь, в будущем первое место займут работы Репина, будь это картина, портреты или просто этюды; разумеется, высокое содержание было бы лучше, т. е. было бы весьма желательно...»<sup>49</sup>

Многие критики резко выступили против демократизации образа Христа в картине «Что есть истина?», против утверждения, что он — «один из толпы». Подобный подход называли тенденцией, а картину — лишенной художественности, в образе Христа видели «темную фигуру злобного и шершавого человека», «похожего на черта»<sup>50</sup>. Критики писали о бессилии художника воплотить мировую идею в образе «озлобленного и полоумного бродяги»<sup>51</sup>. Категорическое неприятие со стороны общества вызвало «простонародное лицо» Иисуса. На передвижной выставке зрители нередко высказывали неодобрение, а подчас и сильное раздражение: «Какой-то каторжник!», «Точно нищий!»<sup>52</sup>. Один из рецензентов, называя главного персонажа картины «озлобленным типом западного пролетария, без любви и веры, горящего скрытым огнем ненависти и разрушения», сокрушался: «Даже Ренан... рисует Христа более достойными чертами»<sup>53</sup>. Ключ к пониманию всеобщего неприятия картины Ге дал Н.К. Михайловский: «...если Ге ссылается на Евангелие (Иоанн, XVIII, 38), я естественно хочу видеть в Христе Христа, то есть те черты, которые ему усваивает Евангелие»<sup>54</sup>.

Многое пришлось преодолеть в себе Третьякову, прежде чем он совершил покупку картины, уступив совету великого Толстого.

«Особый мир творчества» Ге называл бессознательным: «Тут всё ново — неожиданно и поражает глубиной — и, кажется, я нашел то, чего искал. Да, удивительная вещь — творчество!»<sup>55</sup> В серии писем Ге уточняет, что он ищет выражения в искусстве того, что «было в душе», что он занят поиском живописной формы, которая бы от-

---

<sup>49</sup> Переписка Л.Н. Толстого с П.М. Третьяковым. С. 255–256.

<sup>50</sup> Суворин А.С. Маленькие письма // Новое время. 1890. № 5022. 21 февраля.

<sup>51</sup> Н.М. [В.Л. Кигн]. Возрождающиеся «передвижники» // Неделя. 1890. № 11. 18 марта.

<sup>52</sup> Цит. по: Арбитман Э. Жизнь и творчество Н.Н. Ге / Сост. и подгот. текста Е.И. Водоноса и Р.Э. Арбитмана. Волгоград, 2007. С. 161.

<sup>53</sup> Соловьев М. Русское искусство в 1889 году // Русское обозрение. 1890. № 5. Май. С. 107, 108.

<sup>54</sup> Михайловский Н.К. О XVIII передвижной выставке // Михайловский Н.К. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. СПб., 1909. С. 760.

<sup>55</sup> Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 180.

ветила поставленной простой задаче. «Да, форма трудна»<sup>56</sup>, — признается он. Но прежде, чем перенести увиденное «художественным, христианским зрением» на холст, Ге должен передумать, перечувствовать, пережить евангельское Писание самостоятельно, в одиночестве.

В поисках той земной «формы, которая вполне живая»<sup>57</sup>, в которой есть жизнь, по выражению художника, Ге раскрывает пространство своих картин, стремясь эмоционально и психологически захватить зрителя. В названии картины «Что есть истина?» звучит вопрос, уводящий далеко за пределы полотна. Дворец наместника обозначен скупо, его пространство кажется тесным. Резкий контраст света и тени делает его глубоко символичным.

Тот же прием понадобился Ге в картине «Голгофа», которую Третьяков в составе большой серии произведений художника принял в дар от сына Н.Н. Ге-младшего в 1897 г. Ге обрезал фигуру римского легионера, оставив его безжалостно указующую, словно пронзающую сердце, руку и часть голени со стопой. Горделиво-нарочный дерзкий перст злодейски направлен на Христа. Композиция обрезана так, что рука принадлежит миру зрителя, именно из этой действительности будто продолжают звучать и сегодня холодные предательские слова: «Распни его!» Это собирательный образ глухоты и бессердечия мира, уничтожающего воплощение любви.

В то же время эта рука связует два мира, два пространства: зрителя и картины, настоящее и прошлое. Площадка, на которой стоят Христос и разбойники, дана в резком сокращении, тем самым рождается ощущение, что зритель находится на той же земле, где происходит распятие. Рождение своего замысла Ге красноречиво описал Толстому: «Эта картина меня страшно измучила и наконец... я нашел способ выразить Христа и двух разбойников вместе без крестов на Голгофе, только что приведенных. Все три страдальца, всех громко и страшно поражает молитва самого Христа. Одного разбойника бьет лихорадка, другой убит горем... Одним словом, вы уже догадываетесь, что три души живые на холсте. Я сам плачу, смотря на картину... Радуюсь несказанно, что этот самый дорогой момент жизни Христа я увидел, я не придумал его; я сразу всей душой почувствовал и выразил»<sup>58</sup>.

Критики вменяли в вину Ге излишнее увлечение натурализмом, с сожалением констатируя нежелание современных художников об-

---

<sup>56</sup> Там же. С. 181.

<sup>57</sup> Цит. по кн.: Даниэль С. Русская живопись. СПб., 1999. С. 29.

<sup>58</sup> Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 183.

ращаться к традиционному образу Христа. В качестве образцов для подражания назывались картины западных мастеров М. Мункачи и К. Пилоти, в которых, в соответствии с представлениями европейцев, чем красивее, умнее, сильнее телом был изображенный Христос, тем он воспринимался более божественным. Сам Ге, по свидетельству Т.Л. Сухотиной-Толстой, как-то сказал, что свою большую заслугу он видит в том, что ему удалось сломать тициановского и давинчиевского Христа. Будучи близкой художнику по духу, Сухотина-Толстая тем не менее добавляла, что мало разрушить, нужно еще «найти такое лицо, которое бы соответствовало учению, которое нас так трогает и умиляет»<sup>59</sup>.

Большинство зрителей было категорически не согласно с вольным толкованием образа Иисуса: слишком современным выглядел Христос Ге. Даже Толстой, подбадривавший художника в тяжелые минуты, тем не менее, предостерегал его: «Мне нравился дрожащий в лихорадке разбойник (я его уже давно жду), нравится и момент. Только бы Христос не был исключителен, и даже исключительно непривлекателен, каким он на последней картине. И только бы по технике удовлетворили требованиям художнической толпы»<sup>60</sup>.

Третьяков, уважавший и любивший художника, приняв в дар живописные и графические произведения Ге, честно признался Толстому: «Что же касается его произведений, в частности, более всего люблю “Тайную вечерю”, потом “Петра с Алексеем”, “В Гефсиманском саду”, “Выход с Тайной вечери” (эскиз), портреты Ваш, Герцена и Шифа, много хорошего в “Милосердии”, других же его картин я не понимаю»<sup>61</sup>. За откровенными словами собирателя скрывается не только противоречия в отношениях Третьякова и Ге, которые с годами становились всё более явными, а возможно, и непреодолимыми. За длинными рассуждениями о формальной и содержательной сторонах искусства, вызванными поздними картинами Ге, стояли сложнейшие религиозные и мировоззренческие проблемы эпохи. Взгляды, суждения, пристрастия, отраженные во взаимоотношениях художника со зрителем, критикой и даже с его единомышленниками ярко формируют разноликость эпохи, приоткрывая многие аспекты в системе нравственно-философских и творческих связей, цементирующих духовную жизнь России XIX в.

В многочисленных изданиях последнего времени основатель Третьяковской галереи предстает щедрым благотворителем, просвещенным меценатом, подарившим городу свою коллекцию, челове-

---

<sup>59</sup> Там же. С. 169.

<sup>60</sup> Там же. С. 184.

<sup>61</sup> Там же. С. 200.

ком законопослушным, дисциплинированным, лояльным властям, очень осторожным и осмотрительным. В самом деле, сделав галерею общедоступной, он вынужден был опасаться цензурных запретов, потому исполнял их неукоснительно, заботился в первую очередь о коллекции, ее благополучии, о том, чтобы галерея была открыта публике ежедневно.

Третьяков не скрывал своей заинтересованности в профессиональном анализе коллекции, он внимательно выслушивал замечания, при этом нередко возражал оппонентам. А современники его критиковали за отсутствие «правильного выбора», не одобряли многие его покупки. Стасов признавал национальное значение музея, в то же время укорял за «не всегда *самый строгий выбор*»<sup>62</sup>. Его нападки по сегодняшним меркам не выдерживают критики, настолько дальновидными оказались воззрения и тактика коллекционера: «Я знаю, что у меня не всегда *самый строгий выбор*, далеко нет, но многое меняют годы; ... как я уже сказал — *время меняет взгляды*»<sup>63</sup>

Павел Михайлович не раз писал о том, что непредвзятую оценку его коллекции смогут дать лишь последующие поколения людей, для которых и создавался музей, потому истинным судьей станет Время. Третьяков понимал, что в искусстве происходит смена эстетических вкусов, правильные акценты расставит только будущее. Широкий взгляд на принцип относительности в искусстве, присущий собирателю, соответствовал позитивистским настроениям того времени. Не эволюция стилей, не история искусств как сумма биографий, а принцип историзма лежит в основе развития искусства.

В деле создания галереи только исторический ход времени может явиться подлинным судьей. «*Кто действительно прав, — не уставал повторять мудрый коллекционер, — покажет только время!*»<sup>64</sup> В этом утверждении позиция Третьякова-собираателя сближается с позицией историка искусства. Неслучайны слова А.Н. Бенуа, произнесенные в 1902 г.: «Третьяков по натуре и по знаниям был ученый»<sup>65</sup>. В самом деле, Павел Михайлович в каком-то смысле смотрел на художественный процесс несколько отстраненно, как исследователь.

При всей консервативности взглядов московского купечества, а Третьяков был одним из самых просвещенных и лучших его представителей, не изменяя себе — ни сложившимся ценностям, ни

---

<sup>62</sup> Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. С. 133.

<sup>63</sup> Там же. С. 135.

<sup>64</sup> Там же. С. 123.

<sup>65</sup> Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. С. 343.

жизненным устоям, он проявил невиданную гибкость, как сегодня представляется из XXI в., совершив ряд приобретений весьма спорных работ, неоднозначно воспринятых большинством критиков и публики. В этих покупках, скорее видится умение коллекционера быть независимым, настойчивым, целеустремленным, оставаясь верным делу создания музея. И еще — в его поступках просматривается определенная доля прозорливости.

Ряд картин был приобретен коллекционером Павлом Третьяковым именно в тот момент, когда большинство их не принимало, критиковало, отвергало. В этом смысле факт покупки важнейших, этапных для русского искусства произведений, ставших впоследствии общепризнанными шедеврами, демонстрирует масштабность понимания своих задач коллекционером, создававшим музей национального искусства, и воспринимается как своего рода вызов московского купца обществу, прежде всего, чиновничьему Петербургу. За многими полотнами коллекционер просто охотился, сознавая, что они должны занять место в создаваемом им музее.

Предпринятая постановка задачи — анализ политики приобретений ряда знаковых полотен Третьякова ради выявления образа коллекционера — становится продуктивной, выявляющей особенности продуманного и системного подхода к формированию коллекции. Выработанный коллекционером подход во многом шел вразрез с общественным мнением, что придавало коллекции П.М. Третьякова и новизну, и даже остроту. С течением времени они утратились. Третьяков не боялся включать в коллекцию полотна, спорные, дискуссионные, порой «отвергнутые» профессиональным сообществом, академической профессурой, петербургскими чиновниками, московскими эстетам и любителями, даже единомышленниками, среди которых признанный всеми художественный авторитет П.П. Чистяков, европейски образованный критик В.В. Стасов, высоко ценимый художник И.Е. Репин, всемирно известный писатель Л.Н. Толстой и другие. Они не всегда принимали приобретения Третьякова, а порой честно и прямо выражали свое несогласие с ним.

Среди событий художественной жизни, наполненных для коллекционера тревожными, сомнениями, интригами, его стремление к точному выбору без права на ошибку показывает Третьякова не столь идиллической фигурой, каким он виделся еще недавно согласно образу, сформированному искусствоведческой литературой XX в., а, напротив, человеком, способным безбоязненно принимать смелые, нетривиальные решения, серьезно думающим о будущем своей коллекции.

## References

Aronov A.A. *Tretyakov P.M.* // Aronov A.A. *Zolotoy vek russkogo metsenatstva* [The Golden Age of Russian Arts Patronage]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta kul'tury i iskusstva, 1995. P. 78–92.

Benua A.N. *Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke* [History of Russian Painting in the 19th Century]. Moscow: Respublika, 1995. 448 p.

Botkina A.P. *Pavel Mikhaylovich Tretyakov v zhizni i iskusstve* [Pavel Mikhailovich Tretyakov in Life and Art] / Ed. by L.I. Iovleva and T.V. Yudenkova. 6th ed. Moscow: Art-Volkhonka, 2012. 632 p.

*Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: istoriya i kolleksii* [The State Tretyakov Gallery: History and Collections] / Ed. by Ya.V. Bruk; intr. by Yu.K. Korolev. Moscow: Iskusstvo, 1986. 446 p.

*Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: katalog sobraniya* [The Tretyakov State Gallery: Collection Catalogue]. Vol. 4: *Zhivopis' vtoroy poloviny XIX veka* [Paintings in the Second Half of the 19th Century]. Book 1: A–M. Moscow: Krasnaya ploshchad', 2001. 528 p.

*Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: katalog sobraniya* [The Tretyakov State Gallery: Collection Catalogue]. Vol. 4: *Zhivopis' vtoroy poloviny XIX veka* [Paintings in the Second Half of the 19th Century]. Book 2: N–Ya. Moscow: Krasnaya ploshchad', 2006. 560 p.

*Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: ocherki istorii. 1856–1917. K 125-letiyu osnovaniya Tretyakovskoy galerei* [The State Tretyakov Gallery: Essays on History. 1856–1917. To the 125 Anniversary of the Foundation of the Tretyakov Gallery] / Ed. by Ya.V. Bruk. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1981. 351 p.

Nenarokomova I.S. *Pavel Tretyakov i yego galereya* [Pavel Tretyakov and His Gallery]. Moscow: Art-Rodnik, 1998. 256 p.

*Pavel i Sergey Tretyakovy: Zhizn'. Kolleksiya. Muzey. K 150-letiyu Tretyakovskoy galerei: kollektivnaya monografiya* [Pavel and Sergey Tretyakov: Life. Collection. Museum. To the 150th Anniversary of the Tretyakov Gallery: Collective Monograph] / Compiled and intr. by T.V. Yudenkova. Moscow: Makhaon, 2006. 504 p.

Yudenkova T.V. *Brat'ya P.M. i S.M. Tretyakovy: mirovozzrencheskiye aspekty kolleksionirovaniya vo vtoroy polovine XIX veka* [Brothers P.M. and S.M. Tretyakov: Ideological Aspects of Collecting in the Second Half of the 19th Century]. Moscow: Buksmart, 2015. 528 p.

Поступила в редакцию  
14 октября 2021 г.