

**Передвижники в контексте времени:
вчера, сегодня, завтра.
(К 150-летию юбилею Товарищества
передвижных художественных выставок)**

Статья посвящена особенностям восприятия творчества передвижников их современниками и потомками. Отношение к этому объединению и творчеству входящих в него художников не было равным, и во многом зависело не только и не столько от самих передвижников, сколько от той ситуации, того времени, которое вызывало новый виток интереса к Товариществу.

Ключевые слова: Товарищество передвижников; национальное искусство; народная тема в искусстве; академическое направление в искусстве; космополитичное искусство

Elena Nesterova

**Itinerants in Time Context:
Yesterday, Today, Tomorrow
(To 150th Anniversary of the Itinerants' Movement)**

The article is devoted to the peculiarities of the perception of the Itinerants' work, both by their contemporaries and by their descendants. The attitude towards this association and the artists' work was ambivalent, and in many ways depended not only and not so much on the Itinerants themselves, but on the situation and the time that caused a new round of interest in the Association.

Keywords: Itinerants' Movement; national art; public theme in art; academic school in art; cosmopolitan art

Передвижники в нашем сознании существуют как одно из базовых понятий, формирующих представление об отечественной культуре и, в частности, об эволюции русской живописи во второй половине XIX столетия. За 150 лет со дня основания Товарищества его важная роль в истории русского искусства не подвергалась сомнению, однако отношение к этому объединению менялось от восторженного и уважительного до скептического и снисходительного. Во многом острота отношения к передвижникам зависела не столько от сути этого художественного явления, сколько от той ситуации, того времени, которые провоцировали новый виток интереса, или, наоборот, охлаждения к этому объединению художников.

Товарищество было первым, не считая петербургской артели, свободным творческим содружеством близких по духу живописцев, удачно сложившейся организацией мастеров, принадлежащих одному поколению. Уже сама способность их к независимому объединению вызывала уважение: «...подобрать значительное число одинаково дружных товарищей в каком бы то ни было предприятии – дело полезное», – отмечал критик А. М. Матушинский [14]. Передвижников прежде всего воспринимали как группу художников, работавших по единой творческой программе. Анализ и оценке подвергались совместно выработанные декларируемые принципы, естественным образом переносимые на искусство, хотя мастера, входившие в Товарищество, были достаточно индивидуальны, имели свое лицо и зачастую не поддавались единой оценочной характеристике.

Реакция критики и публики на первые выставки передвижников сразу обозначила полярные точки зрения, прежде всего по отношению к самой организации: полная поддержка в продвижении передвижнической идеи (оправдание почти каждого шага, действия и произведения) со стороны Владимира Стасова и настороженность, критические замечания от сторонников академического лагеря, сформулированные в статьях его теоретического противника А. З. Ледакова, не только критика, но и художника, выпускника петербургской Академии.

В первой же публикации, посвященной открывшейся в конце 1871 г. выставке Товарищества, Стасов отметил то, что, по его мнению, являлось принципиальным и новым для современной художественной жизни: «Всего важнее, нам кажется... решимость художников соединиться, образовать свою собственную среду и массу, с твердо сознаваемой целью и горячим желанием не только делать красивые картины и статуи, потому что за них платят деньги, но и создавать этими картинами и статуями что-то значительное и важное для ума и чувства людского. При таком настроении художники начинают думать не только о покупателях, но и о народе, не только о рублях, но и о тех, кто прильнет сердцем к их созданиям и станет ими жить» [2]. Стасов сразу акцентирует идеологическую составляющую в установках объединения, которая представляется ему огромным достижением передвижников, меняющим ориентиры в искусстве. Он ратовал за создание национального искусства, воспринимая академическое направление как космополитичное, лишенное национального самовыражения. Передвижники во всех отношениях воплотили его мечту, противопоставив себя Академии, обратившись к изображению животрепещущей современности, нажимая на ее болевые точки, прикоснувшись к отечественной истории и эпосу. Мотивы национальной природы, портреты не знатных, но выдающихся современников в неменьшей степени, чем жанровые произведения формировали картину передвижных выставок 1870-х. На протяжении этого и следующего десятилетия не только Стасов, но и другие критики отмечают важность их выступления единым фронтом. Сами художники стремились сохранить сложившийся образ Товарищества, большинство выработало в нем свое амплуа, поддерживавшее общую концепцию объединения.

Претензии А. З. Ледакова, во многом выражавшие официальную точку зрения академических чиновников, сводились к тому, что новое общество и входившие в него живописцы противопоставили себя Академии, вызвав раскол в художественной среде. По его мнению, деление на два фронта лишь ослабило общую картину развития искусства: «Сплотись эти лагеря в одно, тогда

получилась бы действительная сила...» [11]. Что касается идеологической составляющей, то Ледаков в своих статьях полемизирует не столько с художниками, сколько со Стасовым, полагая, что акцент на национальной теме, ее приоритет как главное достоинство передвижных выставок себя не оправдывает: «...еще глупее, еще нелепее мерить художественное произведение национально-патриотическим аршином, т. е. я, мол, русский и картину мне давай из русской жизни, или истории; я не люблю видеть в картине ананас, так как это не русское произрастение – давай мне репу, это продукт родной и для меня приятнее ананаса» [12]. Критик заключает: «Положим, репа вещь хорошая, но ведь и ананас чего-нибудь да стоит, тем более он продукт нашей же планеты. Лапоть многим нравится, но ведь и сандалия недурна, ведь она только временно подверглась гонению во имя лаптя...

Я не понимаю, почему почитатели репы и желудей негодуют на тех, которые любят ананас, если последние не мешают им наслаждаться любимыми продуктами, составляющими для них духовную и материальную пищу» [12].

К концу 1870-х национальная тема в ее более широком народном истолковании не только у Стасова, но и в сознании общества в целом ассоциировалась с передвижниками и противопоставлялась космополитизму академического направления. Не случайно определенную негативную реакцию вызывало проникновение на передвижные выставки представителей академического лагеря, воспринимавшееся как чужеродное. «Петербургская газета» в разделе «Летучие заметки. Юмористический указатель 8 передвижной выставки» поместила стихотворную пародию на «Этюд» А. Харламова (№ 75 по каталогу), изображающий натюрморт – «графин, таз и бандуру», как бы полемизируя со словами Ледакова о достоинствах сандалий и ананаса. Критика и полемика выражались в своеобразном наставлении: «Вам господин Харламов, ныне / Дарю пикантнее сюжет / И он реальности букет / Внесет в Салон любой графини, / Этюд же будет мил, хоть прост: / Два огурца, селедки хвост / И рюмка водки при графине» [4]¹. Факт, что тема национального, народного самовыражения в отечествен-

ном искусстве попала в юмористический раздел, свидетельствует о ее актуальности для своего времени.

Характерно, что эту тематику стали поддерживать сверху. Ведь неслучайно картина Репина «Бурлаки на Волге» была приобретена великим князем Владимиром Александровичем, вице-президентом Академии художеств, который, собственно, и заказал Репину исполнение этого полотна, после того как в сентябре 1870 г. (в период подготовки и создания Товарищества) ознакомился с этюдами и эскизами Репина, привезенными из поездки на Волгу. Национальная тема оказалась в русле актуальных стилистических тенденций не только в России, где нашла поддержку на государственном уровне, но и в Европе, переживавшей увлечение историзмом. Таким образом, национальное по сути явление в отечественном искусстве оказалось вписанным в европейский тренд, что, возможно, и не осознавалось приверженцами передвижнического направления.

В 1887 г. в связи с юбилейной 15-й выставкой Товарищества Стасов, замечая, что «с самого основания „Товарищества“ это... самая высокая, самая значительная», подводит некий итог: «...у передвижников сложилась такая прочная, такая широкая репутация. Это нынче просто – „Солидная фирма“» [7]. С «солидной фирмой» начинают активно взаимодействовать государственные структуры. Отдельные произведения с передвижных выставок приобретались императором чуть ли не с первых лет существования организации. В 1879 г. на 7-й передвижной выставке Александром II была куплена картина К. Маковского «Русалки», опирающаяся на фольклорную тему, но решенная в традициях позднего салонного академизма. Это полотно, как и некоторые другие приобретаемые у передвижников императором, никак нельзя назвать типичным для их направления. Подобные произведения скорее могли бы украсить академические выставки или даже экспозиции парижского Салона. Таким образом, сами художники были не настолько строги, они могли проявлять большую гибкость и допускать на свои экспозиции представителей разных направлений, в то время как реакция

теоретиков на подобные «вторжения» с чужой территории была куда категоричнее.

В 1890 г. царская семья почти в полном составе посетила выставку передвижников и приобрела там ряд работ А. Боголюбова, А. Бегтрова, Н. Дубовского, В. Маковского, К. Лемоха, Н. Богданова-Бельского, А. Архипова и других², а в 1892-м ведущих членов Товарищества пригласили преподавать в Академию. Это вызвало критику не только Стасова и внутри Товарищества, но и в противоположном лагере.

В 1890-х гг. в Товарищество вливаются новые силы, происходит смена поколений. Завоевав безусловный авторитет и широкое признание на самых разных уровнях, передвижники теряют цельность, актуальность и энергичный напор, из бунтарей превращаясь в классиков со всеми вытекающими последствиями. А в начале XX столетия, несмотря на то, что по-прежнему проходят ежегодные передвижные выставки, они уже воспринимаются молодым поколением как факт истории, постепенно вытесняются с передовых позиций, а само членство в Товариществе исключает их представителей из круга молодежи, задействованной в решении современных художественных проблем. Реализм передвижников ставят на одну полку с академическим направлением. Молодой критик Сергей Маковский писал: «С каждым годом старые выставки – передвижная и академическая – кажутся еще „старее“». <...> И тягостное сознание смутного заколдованного круга, из которого нельзя вырваться, переходит в острое, почти физическое недомогание» [5, с. 13]. Формирование стиля модерн направило художественную энергию в другое русло, изменив систему этических и эстетических ценностей. Декоративность, стилизация формальных приемов, ментальная склонность к мистике, сумерки эпохи повлияли на формирование художественного образа, кардинально изменив акценты с объективных на субъективные, с типического на экзотическое.

С наступлением новой исторической эпохи после 1917 г. революционные настроения проникают в искусство, приходят новые кумиры и новые идеалы. Рейтинг передвижников падает

до минимального. По плану монументальной пропаганды в «Список лиц, коим предположено поставить монументы в г. Москве и других городах» были включены четверо живописцев, а именно: Рублев, Кипренский, Алекс. Иванов, Врубель. Ни один из передвижников не оказался достойным памятника. Лишь к 1930-м гг. вновь возникает потребность в национальной идее, в наглядной критике старого режима ради усиления нового, и передвижники оказываются вновь востребованными. На несколько десятилетий они возглавляют список отечественных художников, становятся примером, идейными художественными лидерами, воспитателями вкуса и нравов в стране. Однако по мере роста либерально-демократических настроений творчество передвижников начинает восприниматься как символ застоя. Отрицательная реакция на их искусство – это реакция на культурные ценности, официально внедряемые в нашей стране в сознание людей во второй половине XX в. Групповая принадлежность художников заставляет относиться к ним без разбора, воспринимать в массе, где один отвечает за всех, а все за одного. Как в свое время для В. Стасова, так и теперь идеологическая составляющая воспринимается важнее художественного качества произведений, и это отрицательно сказывается на восприятии передвижников в целом. Основательное, целенаправленное изучение наследия передвижников в третьей четверти XX столетия, одобренное идеологической подоплекой, на определенный период создало иллюзию исчерпанности проблематики, заидеологизированность вызвала реакцию неприкасаемости, и уже в 1970–1980-х гг. творчество даже ведущих мастеров Товарищества стало восприниматься как утратившее актуальность и интерес специалистов. Молодое поколение искусствоведов игнорировало тему передвижников. Однако именно в это время появляется статья Н. А. Дмитриевой «Передвижники и импрессионисты» [3], которая предлагает по-новому, свежим взглядом увидеть в передвижниках живую, энергичную силу, достойную параллель движению импрессионистов. Эта парадоксальность восприятия открыла новые возможности в понимании передвижников. Работы Г. Ю. Стернина, посвященные

художественной жизни России [8; 9; 10], помогли объективно увидеть творчество мастеров объединения в контексте других направлений и тенденций в русском искусстве второй половины XIX – начала XX столетия, расширив ракурс эстетического восприятия той эпохи.

С конца прошлого века страна начала отмечать юбилей художников-передвижников, что способствовало организации масштабных выставок и спровоцировало новую волну интереса к объединению как среди публики, так и у специалистов. Организация конференций, публикация научных сборников выявили необходимость переосмысления роли передвижников в отечественной культуре, важность открытия новых контекстов их творчества. Свежая интерпретация постулатов, давно превратившихся в штамп, с наступлением нового столетия стала ощущаться как необходимость.

Книга Алексея Бобрикова [1], опубликованная в 2012 г., своим названием «Другая история русского искусства» намекала на принципиально новый взгляд на традиционные ценности. Второе название работы: «Русское искусство. Все, что Вы хотели узнать о Репине, но боялись спросить у Стасова», акцентировало внимание на классических, знаковых именах отечественной культуры. Излагая свое понимание художественных процессов, автор прибегнул к сознательной провокации, побудив к размышлениям, спорам, а главное, вызвав сильную эмоциональную реакцию читателей, что, безусловно, влияет на развитие интереса к предмету изложения. Творчество передвижников получило здесь неожиданную окраску. Бобриков сознательно снижает исторически сложившийся пафос уважительного отношения к этому объединению и входящим в него художникам, подначивает, иронизирует, иногда вызывает возмущение, желание поспорить, но делает это талантливо, ярко, что в результате дает новый импульс интереса к материалу.

Еще одна принципиально важная с точки зрения адекватности своему времени книга «Передвижники. Между коммерческим товариществом и художественным движением» появилась в 2015 г. Ее

автор Андрей Шабанов делает акцент на социально-экономическом прочтении целей объединения, полагая, что «прагматичная сторона передвижничества позволила состояться другой, оппозиционной гражданской» [13, с. 24]. В монографии много цифр, статистики, документов объединения, но как-то исчезает творческая и эмоциональная составляющая искусства передвижников. Увидеть в передвижниках расчетливых бизнесменов, чутко реагирующих на спрос и моду, стало возможным только в ХХI в. Думается, такой акцент на коммерческой истории созрел именно благодаря настроениям в сегодняшнем обществе, ориентированном на материальные ценности. Изменились приоритеты в современном мире, что и повлияло на оценку деятельности Товарищества Шабановым. В результате его позиция, ракурс изучения многими были восприняты как новаторские.

Что ждет передвижников в будущем? Как будут относиться к ним следующие поколения, что они разглядят в их наследии? Думается, это будет зависеть от самого будущего. Нас ожидают перемены и серьезное обновление, можно предположить очередную кардинальную смену приоритетов. Какое место в новой системе координат займут передвижники, яркие выразители своего времени, имевшие нравственные идеалы и честно зарабатывавшие на жизнь своим трудом, пока сказать трудно. В любом случае, они навсегда останутся в нашей истории, а отношение к ним позволит в равной степени судить не только о прошлом, но и настоящем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Скорее всего, речь идет о натюрморте, в настоящее время находящемся в коллекции Государственного художественного музея Беларуси. (Х., м., 84×106,5; справа внизу: Harlamoff. РЖ-1086) [6, с. 337].

² Петербургский листок от 15 февраля 1890 г. писал, что выставку передвижников в Академии наук посетили «Государь император, государыня императрица, их императорские высочества: наследник цесаревич, великий князь Георгий Александрович, великая княжна Ксения Александровна, великие князья Владимир Александрович и Алексей Александрович. В начале третьего часа на выставку прибыл августейший

президент Академии наук великий князь Константин Константинович, а затем прибыли августейший президент императорской Академии художеств великий князь Владимир Александрович и великий князь Алексей Александрович. Их величества с августейшими детьми были встречены внизу лестницы членами товарищества передвижных выставок, а на верхней площадке лестницы августейшими президентами Академии наук и художеств и великим князем Алексеем Александровичем, после чего их величества и их императорские высочества осматривали выставку в подробности. При осмотре выставки Государь Император купил картину «Притихло» Н. Н. Дубовского, Государыня Императрица купила следующие картины: «Вид Аркашона» А. П. Боголюбова, «Нева» А. К. Беггрова, «Выздоровливающая» К. В. Лемоха, «Охотники на отдыхе» В. Е. Маковского, «По реке Оке» А. Е. Архипова и «Будущий инок» Н. П. Богданова-Бельского. Наследник Цесаревич приобрел крымский этюд А. М. Васнецова, а великий князь Георгий Александрович «Крымский пейзаж» Н. К. Бодаревского. Кроме того из картин на выставке приобретено великим князем Георгием Александровичем: «Катер Преображенского полка» А. А. Беггрова и «Из Ильинского на Усово» (имение великого князя Сергея Александровича) Е. Е. Волкова».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бобриков А. А. Другая история русского искусства. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 744 с.: ил.
2. В. С. [В. В. Стасов]. Передвижная выставка. Статья первая // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 333. 3 дек.
3. Дмитриева Н. А. Передвижники и импрессионисты // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. М. : Искусство, 1978.
4. Летучие заметки. Юмористический указатель 8-й передвижной выставки // Петербургская газета. 1880. 28 мар.
5. Маковский С. Страницы художественной критики : в 3 кн. Кн. 2 : Современные русские художники. СПб., 1909.
6. Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь : каталог. В 2 т. Т. 2. Минск : Беларусь. 1997.
7. Стасов В. Выставка передвижников. Новости и биржевая газета. 1887. № 58. 1 мар.
8. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков. М., 1970.

9. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М. : Искусство, 1988.

10. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века 70–80-е годы. М. : Наука, 1997.

11. *Худ. А. Лед. (А. З. Ледаков).* Шестая выставка картин «Товарищества передвижных художественных выставок» // Санкт-Петербургские ведомости. 1878. № 82. 23 мар.

12. *Худ. А. Лед. (А. З. Ледаков).* 7-я Передвижная художественная выставка (Товарищества передвижных художественных выставок) // Санкт-Петербургские ведомости. 1879. № 74. 18 мар.

13. *Шабанов А. Е.* Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб. : изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. 336 с.: ил.

14. *Эмь (А. М. Матушинский).* Художественная хроника // Голос. 1882. № 86. 3 апр.