

КНИГИ





Андрей Шабанов
**Передвижники: между
 коммерческим товариществом
 и художественным движением**
 Науч. ред. И.А. Дороченков

СПб.: Изд-во Европейского ун-та
 в Санкт-Петербурге, 2015

Галина Чурак

Книга Андрея Евгеньевича Шабанова «Передвижники. Между коммерческим товариществом и художественным движением» заслуживает серьезного внимания и столь же серьезного отношения к себе.

На протяжении последних десятилетий художественное движение, существовавшее в отечественном изобразительном искусстве второй половины XIX столетия, объединявшееся емким понятием «передвижники», не привлекало к себе внимания. Отодвинутый на периферию интересов специалистов искусством более актуальных явлений — Серебряного века, русского символизма, модерна, авангарда, предшествующий этап в истории отечественной живописи оказался маргинализированным. Интерес к нему стал уделом музейных специалистов и редких хранителей важнейшей «сердцевины» отечественной художественной культуры. Этому есть простое объяснение. На протяжении десятилетий советскими историками искусства прилагалось немало усилий, чтобы и специалисты, и широкий потребитель оказались «перекормленными» передвижничеством, его критически-социальной идеологией. Требовался спокойный временной отход, дистанцирование от этой темы, обращение к иным

художественным явлениям и другим временам, доступ к которым ранее был искусственно перекрыт. Обилие публикаций о живописи, культуре второй половины XIX века в целом, в 1930–1960-е годы создало иллюзию абсолютной исчерпанности темы и даже некоторой скуки от приобщения к ней. Сейчас очевидно, что новое поколение исследователей, с сегодняшним инструментарием и методологией, ощущает потребность вновь войти в эту эпоху, осмыслить ее особенности и заново взрыхлить «старую почву».

С интересом и, не скрою, с пристрастием мною была прочитана книга Андрея Шабанова. Индивидуальный подход автора к истории создания, самопрезентации, становлению Товарищества передвижников не оставляет читателя равнодушным, анализ выставок, каталогов и тщательный разбор групповых фотографий сделан с заостренным исследовательским задором, что вызывает несомненное уважение к предпринятому труду. Автором заявлена определенная позиция, которой он последовательно придерживается в своем исследовании. Снимая «навязанную», как ему представляется, прежней эпохой «идеалистическую», «альтруистическую» составляющую в истории передвижников, он сосредотачивает внимание на коммерческой стороне деятельности объединения. Необходимо заметить, что в своей подавляющей полноте комплекс архивных документов, раскрывающих, в частности, коммерческую историю Товарищества, опубликован еще в 1987 году [4]. Именно к этому изданию при анализе коммерческой деятельности передвижников обращается автор. Поэтому нельзя сказать, что он впервые рассматривает новые материалы: «учредительные и операционные документы Товарищества, групповые фотографии, каталоги, годовые и юбилейные отчеты», как об этом заявлено в аннотации к книге [5]. Это замечание не снимает серьезности предпринятого Шабановым анализа коммерческой стороны деятельности передвижников. Для рождавшегося объединения было жизненно важно обеспечить свою самостоятельность и независимость от Академии художеств, любых правительственных и чиновничьих структур, а также возможных внешних вмешательств в деятельность Товарищества. Автор убежден, что исключительно коммерческий интерес явился единственным побудительным, цементирующим и связующим фактором, удерживавшим объединение художников на протяжении всей его истории. А если художники и планировали «вклад в общественное благо, он был явно менее приоритетным <...>

и рассматривался скорее как неизбежный побочный эффект от регулярной организации выставок Товарищества в провинции» [5, с. 19].

Прежде всего и только со стороны коммерческой автор рассматривает всю многосложность и многослойность жизни Товарищества. Нынешнее время коммерциализации всего и вся отчасти объясняет такой подход. Опору своей нынешней позиции, заявленной тезисом: «Товарищество было основано на базе коммерческих принципов и отношений» [5, с. 21], Шабанов одновременно пытается найти в социологических исследованиях 1920–1930-х годов В. М. Фриче и И. И. Иоффе и у крупнейшего историка отечественного искусства А. А. Фёдорова-Давыдова. Важным и положительным элементом исследования, несомненно, является широкое привлечение европейской специальной литературы последних десятилетий, изучающей эпоху второй половины XIX века. И здесь наибольшего внимания заслуживают работы американской исследовательницы Э. Валкениер и английского профессора Д. Джексона, серьезно занимающегося искусством Скандинавии и России. Эти исследователи принадлежат к разным поколениям, но их сближает соединение социологического взгляда с оценкой морально-этической стороны искусства передвижников, то есть комплексный подход в изучении важного периода насыщенной многообразием событий художественной жизни русского общества.

Автор настоящего исследования, увлеченный произвольным препарированием пятидесятилетней истории Товарищества, оставляет ей, этой истории, право только на коммерческую составляющую, последовательно проводя эту позицию через все главы книги. Автору представляется, что предшествующие поколения историков искусства создали некий миф о передвижниках, абсолютно очищенный от меркантильных интересов. Признавая успешность деятельности ТПХВ на протяжении десятилетий (а это действительно было самое успешное художественное объединение в России второй половины XIX века), автор отказывает передвижникам в какой-либо идеологии, представляя их неким аморфным соединением разрозненных художественных единиц. В полемическом задоре А. Шабанов возвращает собственное древо с мощным стволом (Устав Товарищества) и широко раскинутыми ветвями (выставки, их каталоги, самопрезентация передвижников в виде рекламы, групповых фотографий и т. д.). Но это древо оказывается без листвы и без жизни. Подробно анализируя Устав ТПХВ, автор выносит в первый пункт тот, что стоит третьим,

а именно: в) «облегчение для художников сбыта их произведений», а первые два, в которых определяется цель создания Товарищества: устройство «во всех городах Империи передвижных художественных выставок в видах а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с Русским искусством <...> б) развития любви к искусству в обществе» [5, с. 281], оказываются по воле Шабанова в иерархии Устава подчиненными, вторичными задачами. Однако трудно подозревать основателей Товарищества в лукавстве — в том, что они прячут за просветительскими целями свой главный коммерческий интерес.

Значимые культурные события, начиная с истории «бунта четырнадцати», создания Санкт-Петербургской артели художников, а затем и Товарищества, Шабанов оценивает как разрозненные, не связанные друг с другом явления. Возможно, достаточно вспомнить личность И. Н. Крамского, который играл ключевую роль во многих начинаниях художественной жизни России второй половины XIX столетия и являлся тем внутренним стержнем, что держал и объединял собою — своим авторитетом и своими идеями — самые разные процессы, сообразя им осмысленность и целостность. Вспоминая о конфликте 9 ноября 1863 года, Крамской называл этот день единственным в своей жизни «честно и хорошо прожитым», признавая его значимость для всех последующих событий в отечественном изобразительном искусстве. Этот «день» реализовался в Артели, во многом существовавшей на молодом энтузиазме и утопических идеях «святых шестидесятых»: «работать вместе и вместе жить». Исчерпав себя в Артели, идея творческого содружества, сотрудничества, согласия художников при полной финансовой независимости искала новой реализации. Она была найдена в Товариществе передвижников, Устав которого на протяжении 1869 года обсуждался и на четверговых вечерах Артели. Таким образом, нельзя утверждать полную дискретность жизни и деятельности этих объединений. Пусть не состоялось перетекания или слияния этих организаций, невозможно отрицать существование очень непростого, но единого преемственного процесса, происходившего в довольно тесном художественном пространстве петербургской жизни.

Сразу после открытия 1-й выставки ТПХВ Крамской делится новостью с Федором Васильевым: «<...> она имеет успех <...>. Это самая крупная городская новость» [3, с. 13]. Обсуждение выставки идет не только в прессе, но и в частной переписке художников. Васильев с горечью отвечает, сколько радости, «но много и горя принесла мне

эта выставка. Радости — что осуществилось то, в чем я чуть-чуть был замешан, и горести — оттого, что я сам не могу гнаться вместе с вами» [3, с. 15–16]. Именно в частных письмах выявляются творческие надежды и ожидания художников. Спустя годы, в 1882-м, Крамской делился с В. В. Стасовым: «К чести Товарищества надобно сказать, что, несмотря на то, что его дело имеет будто бы коммерческий характер, оно до сих пор по мере своих сил исполняет задачу передвижения художественных произведений по провинции, и главные цели Товарищества так оговорены в уставе, что собственно для того самого и Товарищество существует. Перестанет практиковаться передвижение и именно в том составе, как следует для художественных, а не коммерческих целей (курсив мой. — Г. Ч.) — конец Товариществу» [1, с. 80].

Отсутствие официальных деклараций и печатных программ не значило, что Товарищество плыло по воле волн. Программы, декларации и манифесты придут в практику художественных объединений несколько позднее. А в этот момент — начало 1870-х — художники только начинали опробовать возможность своей самостоятельности и искать свою идентичность. Крамской был убежден, что «обмен мыслями, настоящий обмен, имеет всегда хороший результат» [1, с. 276]. К счастью, XIX век оставил нам огромное эпистолярное наследие, не только в виде протоколов, заявлений, официальных писем, но и «настоящий обмен мыслей». В частной переписке шло обсуждение успехов и неудач, согласий и острых противоречий, в результате чего выработывалась ясно прочитываемая, пусть и не зафиксированная документально, отчетливая общественно-прогрессивная программа. Она выявляется в выставочных каталогах передвижников и в экспонированных на передвижных выставках произведениях. Именно они определили основное направление русской живописи второй половины XIX столетия. Как ни хотелось бы нам находить нейтральные слова и определения, избегая даже объяснения понятия «реализм», как это и делает автор монографии, невозможно уйти от реального движения художественной жизни и выставочной истории Товарищества, неизменно вызывавшей живой общественный резонанс.

Начиная с первой, 1871 года, выставки Товарищества — картины Николая Ге задавали современникам вопросы, тревожили их души, его евангельский страстный цикл 1880–1890-х годов погружал в сложнейшие духовно-нравственные проблемы. «Скандальные» картины И. Е. Репина остались в истории отечественного искусства

не скандальностью своих сюжетов, но живописной новизной, а также и социальной остротой (никуда не уйдешь от этого), перерастающей в широкие исторические и нравственные обобщения. Поверим свидетельству современников: «И что ни год, что ни Передвижная, эта ярмарка тогдашнего художества (курсив мой. — Г. Ч.), то имя Ильи Ефимовича Репина более и более становилось нам, художникам, и русскому обществу дорогим. Картин его ждали <...> Проходили десятки лет, а люди помнили не только самую картину, год ее появления, но и место, где она стояла на выставке. Говорили: «Это было в год появления “Не ждали” или “Святителя Николая”» [2, с. 316]. Мнения прессы были порождены не только возникшим скандалом, вызванным социальной остротой «Крестного хода» (1883), жгучей современностью «Не ждали» (1884), повышенной экспрессией картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», столь непривычной для отечественной живописи той поры, но главное — в последнем полотне усматривались аллюзии на российское самодержавие и российскую политическую историю. В газетах и журналах критики с пристрастием разбирали и художественно-творческие задачи, разрешавшиеся Репиным в представленных произведениях с присущей мастеру живописной мощью. Все стороны этих художественных явлений горячо обсуждались в частных письмах. И. Н. Крамской, П. М. Третьяков, И. Е. Репин, Л. Н. Толстой, Н. И. Мурашко, В. Д. Поленов — в их переписке шла полемика, оценка, столкновение мнений, и в конце концов выработка сближающихся взглядов и позиций. Далеко не всегда они находили единое общее решение.

Успешность Товарищества и притягательность «направленства» привлекала в его ряды многие яркие художественные индивидуальности. Несомненно, анализ состава ТПХВ свидетельствует о его неоднородности. Но существовало творческое ядро и одновременно фон художников второго — третьего ряда, так, как это было в целом в художественной жизни России этих десятилетий и любой другой эпохи, как и любой другой страны. Не случайно И. И. Левитан и М. В. Нестеров, не худшие молодые силы рубежа веков, сомневаясь, колеблясь в выборе между «Миром искусства» и передвижниками, все-таки остаются в составе Товарищества.

Спор между Товариществом и Академией художеств заключался не только в стремлении получить важную финансовую независимость, но он носил начиная с 1863 года четко выраженное творческое

разногласие. Выставки Академические, а затем и ОВХП имели иную художественную, да и идеологическую нагрузку (не вкладываем в последнее понятие социальной окрашенности). Не случайно они не выдержали конкуренции с передвижниками.

В отдельном разделе монографии автор анализирует групповые фотографии членов ТПХВ, которые делались на ежегодных открытиях передвижных выставок. Внимательно рассматривая каждую из них, Шабанов уточняет датировки и обстоятельства, когда и каким фотографом или ателье были исполнены снимки. Здесь много интересных наблюдений и авторских открытий, что всегда ценно, когда речь идет о документе. В настоящее время имена всех фотографов и их ателье стали принадлежностью культурно-художественной истории — И. Г. Дьяговченко, М. М. Панов, А. И. Деньер (ил. 1), каждый из них был связан не только деловыми, но часто и дружескими отношениями с художниками Товарищества. Начиная с первой групповой фотографии 1885 года все снимки носят продуманно-постановочный характер и, по мнению автора, свидетельствуют об автономности каждой личности, создавая лишь видимость единства Товарищества. Нет сомнения, что каждый из художников индивидуален, что сходились все члены объединения, или почти все, в самый торжественный момент открытия очередной выставки. Но всякое замечание автора направлено на подкрепление заранее заданной идеи — отсутствие внутреннего единства, творческую разобщенность и подчиненность даже в разного рода презентациях «сугубо коммерческой функции» [5, с. 92]. Нужно заметить, и, думается, автор это также хорошо знает, что между передвижниками — не всем объединением в целом, а отдельными группами художников, существовали неформальные творческие и дружеские отношения. Передвижники сходились на «средах» у Д. И. Менделеева в его университетской квартире, в Москве — на акварельных вечерах В. Д. Поленова, также в Москве, а затем в Петербурге на рисовальных вечерах И. Е. Репина, «субботы» Н. А. Ярошенко собирали близких художников, литераторов и ученых. Так что невозможно говорить об отсутствии «внутреннего единства» в передвижнической среде. Художникам было необходимо и интересно подобное общение, и никому не приходило в голову, что это была пустая трата времени.

В анализах некоторых фотографий А. Шабанову изменяет чувство меры и вкуса. Это относится, например, к снимку 1892 года, сделанному на товарищеском ужине в ресторане «Донон» или «Куба»:



1. Андрей Деньер. Группа художников-передвижников. 1888
Фотоателье Н. Denier. 39 × 23,5

«Фотография запечатлевает передвижников в атмосфере праздника-вакханалии» [5, с. 135]. Автор усматривает в этой фотографии «эксцентрический стиль жизни» передвижников, растрачивающих время, деньги и саму жизнь на музыку и неограниченное общение, употребляя немалое количество алкоголя [5, с. 136]. Но ведь хорошо известно, что собрания эти случались редко, имели мало общего с «вакханалиями», а каждый из «пирующих» на годовой встрече был великим тружеником: Левитан, Поленов, Ге, Киселев, Остроухов и т. д. Зачем же ради «острой», но сомнительной «приправы» так анализировать и презентовать впервые публикуемую постановочную фотографию?

Автор считает, что впервые обозначение «эстетической» составляющей деятельности Товарищества заявлено в отчете, читанном Г. Г. Мясоедовым в 1888 году и посвященном 15-летию основания объединения. Оставаясь верным своей основной концепции, что выставки представляли прежде всего «культурное и образовательное развлечение» и что «выставочный продукт» передвижников обладал «сугубо коммерческой функцией» [5, с. 92], Шабанов рассматривает в отчете Мясоедова прежде всего его «деловую» часть, ту, которая завершает пространственный текст доклада. И задается вопросом, почему лишь в 1888 году Товарищество отказалось представлять «свою группу как исключительно деловое и эстетически-нейтральное (курсив

мой. — Г. Ч.) объединение?» [5, с. 159]. Отвечая на него, автор утверждает, что только после «скандальных» выставок 1883, 1884, 1885 годов сам скандал и картины Репина стали катализатором объединения ранее единичных художественных явлений в «определенную идеологическую программу всего Товарищества» [5, с. 249]. Между тем если проанализировать выставки передвижников одну за другой, то можно убедиться, что на каждой появлялись знаковые произведения, давно вошедшие в золотой фонд отечественной культуры. На 2-й выставке ТПХВ экспонировался «Христос в пустыне» Крамского — произведение, вызвавшее широкий общественный резонанс, многочисленные вопросы, обращенные к художнику, и породившее ту частную переписку, в которой происходило объяснение художником «главной идеи» своей картины. Тогда же экспонировались: «На пашне» М. К. Клодта, «Устье Невы» А. П. Боголюбова, группа пейзажей Л. Л. Каменева. На этой же 2-й Передвижной представили свои работы: Г. Г. Мясоедов — «Земство обедает», В. Г. Перов — портреты писателей Ф. М. Достоевского, В. И. Даля, А. Н. Майкова, И. С. Тургенева, экспонировали свои пейзажи А. К. Саврасов, И. И. Шишкин. На 4-й дебютировал А. И. Куинджи с картинами «Чумацкий тракт» и «Степь», В. В. Верещагин (не член ТПХВ) представил девять этюдов из Туркестанской поездки, Крамской показал «Полесовщика». Выставка 1879 года (7-я ТПХВ) поразила зрителей тремя мощными пейзажами Куинджи: «Березовая роща», «На Севере», «После дождя». Поленов тогда же показал «Бабушкин сад». В 1880-м на 8-й выставке ТПХВ В. М. Васнецов представил «После побоища Игоря Святославича с половцами», а на следующий год — «Аленушку». В тот же 1881 год В. И. Суриков вынес на суд современников «Утро стрелецкой казни», а Репин — портреты Н. Н. Ге, М. П. Мусоргского и А. Ф. Писемского. Подобный перечень можно продолжать далее. Но это лишь выборка произведений, которые создавали лицо передвижников, и эти работы не терялись среди множества посредственностей. В периодике 1885 года групповая фотография передвижников получила название «Создатели русской школы живописи» [5, с. 140, ил. 27] (автор книги приводит данные без ссылки на издание).

Таким образом, в сознании общества именно передвижники, их выставки, их произведения стали тем художественным явлением, которое ассоциировалось с понятием национального искусства. Этого осознания не могло произойти, если бы в основе объединения лежал только коммерческий интерес и только им, единственным, руковод-

ствовались художники. Да, денежная независимость и относительное материальное благополучие есть необходимое условие для свободы творческой, дающей возможность свободного выбора тем и сюжетов, свободного выражения индивидуальности автора, свободного взгляда на действительность. Все эти составляющие стали характерной особенностью «новой русской художественной школы», по определению Крамского. Но он же утверждал, что художник должен научиться «высшему повиновению и зависимости от <...> инстинктов и нужд своего народа» [1, с. 252] и уметь согласовывать личные чувства и движения с общим движением. Одной из важнейших заслуг передвижников является утверждение свободы творчества как необходимого закона искусства.

Достоинством рассмотренного издания, несомненно, можно считать свободу автора от устоявшихся взглядов на привычные нормы и оценки, оставляющую читателю возможность принимать их или спорить с ними, побуждая интерес к Товариществу, незаслуженно находящемуся сейчас на периферии публичного культурного пространства. Так что бесспорной и несомненной заслугой книги стал сам факт обращения к важнейшему в отечественной художественной культуре явлению — передвижничеству, с которым связано утверждение современников: «Русская школа живописи состоялась».

Библиография

1. Иван Николаевич Крамской: Письма, статьи/Подг. к печати и прим. С. Н. Гольдштейн. Т. I–II. М.: Искусство, 1965–1966. Т. II, 1966.
2. *Нестеров М. В.* Давние дни: Встречи и воспоминания./Подг. к печати, введ. и прим. К. В. Пигарев. М.: Искусство, 1959.
3. Переписка И. Н. Крамского. В двух томах/Подг. к печати и прим. С. Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1953–1954. Т. 2. Переписка с художниками/Подг. к печати и прим. Е. Г. Левенфиш и др. 1954.
4. Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы. В двух книгах/Государственная Третьяковская галерея, сост. В. В. Андреева и др.; общ. ред. и предисл. С. Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1987.
5. *Шабанов А.* Передвижники. Между коммерческим товариществом и художественным движением/Науч. ред. И. А. Дороченков. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2015.