

Т.В. Юденкова*

**«ЭРА ПЕРЕДВИЖНИКОВ»:
ВЗГЛЯД ИЗ XXI в.**

T.V. Yudenkova

**“THE ERA OF THE WANDERERS (PEREDVIZHNIKI)”:
A TWENTY-FIRST CENTURY LOOK**

Аннотация. В центре внимания автора — искусство передвижников и история Товарищества передвижных художественных выставок, требующие сегодня определенного переосмысления. Передвижничество — магистральное явление русской культуры XIX столетия, тесно связанное с развитием реалистических традиций, близкое по духу творчеству Толстого и Достоевского. Лучшие полотна передвижников составили национальную художественную школу, способствовали формированию национальной идентичности. В первые три десятилетия существования Товарищества художники были законодателями вкуса и моды, посещаемость их выставок росла в столицах и в провинции. Эти выставки изменили состояние художественной жизни, заставили общество пересмотреть отношение к современному искусству и к коллекционированию. Они подняли статус художника, однако мечты посредством выставок не только просвещать публику, но и зарабатывать (как было заявлено в Уставе ТПХВ) не были реализованы. Период расцвета передвижничества закономерно сменился периодом упадка, когда деятельность ТПХВ продемонстрировала консерватизм его старейших членов. Тем не менее, передвижники стоят у истоков тех процессов, которые впоследствии определили пути развития русского искусства, — импрессионизма, символизма, модерна. Передвижничество было одним из центральных предметов исследования советской искусствоведческой науки, однако в последней трети XX в. в среде критиков и специалистов начался процесс погружения в изучение искусства последующих десятилетий — Серебряного века и авангарда, что привело к падению интереса к творчеству передвижников, являвшемуся частью пропаганды марксистско-ленинской эстетики. Сегодня новейшее искусство, тяготеющее к концепту, к постановке серьезных вопросов бытия, находит самые неожиданные

* Юденкова Татьяна Витальевна, доктор искусствоведения, заведующая отделом живописи второй половины XIX — начала XX в. Третьяковской галереи, ведущий научный сотрудник НИИ Российской Академии художеств

Yudenkova Tatiana Vital'yevna, Doctor in Art History and Criticism, Head, Department of Painting of the Second Half of the 19th — Early 20th Centuries, The State Tretyakov Gallery; Leading Research Fellow, Research Institute of the Russian Academy of Arts +7-985-998-26-27; udenkovatv@mail.ru

данные аналогии в искусстве передвижников, несмотря на существующий разрыв между классическим и ультрасовременным видением. Популярность передвижнических картин была использована и в массовой культуре XX в. Такой интерес к передвижникам объясняется тем, что на их полотнах было воспитано не одно поколение наших соотечественников, многие превратились в своего рода культурный код русской нации.

Ключевые слова: русская живопись второй половины XIX в., Товарищество передвижников, искусство русского реализма, передвижная выставка, Устав ТПХВ, культурный код русской нации.

Abstract. The author focuses on the art of the Wanderers (Peredvizhniki) and the history of the Society for Traveling Art Exhibitions (TPKhV), which need nowadays certain reconsideration. The Wanderers movement is the main phenomenon of the 19th-century Russian culture, associated with the development of realistic traditions in the spirit of Tolstoy and Dostoevsky's writings. The best works of the Wanderers made up the national art school and contributed to the formation of national identity. During the first three decades of the society its artists were trendsetters of style and fashion and the popularity of their exhibitions grew steadily in the capitals and provinces. These exhibitions changed the Russian art life and significantly influenced the development of the art market. They forced society to reconsider the attitude towards contemporary art and collecting. They raised the status of artists, but their dreams to not only educate the public, but also to earn money (as stated in the TPKhV Charter) through exhibitions never came true. The heyday of Wanderers movement was naturally replaced by a period of decline, while its oldest members displayed their conservatism. Nevertheless, the Wanderers stand at the origins of the fundamental processes that determined the path of the further development of Russian art, i. e. impressionism, symbolism, modernism. For a long time, the Wanderers movement was one of the principal subjects of study of Soviet art history. In the last third of the 20th century, many critics and specialists were immersed in the study of the art of the subsequent decades, i. e. the Silver Age and avant-garde, while the Wanderers' art was neglected as part of Marxist-Leninist aesthetics. The contemporary art inclining towards the concept and posing questions of being reveals the most unexpected analogies within the Wanderers' art, despite the gap between the classical and ultramodern views. The popularity of the Wanderers' paintings was also exploited in the 20th-century mass culture. This interest is explained by the fact that more than one generation of our compatriots was brought up on them and many of them are part of the cultural code of the Russian nation.

Keywords: Russian painting of the second half of the 19th century, the Society of the Wanderers (Peredvizhniki), the art of Russian realism, traveling exhibition, Charter of the TPKhV, the cultural code of the Russian nation.

* * *

Судьбы русского искусства второй половины XIX в. оказались неотвратимо связаны с ярким художественным явлением, которое вошло в историю отечественной культуры под названием «передвижничество». Для своей эпохи передвижники выступили безус-

ловными лидерами в развитии художественного процесса в России. Они быстро завоевали симпатии публики, заняли важное место в культурной жизни. Они подняли уровень осмысления современности на новые рубежи по сравнению с предшествующим временем, они первые начали говорить о наболевшем, остром, актуальном.

Передвижники создали полновесный образ России; русское искусство им обязано открытием новых тем и сюжетов; развитием «критически мыслящего» жанра; высокими достижениями в области психологического портрета. Они переосмыслили отношение к национальному ландшафту, сделали попытки по-новому взглянуть на ход российской истории. Их лучшие полотна составили национальную художественную школу, они во многом способствовали процессу формирования национальной идентичности. Именно передвижники стояли у истоков тех направлений, которые впоследствии определили пути развития русского искусства, — импрессионизма, символизма, модерна.

С передвижниками закономерно ассоциируется понятие «реализма» и «реалистического искусства», хотя термин «реальное направление» возник раньше, на рубеже 1850–1860-х гг., в связи с назревшей потребностью искусства стать необходимым обществом, раскрыть правду жизни посредством живописных образов. Великие реформы 1860–1870-х гг., преобразившие не только политическую и социальную жизнь страны, но и серьезным образом отразившиеся на состоянии умов и настроений, придали импульс поиску нового содержания и адекватных ему формальных приемов в русском искусстве.

Период наиболее активной и плодотворной деятельности Товарищества с полным правом может быть назван «эрой передвижничества» в русском искусстве. Конечно, речь идет не о «численном превосходстве» представителей данного направления, но о масштабах влияния их живописи, последовательно развивавшей реалистические традиции в искусстве. Этот импульс был таким мощным, продолжительным и востребованным, что, несмотря на закономерное падение интереса на рубеже XIX–XX столетий и в первые послереволюционные годы, традиции передвижников возрождались и переплавлялись на протяжении XX в. в советском фигуративном искусстве, являясь для него образцом для подражания. Позже совершенно закономерно наступил период, когда мастера современного актуального искусства стали иронизировать над творениями передвижников, предлагая свое видение, цитируя шедевры классиков, трансформируя их в жанр «интеллектуального примитивизма» или «художественного наива».

Сегодня к передвижникам установилось далеко неоднозначное отношение. Их искусство продолжает притягивать широкую публику, выставки-блокбастеры, посвященные творчеству передвижников, начиная с Серова и Левитана и кончая Поленовым, Репиным и др., вызывают большой интерес у посетителей, получают высокие рейтинги телепередачи, фильмы, ролики, рассказывающие о том или ином художнике-передвижнике. Но в среде искусствоведов, музейщиков, экспертов и преподавателей по русскому искусству XIX в. установилась определенная традиция некоторого снисходительного, порой ироничного, отношения к искусству этого направления. Считается хорошим тоном изобличать передвижников в литературщине, повествовательности, недостаточной живописности, неумении созерцать и восхищаться красотой окружающего мира, природой, человеком. Их упрекают в ограниченности, под которой понимается литературоцентричность, сосредоточенность на социальной проблематике, на выявлении общественных язв и пороков, избыточной любви к миру униженных и оскорбленных, предпочтении мрачных колористических сочетаний и т.д. По существу, их обвиняют в том, что в действительности составляло «сердцевину» их искусства, отражало их художественную и гражданскую позиции. По мысли передвижников, именно искусству отведена преобразующая, созидательная функция, призванная удовлетворить общественный запрос — отразить правду жизни. Они затрагивали социальные проблемы, интересовались последними достижениями в области психологии и науки, но наиважнейшими оставались этические и философские вопросы. Широта творческих возможностей простиралась от бытового воспроизведения действительности до бытийного осмысления жизни. Многие сознавали свое творчество пророческим, а общество свято хранило отношение к ним как к прорицателям и духовидцам.

Истоки подобного отношения лежат в совершенно логичной и справедливой реакции специалистов на активное навязывание эстетики передвижников, в конечном итоге — весьма поверхностную интерпретацию их искусства в период развития идеологизированной искусствоведческой науки в СССР и господства марксистско-ленинской пропаганды. В период «оттепели» (с начала 1960-х) начался обратный процесс — отторжения этого искусства, инерция которого продолжается до сих пор¹.

¹ Справедливости ради следует упомянуть имена тех специалистов, которые начали процесс осмысления искусства этого времени на новом уровне в 1970-е гг.: Д.В. Сарабьянов, Г.Ю. Стернин, Г.Г. Поспелов, В.А. Леньшин и др.; их последователей и учеников: О.С. Давыдова, Н.А. Дмитриева, Т.Л. Карпова, П.Ю. Климов, М.В. Москалюк, Е.В. Нестерова, С.В. Кривонденченков, Э.В. Пастон, С.С. Степанова и др.

На рубеже XX–XXI столетий обнаружилась еще одна особенность российского художественного мышления, связанная с искусством той поры. Влияние некоторых полотен передвижников, во многом представлявших определенную оппозиционность существующему строю, на глубинном уровне считаются сегодня в новейшем концептуальном искусстве, искусстве модернизма, как примета той константы, которая всегда отличала русское художественное сознание, устойчиво тяготеющее к смыслам. Определенное родство русского искусства XIX в. и российского современного актуального искусства, contemporary art, тяготеющего к концепту, к постановке важных вопросов бытийного основания, оказывается неискоренимо для русской ментальности, несмотря на, казалось бы, видимый разрыв культурных связей между классическим, традиционным видением и актуальным, ультрасовременным, создающим арт-объекты, инсталляции, компьютерную графику, сетевое искусство, перформансы, художественные акции и прочее, но главное, заставляющее задуматься зрителя над серьезными, волнующими вопросами жизни человека и общества. Самые неожиданные, но очевидные сопоставления и аналогии обнаруживают единство русской ментальной традиции, берущей свое начало в XIX столетии, когда художники ставили перед собой задачу, выражаясь словами Федора Достоевского, «мысль разрешить»². При таком подходе русское искусство XIX и XX–XXI столетий предстает единым, цельным явлением, а не как два разных и чуть ли не противостоящих друг другу этапа его развития³. Названная тема является отдельной исследовательской задачей, которую еще предстоит проанализировать.

Популярность передвижнических картин была использована и в массовой культуре XX в. посредством производства сувенирной продукции — грандиозных тиражей дешевых репродукций, наборов открыток, календарей, также изготовлением ковриков и ковров, коробок конфет, фантиков, вазочек и флаконов духов, лаковых шкатулок, насаждая дурноту эстетического вкуса⁴. В XXI в.

² Одна из главных установок художественного сознания XIX столетия.

³ Интервью с молодой художницей, представительницей современного арт мира / Таисия Короткова: «В картине мне важно правильно поставить вопрос. — URL: https://artandyou.ru/interview/artists/taisia_korotkova_interview/ (дата обращения: 28.08.2020).

⁴ Любопытно, что подобная продукция изменила не только «лицо» произведений, но были изменены их названия, данные самими художниками и опубликованные в каталогах на, так сказать, вошедшие в повседневный обиход, укорененные в народном «фольклоре». Так, «Утро в сосновом лесу» Ивана Шишкина приобрело народное звучание «Мишки в лесу», «Неизвестную» Ивана Крамского скрестили с блоковской героиней, и она превратилась в таинственную «Незнакомку», «Иван Грозный и сын его Иван» работы Репина стал именоваться «Иван Грозный убивает своего сына».

производство сувенирной продукции трансформировалось в иной формат, но существо дела не изменилось. Майки, толстовки, платки, тарелки, сервизы, постельное белье, сумки и магниты и прочее так называемое «украшение красивого» наполняет музейные магазины, продолжая политику производства безвкусных предметов серийного производства, ориентированных на потребности обывателей.

Несомненно, описанные процессы далеко неслучайны. На передвижнических полотнах было воспитано не одно поколение советских людей. Многие из них впитаны с детских лет, превратившись в своего рода культурный код русской нации.

Что считать искусством передвижников?

До сих пор в научной литературе границы искусства передвижников размыты и осмысляются по-разному. В последнее время весь период искусства второй половины XIX столетия, начиная с 1860-х гг., принято именовать «передвижническим», игнорируя этапы развития художественного процесса — утверждение устава Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ) в ноябре 1870 г. и открытие первой передвижной выставки в ноябре 1871 г. Конечно, с расстояния десятилетий различия становятся все менее заметны, большинство художников получили свое образование в Академии художеств и Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В результате, живописцы, творившие в это время, включая и тех, которые не являлись членами ТПХВ⁵, вводятся в «стан передвижников». При определении рамок передвижнического искусства возможен и чисто формальный подход: строгое деление мастеров на «чистых», т.е. членов ТПХВ, и экспонентов, которые периодически представляли свои картины на передвижные выставки, но членами ТПХВ не являлись. Среди них есть мастера, которые по тем или иным причинам выходили из Товарищества или их исключали общим собранием его членов или они участвовали только в одной-двух выставках. Так, в поздние годы на передвижных выставках однократно появлялись картины М. Ларионова и Д. Бурлюка, М. Веревкиной и А. Головина, однако этот факт не означает их идейной причастности к объединению⁶. Как с ними поступать? Можно пойти еще дальше и к передвиж-

⁵ Часто возникает путаница с художником А.И. Корзухиным, живопись которого по духу близка традиционным представлениям о передвижниках, но он никогда не состоял в ТПХВ, однако даже В.В. Стасов, критик наиболее близко стоявший к передвижникам, причислял его к членам ТПХВ в своих статьях.

⁶ Товарищество передвижных художественных выставок: Перечень произведений и библиография / Г. Бурова, О. Гапонова, В. Румянцева. В 2 т. Т. 1. М., 1952. С. 396, 406.

ничеству причислить лишь те картины, которые экспонировались на выставках ТПХВ, а, например, картины, написанные В. Перовым или А. Куинджи после их выхода из членов ТПХВ, не рассматривать в кругу произведений передвижников, что, по-видимому, все же неверно. Образный строй пейзажей Федора Васильева⁷, ни разу не составлявшегося на передвижных, тем не менее, несомненно близкого передвижнической традиции в жанре пейзажа, мысленно позволяет подключать его к эстетическому сообществу его товарищей.

Независимо от подходов, изучение передвижничества как художественного явления предполагает исследование двух больших разделов. Первый связан с историей Товарищества, структурой и уставом объединения, деятельностью по организации передвижных выставок. Здесь основательным подспорьем являются протоколы общих собраний и заседаний правления, переписка художников, которые приоткрывают множество фактов, до сих пор не введенных в научный оборот. Второй — с искусством передвижников, особенностями их творческих устремлений, формированием нового взгляда на искусство живописи.

Новый тип корпоративной институции — новизна творческой проблематики

Русское искусство и культура обязаны передвижникам рождением новой корпоративной институции по типу общины, вовлекшей в свои ряды ведущих мастеров эпохи⁸, составивших ее силу и цвет и просуществовавшей более 50 лет (1870–1923).

Деятельность выставочного объединения передвижников не была ровной. Товариществу приходилось держать удары, как говорится, изнутри и снаружи. Оно прошло все стадии — от рождения до расцвета и угасания, пережив внутрикорпоративные дискуссии, конфликты отцов и детей — старого и молодого поколений живописцев, противостояние с главным художественным учреждением страны — Академией художеств, а затем и слияние с ней в результате академической реформы.

Появление ТПХВ серьезным образом изменило «соотношение сил» на столичном и провинциальном рынке искусства. С самого основания Товарищества его отношения с Академией художеств

⁷ Вероятно, болезнь Васильева, его пребывание в Крыму и смерть в начале 1870-х помешали его участию в передвижных выставках.

⁸ В.В. Верещагин, единственный из ведущих художников эпохи, не стал членом ТПХВ, но как экспонент участвовал в 3-й и 4-й передвижных выставках. См.: Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899: письма, документы. В 2 кн. Кн. 2. М., 1987. С. 557.

приобрели конкурентный характер, составили один из важных контрапунктов художественной жизни. С этого момента «мир искусства стал двуполярным»⁹. Факт образования Товарищества, несомненно, повлиял на создание в 1876 г. аналогичного объединения — Общества выставок художественных произведений (ОВХП), а затем и на устройство академических передвижных выставок (с 1884 г.).

Членами и экспонентами ТПХВ были все ведущие художники эпохи. Творческий подъем Товарищества счастливо совпал с годами жизненной зрелости ведущих мастеров передвижничества первой волны — В.Г. Перова, И.Н. Крамского, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, А.П. Боголюбова, И.Е. Репина, В.М. Васнецова, В.Д. Поленова, Н.Н. Ге, Н.Д. Кузнецова, Н.Н. Дубовского, И.И. Левитана и др. Их творчество составило магистральное направление отечественного искусства второй половины XIX столетия, отразив важнейшие проблемы как живописного, так и содержательного свойства. Оно таило в себе огромный потенциал, который раскрылся именно в период подъема их движения в 1870–1880-е гг. Затем, в 1890-е и последующие годы этот потенциал проявился через конфликт с молодым поколением привел к кристаллизации новых стилей и образованию новых художественных группировок, двинувших русское искусство к «Серебряному веку» и авангарду.

Парадоксальным образом, в XX–XXI вв. восприятие передвижников по большей части сопряжено с жанровой живописью Г.Г. Мясоедова, И.М. Прянишникова, Вл.Е. Маковского, К.А. Савицкого, В.М. Максимова, Н.А. Ярошенко и др., и в меньшей степени — с творчеством перечисленных крупнейших художников, неизменных членов Товарищества.

Созданное объединение отвечало прежде всего интересам его членов. В Уставе Товарищества была прописана структура объединения, базировавшаяся «на началах справедливости». Сегодня устав воспринимается документом весьма демократичным, защищавшим права художников. Членом ТПХВ мог стать только «действующий» профессиональный художник, прием в члены решался голосованием на общем собрании. Передвижники были обязаны предоставлять ежегодно на выставки произведения, которые прежде нигде не экспонировались. Невыполнение этого условия означалось исключением из Товарищества. Есть мнение, что в этом пункте устава передвижники сознательно бросали вызов Академии

⁹ *Верещагина А.Г.* Академия художеств и Товарищество передвижников // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. / Ред.-сост. И.В. Рязанцев. Вып. 10 : Императорская Академия художеств. Дела и люди. М., 2006. С. 216.

художеств¹⁰, однако в уставе не сказано, что членам ТПХВ запрещено показывать свои работы где-либо еще¹¹ (более того, в одном из писем Мясоедов прямо говорит о праве каждого выставляться в Академии художеств). Все произведения, которые экспонировались на передвижных, должны были быть специально писаны для выставок ТПХВ. Такого рода условие устава, надо думать, решало вопрос о составе выставок — он всегда был новым и уже этим привлекательным для зрителя. Жюри, состоящее из авторитетных мастеров, отбирало картины. А художники, авторы полотен, сами определяли их стоимость. Учредители Товарищества выставляли свои полотна без предварительного обсуждения, однако, если они не представляли работы в срок и, соответственно, не принимали участия в выставке, то и они автоматически выбывали из ТПХВ.

Первое выставочное объединение художников ставило перед собой задачи эстетического просвещения и воспитания столичной и провинциальной России. В последнее время появились исследования (в частности, монография А.Е. Шабанова), в которых иерархия ценностей Товарищества передвижников смещена в сторону их коммерческих интересов. Подобная постановка вопроса представляется необходимой и должна быть исследована. Избранная передвижниками юридическая форма объединения, по мнению автора монографии, объясняет во многом направленность их стремлений: «Цель товарищества непременно должна быть торговая или промышленная. Наше законодательство не признает существования товарищества там, где нет этой цели. Если несколько человек соединяются с другой целью, например, благотворительной, то происходит общество, но не товарищество»¹². Совершенно справедливо заключение автора, что устав ТПХВ представлял собой «гибрид»¹³, соединивший традиционные для благотворительных обществ намерения и коммерческие интересы художников. Однако в ряде документов, предшествующих уставу, а также в личной переписке доминирование финансовых вопросов, на наш взгляд, объяснимо житейскими трудностями и тяжелым бытом художников, описанным в воспоминаниях, но не означает исключительности коммерческих целей в угоду иным. В официальных, печатных документах

¹⁰ *Экзитут* С.А. Шайка передвижников. История одного творческого союза. М., 2008. С. 166.

¹¹ Ф.А. Бронников, М.К. Клодт выставлялись одновременно на двух выставках — ТПХВ и ОВХП.

¹² *Шабанов А.Е.* Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб., 2015. С. 38.

¹³ Там же.

приоритеты расставлены в пользу просвещения русской провинции посредством искусства живописи, в пользу нравственных императивов, что подтверждается и уставом.

Согласно Уставу ТПХВ, главные цели передвижники видели в эстетическом образовании российского зрителя, расширении круга любителей искусства и уже потом в организации сбыта произведений, то есть самофинансировании¹⁴. Средством для реализации поставленной цели стало утверждение художниками своего права на организацию передвижных, или подвижных (первоначальное название), выставок в столицах и провинции.

Создание новой формы художественной корпорации в России открыло следующую страницу в истории художественной культуры XIX в. Передвижные выставки, вдохновленные просветительской миссией, продвигали развитие художественного рынка, который на тот момент был крайне узок. Они прививали широкому зрителю понимание того, что каждая передвижная выставка является образцом социально ответственного присутствия людей искусства в мире провинциальной городской культуры той поры. Они также демонстрировали пример нового отношения художника к возможностям своей профессиональной реализации. Всё это несомненно стало весьма знаменательным явлением тех лет.

Более чем за полстолетия существования объединения передвижники организовали 48 выставок. География их деятельности охватывала все самые крупные города российской империи и постреволюционной России, начиная с двух столиц, Санкт-Петербурга и Москвы, и далее — от Киева, Харькова, Полтавы, Елизаветграда, Одессы, Кишинева до Риги, Вильно, Варшавы, Тамбова, Воронежа, Нижнего Новгорода, Казани, Саратова, Самары, Пензы и т. д. Следует обратить внимание, что передвижники выбирали города, в которых были университеты, гимназии, в которых сформировались эстетические сообщества образованных людей. Эти выставки способствовали распространению знаний, расширению «класса» любителей живописи, театра, музыки и, конечно, коллекционеров, что впоследствии привело к формированию музейных коллекций в провинции. Они же содействовали организации художественных школ, училищ. Сегодня задачи, поставленные передвижниками, воспринимаются как весьма дерзкие и амбициозные.

Если организация выставок в столицах и провинции стала реальностью, то мечты об устройстве выставок в Париже, Лондоне и Константинополе, продвигающие отечественное искусство за рубежи страны, остались романтической утопией. Для этого требовалось не

¹⁴ Цели перечислены в той последовательности, как записаны в уставе.

только преодолеть формальные препоны (изменить устав), но и обладать огромными финансовыми средствами. Определенный процент от полученных доходов передвижники планировали ежегодно отчислять на покупку «хороших картин» с целью создания впоследствии постоянной экспозиции — музея русской школы в Санкт-Петербурге, который стал бы продолжением Эрмитажа и который на тот момент отсутствовал в северной столице.

С конца 1870-х гг. члены Товарищества лелеяли «золотой проект об устройстве благополучия передвижников» — так они его называли между собой. В нем определили ряд задач, главная из которых — приобрести землю и построить собственный павильон в бойком месте Санкт-Петербурга. На первом этаже этого здания планировалось разместить торговые лавки для сдачи в наем и получения дохода, на других этажах — организовать постоянную и временные выставки, устроить открытые мастерские с живописными классами, учредить собственную краскотёрню (с целью освобождения красок от вредных химических примесей под постоянным надзором художников), возродить Общество русских офортисов, а также организовать «сухой клуб без водки, то есть читальню или говорильню». К сожалению, все это осталось мечтой.

Передвижникам в значительной мере удалось поднять статус художника, деятеля искусства в России, отныне получившего возможность самостоятельно зарабатывать деньги посредством организации выставок, без вмешательства чиновников от искусства или посредников. Они дерзнули освободиться от более чем вековой академической опеки — вслед за учениками Академии художеств, которые в 1863 г. покинули ее. И они продвинулись дальше на этом пути, учредив организацию, которая не только достигла финансовой независимости от Академии художеств, но и явила реальную общественную инициативу в сфере искусства. Ни до ТПХВ, ни после ни одно художественное объединение — «Мир искусства» или «Союз русских художников»¹⁵ — не возило выставки по России, не ставило перед собой подобных просветительских задач. По-прежнему остается большим вопросом, насколько передвижникам удавалось успешно решать свои финансовые задачи. Предварительный анализ показывает, что продажи в провинции были более чем скромными (исключение, быть может, составили первые выставки). Основные приобретения с выставок происходили в Петербурге и Москве.

¹⁵ Некоторое исключение составил Союз русских художников, дважды вывозивший в полном составе свои выставки за пределы Москвы и Санкт-Петербурга: в 1910 г. — в Киев, в 1914-м — в Казань. См.: *Лапшин В.П.* Союз русских художников. Л., 1974. С. 180.

Передвижение выставок по стране было необычайно хлопотным мероприятием, затратным для организаторов, опасным для произведений, волнительным для владельцев полотен. Начиная с первой передвижной выставки был установлен следующий порядок, который нарушался крайне редко. Сначала передвижная открывалась в Санкт-Петербурге, затем она обязательно направлялась в Москву, а далее выбор маршрута определялся правлением ТПХВ и зависел от возможности того или иного города принять «путешествующие картины», разместить в хорошем светлом помещении на одной из центральных улиц. Обычно экспозиции устраивали в университетах, гимназиях, дворянских собраниях. Картины перевозили по железной дороге в товарных вагонах, в деревянных ящиках, которые изготавливали очень экономно, но с учетом длительных, обычно продолжающихся целый год странствий.

Передвижники добились льгот на снижение тарифов на транспортировку и страховку произведений. Конечно, им приходилось сталкиваться с совершенно непредвиденными ситуациями — задержкой поездов, непогодой и снежными заносами, непониманием со стороны провинциальных властей, случались и порчи картин. Со временем участились случаи недовольства и даже отказов владельцев, не желающих отпускать только что приобретенные картины в долгое путешествие.

Первые три десятилетия передвижники лидировали на художественном рынке, были законодателями вкуса и моды, их имена не сходили с полос газет и журналов, год от года посещаемость их выставок росла не только в Санкт-Петербурге и Москве, но и в провинции. Именно они заставили общество пересмотреть отношение к современному искусству, в собирание которого включалось все больше коллекционеров. В конце 1870-х гг. император Александр II посетил передвижную выставку и приобрел несколько картин, а с середины 1880-х частым гостем, а потом и первым посетителем передвижных выставок стал император Александр III, приступивший к созданию Музея русской живописи — будущего Русского музея в Санкт-Петербурге.

В 1870–1890-е передвижники чувствовали свой мощный художественный потенциал, и это ощущение, несомненно, передавалось современникам. Их выставки были самими живыми и интересными. А.Н. Бенуа писал, что передвижные рождали ощущение выхода «за город в деревню, на простор, на свежий воздух, к народу»¹⁶, в то время как академические выглядели вяло и нелепо.

¹⁶ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995. С. 264–265.

Русское искусство: на путях независимого развития

ТПХВ не имело единой творческой платформы, эстетическая программа передвижников так и не была нигде письменно заявлена. Тем не менее, анализ живописных полотен выявляет общие признаки их искусства: примат правды жизни в ущерб красоте, приятной глазу; интерес к социальным и этическим вопросам, к проблеме личности и жизни простого человека, к психологизму в бытовой, исторической живописи и в портрете; доминирование в сюжетах будней, а не праздников; предпочтение в пейзаже русской неяркой природы, стремление к сдержанной колористической гамме, к сознательному минимализму художественных приемов.

Начало общественного признания Товарищества связано с громким успехом первой передвижной выставки, открывшейся 29 ноября 1871 г. в Санкт-Петербурге, в залах Академии художеств. Она получила огромный резонанс в печати и привлекла большое число зрителей. «Самой большой новостью Петербурга», «небывалым событием» назвал ее ведущий критик той поры В.В. Стасов, ставший главным пропагандистом передвижников на протяжении нескольких десятилетий.

Уже на первой выставке передвижники явили достойное соцветие ярких творческих индивидуальностей. Из 47 произведений несколько полотен оказались настолько значительными, что сразу вошли в большую историю русского искусства. В картине «Петр Первый и царевич Алексей» (1871) Н.Н. Ге, представив прошлое России через драматический конфликт царя и наследника, через противопоставление наступающего нового мира реформ и мира «благословенной старины», наметил дальнейшие пути русской исторической картины. В жанровых полотнах В.Г. Перова «Охотники на привале» (1871), И.М. Прянишникова «Порожняки» (1871), в фантастической на свой лад картине И.Н. Крамского «Русалки» (1871), написанной по мотивам повести Н.В. Гоголя, обнаружилось новое художественное мировоззрение. Сохраняя верность «правде жизни», явленной в прежнее десятилетие, живописцы в жанровой картине 1870-х отказались от «лобового» обличения. Теперь они были заняты поиском нового героя, смело открывали свежие темы и сюжеты, искали в искусстве жизнеутверждающие смыслы и поэтические образы. В портрете они устремились к психологизму и индивидуальным характеристикам, размышляя о роли человека в обществе и шире — о значении человеческой личности.

В тонком лиричном полотне А.К. Саврасова «Грачи прилетели» (1871), панорамном — М.К. Клодта «На пашне», эпическом — И.И. Шишкина «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии»

(1872) был задан новый вектор искусству пейзажа. Художники отдали предпочтение скромной природе среднерусской полосы, отказались от романтической приподнятости итальянских пейзажей, лунных ночей и эффектных марин формата Айвазовского (который, кстати, не вошел в ТПХВ). Таким образом, первая же передвижная выставка 1871 г. продемонстрировала обществу, что русское искусство наконец вступило на независимый путь развития, обретая новые интонации.

Картины, которые экспонировались на передвижных выставках, впоследствии получили еще одно общее наименование — демократический, или передвижнический реализм. Ему обычно противопоставляли салонную академическую живопись, приятно ласкающую глаз, пренебрегающую задачами трезвого анализа действительности, лишенную остроты восприятия жизни. Подобное противопоставление академизма и реализма сегодня уже не выдерживает критики, как не выдерживает критики и строгая классификация мастеров по направлениям. В последнее время привилось понятие «демонстративный реализм», прямо выражающее революционно-демократические и политические настроения эпохи. Думается, что художники второй половины XIX в. в большинстве своем были менее политизированы и скорее умеренно-либеральны по своим взглядам, нежели, например, бунтующее студенчество или участники народнического движения. Искусство живописи держалось в целом более консервативных позиций.

Поставив целью представлять русское искусство на передвижных выставках «полно и широко», художники видели задачу в обращении к народной, крестьянской жизни. «Судья теперь мужик, — характеризовал Репин своего зрителя, — а потому надобно воспроизводить его интересы»¹⁷. Крамской полагал, что искусство должно удовлетворять «простого, но умного мужика и человека высокопросвещенного»¹⁸, другими словами, оно должно разработать доступный язык, несущий в себе «зерно здорового идеала». Потому в 1870-е гг. обретение тем и мотивов, близких и понятных широкому зрителю, а стало быть актуальных, было первоочередным.

Пути сближения искусства и жизни предполагали поиск способов изживания академизма. Академическая школа, из лона которой вышли почти все передвижники, стала «отправной точкой и объектом преодоления»¹⁹ в эти годы. Академическая система преподавания

¹⁷ И.Е. Репин и В.В. Стасов: переписка: в 3 т. Т. 1. М.; Л., 1948. С. 37.

¹⁸ Крамской И.Н. Письма. Статьи: в 2 т. Т. 1. М., 1965. С. 301.

¹⁹ Сарабьянов Д.В. Творчество Н.Н. Ге и развитие русской живописи второй половины XIX века // Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 177.

выглядела устаревшей в глазах учеников, о чем свидетельствуют воспоминания Крамского или Репина о годах обучения в Академии художеств, а также история знаменитого «бунта 14». Тогда, осенью 1863 г. ученики Академии последовательно добивались права свободного выбора актуального сюжета для академической программы, понимая, что выражение подобной позиции грозило им отказом от участия в конкурсе на Большую золотую медаль, а значит и потерей возможности получить право на пенсионерскую поездку за границу для совершенствования своего мастерства. Академическое начальство на уступки бунтовщикам не пошло, и протестанты дружно лишились полагающихся им привилегий. Но они не отчаялись и образовали Санкт-Петербургскую артель художников, материально обеспечивавшую их независимое существование.

Для выпускников Академии или Московского училища живописи, ваяния и зодчества представлялось насущным найти приёмы, которые позволили бы отойти от устаревших позднеклассицистических нормативов и штампов. Им было важно проявить собственную оценку происходящего, художественно высказаться и таким образом обрести свой индивидуальный путь в искусстве.

Десятилетие 1870-х гг. в жанровой живописи открывает знаменательное полотно «Бурлаки на Волге»²⁰ (1870–1873) И.Е. Репина, в ту пору еще ученика Академии художеств. Оно экспонировалось на академической выставке, а не на передвижной, но именно эта картина Репина стала символом передвижнического реализма, несмотря на то что художник вступил в члены ТПХВ только спустя шесть лет после ее написания, в 1878 г., а в период работы над картиной он и не помышлял о членстве в Товариществе.

Репин предложил путь, по которому дальше двинулась русская живопись. Со временем картина вошла в ряд шедевров передвижничества, изначально не имея к нему отношения. Этот факт свидетельствует еще и о том, что не важно, к какому объединению принадлежал художник: если он попал в такт со своей эпохой, выразил волнующие общество проблемы, создал произведение, заставившее задуматься о главных вопросах бытия, то его вклад в развитие искусства состоялся. «Решительно, русская школа становится серьезной», — заключил Крамской, увидев «Бурлаков»²¹. К большой досаде главного собирателя музея национального искусства Павла Михайловича Третьякова,

²⁰ Картина предшествовало множество натурных этюдов, привезенных художником из путешествия по Волге в 1870 г. и представленных на академической выставке, на которой ученик ИАХ сразу получил заказ великого князя Владимира Александровича.

²¹ Крамской И.Н. Письма. Статьи. Т. 1. С. 173.

основателя Третьяковской галереи эта картина Репина была приобретена вел. кн. Владимиром Александровичем, заказавшим полотно молодому художнику.

В жанровой живописи 1870-х гг. Репин открыл нового героя, который, в его представлении, отнюдь не является жертвой. Новаторство Репина — в смене акцентов. Рабский труд бурлаков не уничтожил человеческое достоинство, не сломил их духа. Они смиренно принимают свой «крест», вместе с тем художник дает почувствовать мощь и глубокий потенциал каждого. В картине рождается новое видение народа. Общественный резонанс от репинской работы продолжился в 1870-е гг. в Европе, картина с успехом экспонировалась на международной выставке в Вене (1873), на всемирной выставке в Париже (1878).

Сегодня можно говорить об определенной кинематографичности некоторых реалистических композиций второй половины XIX в. Картина «Ремонтные работы на железной дороге» К.А. Савицкого (1874) представляется неким кадром, выхваченным из кажущейся хаотичной жизни рабочего люда. Такой прием создавал впечатление реальности происходящего и демонстрировал стремление к преодолению академических штампов. А избранная тема строительства железной дороги знаменовала продвижение новой цивилизации в глушь России силами простых русских людей.

Остросоциальные ноты слышатся в картине В.М. Максимова «Семейный раздел» (1876)²². Драматическая сторона пореформенной жизни крестьян — распад больших семейств, свидетелем чего неоднократно являлся сам художник, представлена как психологически конфликтное событие дележа имущества между близкими людьми. Автор с болью предупреждал о неумолимом наступлении новой жизни, ведущей к разложению устоев, прежде казавшихся незыблемыми...

В жанровой живописи передвижников советская историография выделяла группу полотен, связанных с темой арестантов, ссыльных, каторжан, которые «подпитывали» тезис о политизированности этого искусства (полотна Репина, Ярошенко, В. Маковского и др.). В самом деле, некоторые художники не смогли пройти мимо различных явлений, связанных с радикальным общественным движением, столь волновавшим русское общество в 1870–1880-е и более поздние годы. Нельзя не отметить народническую серию картин И.Е. Репина, которую художник не мог экспонировать по соображениям цензуры на передвижных выставках. Исключением стала большая картина «Не ждали» (1884–1888), другие же полотна серии он хранил в мастерской.

²² За картины «Приход колдуна» и «Семейный раздел» В.М. Максимов в 1878 г. был удостоен звания академика.

В конце 1870-х гг., когда общественное внимание было приковано к судебным процессам над участниками движения, Репин, как многие представители либеральной интеллигенции, симпатизировал просветительским устремлениям народников. Но когда их деятельность приобрела кровавую окраску террористических актов и политических убийств, художник изменил к ним отношение, декларируя в своих картинах неприятие любого насилия. Репин сознательно использовал иконографические схемы старых европейских мастеров, в которых современники узнавали евангельские прототипы, что добавляло неоднозначности и глубины картинам этой серии, посвященным судьбе личности, жертвенности, психологии подвига²³.

В современном представлении передвижничество в первую очередь связано с развитием бытового «критически мыслящего» жанра, который актуализировал наиболее животрепещущие вопросы дня через обращение к новым сюжетам и темам. Однако его популярность среди зрителей еще не означала главенства в творчестве ведущих художников. Н.Н. Ге полагал, что в этом жанре невозможно выразить серьезные проблемы человеческого бытия. Почти не работал в нем И.Н. Крамской. В.М. Васнецов, начав с произведений бытового жанра («С квартиры на квартиру», 1876), очень скоро стал, по его собственному выражению, «из жанриста историком (несколько на фантастический лад)» и создал ряд картин на темы русской народной сказки («Три царевны подземного царства», 1879–1881), нащупывая подступы к модерну. На стыке двух жанров, бытового и пейзажного, работал В.Д. Поленов, став одним из первых отечественных мастеров, обозначившим путь к пленэру и импрессионизму, и далее к Серебряному веку. И только И.Е. Репин активно и с равным успехом писал во всех жанрах — бытовом, портретном, историческом, экспериментируя и пробуя свой талант в разных направлениях.

В творчестве художников, для которых бытовой жанр стал определяющим, в 1870-е гг. наметилось нечто вроде специализации. Возникло негласное разделение по интересам: Ярошенко, Вл. Маковский становятся летописцами в основном городской жизни, а Максимов, Мясоедов, Савицкий — сельской. И.М. Прянишников в 1870-е примкнул к группе жанристов-передвижников, создавая преимущественно картины из жизни городского мещанства, в 1880-е он обращался также к темам больших народных праздников и к охотничьим сценам. Разумеется, названные художники работали не только в бытовом жанре, многие из них пробовали свои силы в портрете, исторической картине, пейзаже.

²³ Юденкова Т.В. Илья Репин: от народнической серии к революции 1917 года // Русское искусство. I. Норма и разрыв / Науч. ред. Вл.В. Седов. СПб., 2019. С. 73–87.

Если посмотреть на состав передвижных выставок 1870-х гг., то соотношение жанров окажется не в пользу бытового: картины такого рода составляли (подсчет приблизительный) одну пятую или одну шестую от общего числа экспонируемых, но, притягивая увлекательным сюжетом, доступным для понимания неискушенного зрителя, они становились весьма популярными. Художники понимали, что тонко выстроенная интрига в живописном произведении, подобно сложной режиссерской постановке, может обеспечить успех у публики. Достаточно было показать на выставке два-три «острых» произведения, чтобы о них заговорил весь Петербург, написали ведущие критики, а в залах толпились любопытные посетители...

В жанровой живописи передвижников безусловные преимущества получали картины, в которых первенство отдано мужицким, крестьянским «устоям», стихии народной жизни. В них раскрывалась природная сила и мудрость русского человека, но наряду с этим — поднимались вопросы социальной несправедливости в пореформенной России. Их новаторство виделось современникам в выявлении подлинного, достоверного облика общества, его социального среза. Своими полотнами художники предлагали осмыслить происходящее, призывали к уважению человека любого сословия, к состраданию. Изображая будни и праздники, наполненные глубоким смыслом и связанные с вековыми традициями, отражающими живительную силу народного сознания, передвижники определили ведущее направление отечественного искусства на несколько десятилетий. Все это, так или иначе, привело к сложению нового типа бытовой картины, с легкой руки В.В. Стасова, получившей название «хоровой» картины, восходящей к славянофильской идеологии. Классическим типом такого произведения является многофигурное полотно «Встреча иконы» К.А. Савицкого (1878), а ее вершиной, несомненно, стала картина «Крестный ход в Курской губернии» И.Е. Репина (1881–1883), в которой народное шествие не имеет ни начала, ни конца, кажется неостановимым, как неостановимо само течение жизни. В конечном счете, в этих многофигурных картинах закреплен облик России второй половины XIX столетия, они дают возможность увидеть национальную картину мира, ее сложное развитие, погрузиться в органичное народное бытие.

В 1880-е гг. вопросы самоопределения личности, темы жертвенности как в современной России, так и в ее историческом прошлом казались как никогда актуальными (Репин «Не ждали»). Эта тема будет блестяще разрешена и в исторических полотнах В.И. Сурикова, прежде всего в его знаменитой трилогии «Утро стрелецкой казни» (1881), «Меншиков в Березове» (1883), «Боярыня Морозова» (1887).

На суд зрителя выносились историософские вопросы, связанные с оценкой последствий деяний человеческой личности в прошлом и будущем России. Так подвиг или преступление были совершены стрельцами Сурикова, отстаивавшими свой мир, казнившим их Петром Первым, поднявшей их на бунт царевной Софьей, так и не смирившейся боярыней Морозовой? Вопросы, многие из которых и по сей день остаются нерешенными...

Каждое большое, узловое, этапное произведение русского искусства XIX в. погружало в философские и нравственные проблемы эпохи, давало «сгущенную реальность мысли», по Крамскому. В эру передвижников родился характерный тип произведения — картины-раздумья, которому внутренне присущи вопросительные интонации. Они не предлагают однозначных и прямолинейных ответов. Им свойственно переживание «драмы жизни», будь то живая современность, исторический или евангельский сюжет. Каждое несло в себе разнонаправленные токи, они, несомненно, были порождены эпохой, историко-культурным контекстом, иногда и помимо воли их автора. К этому кругу произведений можно отнести «Христа в пустыне» И.Н. Крамского, «Не ждали» и «Крестный ход в Курской губернии» И.Е. Репина, «“Что есть истина?” Христос и Пилат» и «Голгофа» Н.Н. Ге, «Боярыню Морозова» и «Утро стрелецкой казни» В.И. Сурикова, «Над вечным покоем» И.И. Левитана и т. д. К этому кругу произведений несомненно относится картина покинувшего ТПХВ в 1877 г. В.Г. Перова «Христос в Гефсиманском саду» или запрещенные цензурой картины «страстного» цикла Н.Н.Ге.

Обычно всё русское искусство второй половины XIX в. рассматривали в рамках бытового реализма, в категориях социально-психологической характерности. Передвижникам приписывали исключительно однобокий взгляд на мир, обращенный только к вопросам социальной справедливости. Однако, как выясняется, принципиальным для них все же был не житейский смысл, быстро считываемый с полотна, а создание новой метафорической реальности. Именно к такому воздействию на зрителя и стремились русские художники позапрошлого столетия, от искусства «представления» двигаясь к созданию «искусства переживания». Важная, а может быть и главная, особенность русского художественного сознания не прерывалась и в последующие десятилетия. Тема завуалированного, скрытого смысла была продолжена в эпоху Серебряного века — в эпоху модерна, символизма и неоклассики русской культуры.

Судьба простого человека — одна из главных тем в литературе, поэзии, драматургии, живописи второй половины XIX в. Портреты-типы отличались выразительно точными и конкретными

психологическими характеристиками. Жизнь людей из народа, их личностные качества покоряют художников. В 1870–1890-е гг. «героя времени» по-своему открывают все виды искусства. В центре внимания художников оказывается тема личности, ее нравственной ответственности и роли в обществе. Именно в портрете происходил поиск духовного начала модели, национального идеала, выявление черт подвижничества и праведничества, необходимое для раскрытия мировоззренческих основ человека эпохи. Расцвету жанра во многом способствовала портретная серия, собранная (и заказанная) П.М. Третьяковым. В ее создании участвовали ведущие мастера-передвижники — Крамской, Перов, Репин, Ярошенко, Серов и др. Модели, с пристрастием отобранные коллекционером для портретов, были, по словам Репина, «первыми лицами нации». Они могли занимать совершенно разные мировоззренческие позиции, однако было нечто, что их объединяло: служение обществу, защита униженных и обездоленных, отказ от собственного благополучия, взыскательность и требовательность к себе, подчас бескомпромиссность. Третьяков включил их портреты в один ряд «по плодам их», по делам, направленным на благо Отечества и культуры (В.Г.Перов. Портрет Ф.М.Достоевского, (1872); И.Н. Крамской. Портрет писателя Л.Н.Толстого, (1873). Особо выделяется портрет «без глаз» Л.Н. Толстого работы Н.Н. Ге (1884).

Портрет 1870–1890-х гг. по праву считается вершинным достижением этого жанра. Более того, именно в искусстве передвижников «портретная установка» обретает определяющую роль при решении сложной драматургии жанровых и исторических полотен. На выставках ТПХВ экспонировались портреты не только представителей демократической культуры, но и придворной аристократии (например, И.Е.Репин. Портрет великого князя Константина Константиновича, 1891).

Наибольшей популярностью у любителей искусства и коллекционеров пользовался пейзаж, характерной чертой которого на протяжении 1870–1890-х гг. был поиск национальной идентичности. Два главных пейзажиста — А.К. Саврасов и И.И. Шишкин, антиподы в русской пейзажной традиции, заявили о себе как серьезные мастера задолго до основания ТПХВ. Саврасов, представитель московской живописной школы, искал лирические состояния природы, предпочитая «изменчивую» раннюю весну или позднюю осень «устойчивому» лету. Шишкин, напротив, любил эпический размах и большие пространства, проявления полнокровности бытия. Для многих людей с творчеством именно этого художника связан идеал силы и красоты русской земли. Взгляд Шишкина на природу — взгляд научного ис-

следователя, отвечающего потребностям «позитивистского» века. Несмотря на использование естествоиспытательского метода при построении картинного образа, Шишкин подчеркивал «витальную энергию природы».

Незатейливый среднерусский ландшафт стал притягательным для А.К. Саврасова. Созерцая обыденное и неброское в родных пейзажах, художник обретал искомый идеал. «Грачи прилетели» (1871) — самое известное произведение мастера, воплотившее лучшие достижения лирико-поэтической линии передвижнического пейзажа. Рождая щемящее чувство, этот, на первый взгляд, простой мотив открывает тему созвучия природы душевному состоянию человека, являющегося неотъемлемой частью большого мира. Так происходило художественное постижение реальности земной жизни. Однако некоторые критики оценивали новации передвижников как «приземление» искусства.

А.К. Саврасов преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в пейзажном классе. Своей тонкой живописью он одухотворял самые скромные и непритязательные мотивы. Его пейзажи неизменно воспринимаются через эмоциональный строй. В них человек всякий раз присутствует незримо. Более 10 лет преподавал в МУЖВЗ друг А.К. Саврасова, профессор В.Г. Перов, также воспитавший не одно поколение талантливых художников. Среди них — А.Е. Архипов, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин и др. Насыщая свои картины светом и разнообразными цветовыми нюансами, его ученики намечали одно из главных направлений в развитии русского искусства — путь от тональной живописи к пленэру, заложив прочную основу для последующего развития московской живописной традиции.

Петербургскую школу живописи представляет М.К. Клодт. В 1870–1880-е гг. он был тесно связан с Академией художеств (с 1871 г. преподавал в ней, а с 1873-го руководил пейзажным классом), что не помешало ему выступить на 1-й передвижной выставке с картиной «На пашне» (1872). Свежевспаханная земля на первом плане не противоречит общему впечатлению торжественности и величавости, благодаря разлитому в пространстве спокойствию и высокому голубому небу, занимающему большую часть полотна.

Примечательно, что картины ряда художников не замыкались исключительно на русских темах и мотивах. П. Брюллов и В. Поленов некоторое время жили в Европе: Брюллов в середине 1860-х учился в Школе изящных искусств в Париже; Поленов вместе с Репиным находился в пенсионерской поездке от Академии художеств в середине 1870-х, как раз, когда во Франции выступили импрессионисты.

Переписка многих русских художников сохранила их живой интерес к новаторству французских мастеров²⁴.

Со второй половины 1880-х гг. на арену вступило следующее поколение художников, призванное решать уже иные пластические задачи. Перед русским искусством открылись новые горизонты: возникла потребность в обогащении художественного языка и началось движение от социального и трезвого подхода к жизни к поискам «отрадного», к преобразению видимого мира (В.А. Серов. «Девочка с персиками», 1887). В перспективе стояли задачи выхода к новым «рубежам» Серебряного века, к импрессионизму, символизму, модерну, к защите чистоты искусства, его самоценности. Этот путь занял несколько десятилетий, прежде чем русское искусство подошло к рождению новой реальности авангарда.

На рубеже 1880–1890-х современники уже констатировали ситуацию «распутья». Наиболее точно это выразила Е.Д. Поленова: «Вера в идеалы и вера в правоту своего дела слаба у нынешних художников... Ищем ошупью, врассыпную, всякий по-своему... тем не менее на это нельзя сетовать, это все-таки самый верный, хотя и очень тягостный способ искания»²⁵. А молодые художники, бывшие экспонентами ТПХВ, активизировались: они хотели участвовать в передвижных выставках, получить статус членов Товарищества, сами отбирать произведения и назначать цены на картины. В 1890 г. был утвержден новый устав ТПХВ, который отличался ужесточением некоторых позиций, прежде всего в отношении молодежи. Он противоречил изначальной демократичности принципов Товарищества и устанавливал «диктатуру» старейших членов. Протестуя против нововведений, из ТПХВ вышли И.Е. Репин и В.М. Васнецов, собрался покинуть объединение Н.Д. Кузнецов. «Тягостные и скорбные столкновения» среди передвижников, приводившие к ссорам и выходу из Товарищества, случались и ранее. Причины были различны: несогласие с действиями общества, дискуссии вокруг картин, требования выработки более широких критериев оценки... Уже тогда И.Н. Крамской писал о «коре рутины художественных вкусов» среди передвижников.

В 1891 г. 13 экспонентов отправили письмо в Товарищество об уравнивании в правах экспонентов и членов ТПХВ. Его подписали В.А. Серов, К.А. Коровин, А.Е. Архипов, С.В. Иванов, И.И. Левитан, Л.О. Пастернак и др. Общее собрание к письму отнеслось как к «не-

²⁴ Крамской И.Н. Письма. Статьи. Т. 1. С. 204. Однако влияния европейского пленэра и импрессионизма, перенесенные на отечественное художественное поле, в 1870–1880-е гг. были не сразу восприняты общественностью, вызывали открытое эстетическое неприятие, а порой и отторжение.

²⁵ Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова: Хроника семьи художников. М., 1964. С. 476.

доразумению», молодых поддержали только Н.Н. Ге и В.Д. Поленов. Конфликт «отцов и детей» отражен в документах, письмах и воспоминаниях, с годами он только нарастал, обнаруживая косность структуры и консерватизм старейших членов ТПХВ. В качестве примера отношения старых передвижников к молодым можно привести следующий факт: картина С.А. Виноградова, изображающая деревенских баб, греющихся на солнце («Бабы (Подруги)», 1893) была написана для 21-й передвижной выставки, однако решением жюри ТПХВ она была отвергнута. Мягкая световоздушная атмосфера заливает все пространство полотна, человеческие фигуры отбрасывают цветные тени. Работу отличает гармоничное растворение человека в окружающем мире природы.

Одновременно начали происходить серьезные изменения в художественной жизни. С середины 1880-х становятся очевидны сдвиги в культурной политике императора Александра III. «Распространение искусства есть дело государственной важности», — заявил он в начале своего царствования²⁶. Царь интересуется происходящим на ниве искусства, собирает будущий Русский музей в Петербурге, широко поощряет передвижников приобретениями и заказами. В его действиях заметна очевидная тенденция на сближение Академии и Товарищества, вероятно, не без влияния А.П. Боголюбова, близкого императору²⁷. Результатом вмешательства государя в художественные дела стала подготовка академической реформы, принятой в 1893 г. согласно царскому указу. В реформированную Академию художеств вошли Репин, В. Маковский, Шишкин, Киселёв, Куинджи и др. Произошедшее вызвало долгие неутраченные споры и по существу углубило раскол в рядах Товарищества, «новоявленных» профессоров Академии упрекали в измене передвижническим идеалам.

Принято считать, что передвижники противостояли Академии. Это и так, и не так одновременно. Академия еще долгое время продолжала оставаться главным художественным учреждением страны, хранительницей традиций классической системы образования и профессионального мастерства. А взаимоотношения двух институций на протяжении нескольких десятилетий имели свою непростую историю, переживая периоды то явного сближения, то серьезных разногласий. Первые передвижные выставки проходили в залах Академии художеств, потом произошел разрыв по причине отказа Товарищества от слияния с академическими выставками. Передвиж-

²⁶ Прахов А.В. Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России: ежемесячный сборник, издаваемый Обществом поощрения художеств. СПб., 1903. № 4–8. С. 148.

²⁷ О слиянии Товарищества и Академии мечтали в разные годы Крамской, Репин, Боголюбов и др.

ники настаивали на своем завоевании — сохранении финансовой независимости. Тем не менее, на Всемирных, международных, все-российских выставках они вынуждены были экспонироваться вместе с художниками академического салонного направления. Последних больше привлекали античные, мифологические или исторические сюжеты, они отвергали эстетические установки передвижников, называя их «грязистами».

Всё сказанное не мешало многим живописцам получать звания от Академии, невзирая на членство в ТПВХ. В 1876 г. Академия создала Общество выставок художественных произведений (ОВХП), вступившее в конкуренцию с ТПВХ. Оно также устраивало передвижные выставки в столице и провинции, причем преимущественно в тех же городах (Петербурге, Одессе, Харькове, Киеве и др.), хотя уже в 1884 г. прекратило свое существование. Справедливости ради следует сказать, что некоторые передвижники порой обращались к приемам академического салонного искусства, «ласкающего глаз», в особенности в портрете. Иногда в качестве экспонента на передвижных появлялись художники академического толка (К. Маковский). Все это свидетельствует о сложности происходящих художественных процессов. В 1890-е гг., когда началось осмысление истории Товарищества и возник спор о том, каковы истоки передвижничества, Мясоедов решительно доказывал Стасову, взявшему на себя роль первого летописца ТПВХ, что передвижники «гораздо ближе к Академии, чем к Артели»²⁸.

Между тем искусство, которое рождалось молодым поколением живописцев, всё более уходило от повествовательности, занятое поиском созерцательного начала и выражением непосредственных чувств, индивидуального мировосприятия. Серов, Левитан, Коровин — первые среди представителей нового поколения художников — развивали традиции своих предшественников, изучали наследие европейской живописной школы. Их полотна не сразу встретили понимание среди старших передвижников, а их пластические поиски были восприняты в лучшем случае равнодушно, а то и негативно.

И.И. Левитан, утвердивший в русском искусстве пейзаж-настроение, все же тяготел к произведениям, так или иначе затрагивающим философскую бытийную проблематику, что связывало его в большей степени с передвижнической традицией. В это же время К.А. Коровин, друг и соученик Левитана по Московскому училищу, одним из первых начал осваивать путь легкого, звучного импрессионистического мировосприятия, лишённого драматического переживания. С конца 1880-х гг. он обрел живописную свободу и «случайность»

²⁸ ОР ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 1. Ед. хр. 398. Л. 12 об. — 13.

взгляда, освобождаясь от отягощавшей искусство картинности. Коровин — ученик Саврасова и Поленова, и от последнего к нему перешла любовь к этюду, в котором выражение жизни природы в ее сиюминутном состоянии являлось основополагающей задачей. Отношение к этюду, рожденное в творчестве Коровина, заставило переосмыслить характер живописи. В дальнейшем такое пристрастие к этюдному творчеству станет одной из особенностей русского импрессионизма. Его работы казались настолько смелыми, что на выставки ТПХВ попадали лишь единичные полотна.

Со второй половины 1880-х гг. новые горизонты перед русским искусством открывает исполненное тихой созерцательности творчество В.А. Серова. Ученик Репина и Чистякова, он решительно настаивал на важности смены акцентов в отечественной живописи. Солнечный свет, радость, молодость, гармония, лиричность бытия, лишенного груза страданий и печали, стали на несколько десятилетий определяющими в русском искусстве. В этом состояла новизна художественной концепции Серова этого времени. Если сам художник от приемов пленэрной и импрессионистической живописи быстро перешел к поиску большого стиля в портрете, то современники продолжали разрабатывать открытые им приемы — свободу письма, безыскусность мотивов, интерес к индивидуальной интерпретации импрессионизма, поиски его национального варианта. На выставках ТПХВ Серов появлялся как экспонент крайне нерегулярно, показывая портреты, которые программно не противоречили строгой передвижнической атмосфере.

Уже с конца 1880-х гг. многие полотна живописцев следующего поколения утрачивают остроту обличения современных нравов. Каждый из них прошел свой путь — путь поиска выхода из реалистического мировосприятия через пленэр к импрессионизму и модерну. Некоторые из них покинули ТПХВ, но большинство выставлялись лишь в качестве экспонентов и не были допущены до членства. Настала пора, когда молодые новаторы перестали показывать свои картины у передвижников, предпочитая вступать в Союз Русских художников, Мир искусства и т.п....

* * *

«Эра передвижников» давно стала историей, хотя отзвуки той поры звучат сегодня и встречаются в несколько «перелицованном» виде, что свидетельствует о том, что настала пора поговорить о них снова, задать себе вопрос: чем является для нас искусство передвижников в нашем настоящем? Сохраняет ли их наследие свою значимость в культурной истории современного общества или оно безнадежно отошло в прошлое?

References

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

Ekshut S.A. *Shayka peredvizhnikov. Istoriya odnogo tvorcheskogo soyuza* [A Gang of the Wanderers. The Story of One Creative Union]. Moscow: Belyy gorod, 2008. 464 p.

Lapshin V.P. *Soyuz russkikh khudozhnikov* [The Union of Russian Artists]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1974. 420 p.

Prakhov A.V. *Aleksandr III kak deyatel' russkogo khudozhestvennogo prosveshcheniya* [Alexander III as a Figure of Russian Artistic Enlightenment] // *Khudozhestvennyye sokrovishcha Rossii: yezhemesyachnyy sbornik, izdavayemyy Obshchestvom pooshchreniya khudozhestv* [Artistic Treasures of Russia: A Monthly Collection Published by the Society for the Encouragement of Arts]. Saint Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg, 1903. № 4–8. P. 121–229.

Sarab'yanov D.V. *Tvorchestvo N.N. Ge i razvitiye russkoy zhivopisi vtoroy poloviny XIX veka* [N.N. Ge's Works and the Development of Russian Painting in the Second Half of the 19th Century] // *Russkaya zhivopis'. Probuzhdeniye pamyati* [Russian Painting. Awakening Memory]. Moscow: Iskustvoznaniye, 1998. P. 176–185.

Shabanov A.E. *Peredvizhniki. Mezhdru kommercheskim tovarishchestvom i khudozhestvennym dvizheniyem* [The Wanderers. Between Commercial Partnership and Art Movement]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peteburge, 2015. 336 p.

Vereshchagina A.G. *Akademiya khudozhestv i Tovarishchestvo peredvizhnikov* [The Academy of Arts and the Society of the Wanderers] // *Russkoye iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy: Sb. statey* [The Russian Art of the Modern Time. Research and Materials: Collected Articles] / Ed. by I.V. Ryazantsev. Is. 10: *Imperatorskaya Akademiya khudozhestv. Dela i lyudi* [The Imperial Academy of Arts. Activities and People]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2006. P. 216–228.

Yudenkova T.V. *Il'ya Repin: ot narodnicheskoy serii k revolyutsii 1917 goda* [Ilya Repin: From the Narodniks' Cycle to the 1917 Revolution] // *Russkoye iskusstvo. I. Norma i razryv* [Russian Art. I. Normalcy and the Gap] / Ed. by V.I. Sedov. Saint Petersburg: Aleteia, 2019. P. 73–87.

Поступила в редакцию
16 июня 2020 г.