

УДК 75.01(470):18(091)

doi: 10.17072/2219-3111-2017-2-75-84

П.М. ТРЕТЬЯКОВ И В.В. СТАСОВ: ДИАЛОГ О ПРИРОДЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

О. В. Игнатьева

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 614990, Пермь, ул. Сибирская, 24
ignatieva@psru.ru

Рассматривается проблема развития национальной традиции в изобразительном искусстве России во второй половине XIX в. Именно в это время начинает создаваться автономное поле изобразительного искусства в России, свидетельства чему являются утрата Академией художеств монопольного права на искусство, появление художников-передвижников, а также художественной критики. Обосновывается тезис о том, что в процессе автономизации поля изобразительного искусства большую роль сыграла поддержка художников коллекционерами и художественной критикой, отстаивающими идею национального искусства и национального музея. На основе анализа переписки П.М. Третьякова и В.В. Стасова выясняется, какую роль сыграл каждый из них в развитии публичной дискуссии о национальной живописи. В этот период термин «искусство» начинает переосмысливаться в контексте национального дискурса, запрос на который существовал и у власти, и у интеллигенции. Художники и коллекционеры маневрировали между теми смыслами, которые вкладывались в национальное искусство. Так, художники, первоначально ориентируясь на художественную критику, вступали в дискуссии о понимании как собственного творчества, так и национального искусства в целом. Но в дальнейшем узкий художественный рынок все более ориентировал художников на поддержание связей с меценатами и властью. Интерпретируя идею национального искусства, В.В. Стасов, по сути, состоялся как авторитетный художественный критик. Он выступал в качестве посредника как между художниками и властью, так и между художниками и коллекционерами. Для власти в лице императора Александра III демонстрация лояльности и поддержки творчества художников круга передвижников, официальное посещение открытых выставок, как и соперничество с П.М. Третьяковым не только в приобретении картин, но и в создании национального музея, связаны с обращением к идее народности.

Ключевые слова: история России второй половины XIX в., культура России, частное коллекционирование, изобразительное искусство.

*Время тогда стояло для нашего искусства
самое чудное, самое невообразимо прекрасное*
В.В. Стасов

Реформы 1860-х гг. в России привели к актуализации полемики вокруг темы будущего России, и не последнее место в этих спорах начинает занимать изобразительное искусство.

Императорская Академия художеств, созданная в 1757 г. по европейскому образцу, к началу 1860-х гг. была оплотом академизма и мало реагировала на общественные ожидания, связанные с новой ролью искусства и художника в обществе. Тем не менее в самой академии, в среде художников появляются новые темы для творчества: «Профессора заняты Исаакием, а ученики пишут: чиновников, охтянок, мужичков, рынки, задворки, кто что попало. Ватага хотя и была невежественна, а делала то, что, в сущности, было нужно. Вот из этого-то времени – времени недосмотра профессоров — и возникло то, что потом себя заявило, и тогда же образовался тот контингент, который что-нибудь сделал для национального искусства» [Крамской, 1988, с. 123–124].

С «бунта» четырнадцати художников во главе с И.Н. Крамским в 1863 г. начинается история передвижников, которые современниками и особенно советскими историографами искусства рассматривались как новая эпоха в национальном искусстве России.

В последнее время интерес к Товариществу передвижных художественных выставок очевиден – выходят новые монографии [Экитут, 2007; Шабанов, 2015], что свидетельствует о стремлении по-новому отнестись к той роли, которую сыграли передвижники в истории российского искусства. Так, А.Е. Шабанов, выступая против «идеалистической интерпретации передвижников», возвращается к мнению А. Фёдорова-Давыдова, высказанному еще в 1929 г.: «...В основе создания

Товарищества лежала в первую очередь общность экономических интересов художников, а не какая-либо художественная программа...» [Шабанов, 2015, с. 18].

Действительно, А. Фёдоров-Давыдов писал: «Что бы его идеологи вроде И.Н. Крамского и В.В. Стасова, а вслед за ними и все последующие "либеральные" журналисты не писали о передвижничестве как об идейном течении, его основы были экономические, а не идеологические» [Фёдоров-Давыдов, 2016, с. 27]. При этом, анализируя экономическую «рентабельность» Товарищества, он, по сути, доказывал, что именно меценатство по-прежнему, несмотря на публичный успех выставок, оставалось главной экономической поддержкой русских художников. «В отчете Мясоедова за 15 лет существования передвижных выставок говорится, что общество составляло свой капитал, главным образом, из 5 % отчислений с проданных картин. Капитал этот был не особенно велик и не превышал в лучшие годы 2000 рублей. Всего за первые 15 лет своего существования общество выдало ссуд на 10812 рублей 18 коп. Если сравнить с этим же цифры, какие в 80-х гг. Третьяков или Александр III платили художникам, станет совершенно ясно ничтожная роль обществу в сравнении с индивидуальным меценатством. Эти меценатские немногочисленные покупки и составляют основные суммы продаж с передвижных выставок конца 70-х, 80-х и 90-х годов» [Фёдоров-Давыдов, 2016, с. 32]. Интересна интерпретация А. Фёдоровым-Давыдовым факта совпадения вкусов Александра III и П.М. Третьякова в отношении творчества художников-передвижников как свидетельства «обуржуазивания» аристократии.

С нашей точки зрения, только экономическими причинами, связанными с развитием капиталистических отношений, не объяснить поддержку Александром III и П.М. Третьяковым художников круга передвижников. Причины покровительства императора и промышленника Товариществу передвижных выставок связаны, с одной стороны, с изменениями, происходившими в отношении к изобразительному искусству в обществе, с преобразованием требований демократизации искусства, выполнения миссии просвещения, с другой стороны, с важной ролью искусства в конкуренции «между монархией и образованной частью общества, когда в своей борьбе за контроль над государством каждая из двух сторон претендовала на право представлять народ» [Вортман, 2001].

Реформы 1860-х гг. привели к появлению новых заказчиков и покупателей на рынке искусства, а именно буржуазии. Противопоставляя себя дворянству, российская буржуазия, тем не менее, постепенно осваивала аристократический стиль жизни, частью которого были и практики коллекционирования. Это противопоставление проявлялось и в коллекционировании новых объектов – русской иконы и русской живописи. Кроме того, соперничество с дворянством, которое в публицистике часто интерпретировалось как соперничество двух столиц – Санкт-Петербурга и Москвы, выразилось в подчеркнута публичном характере собирательства.

Однако слабость российской буржуазии, отсутствие признания со стороны как власти, так и общества порождали стремление ориентироваться на свой узкий круг. Этим можно объяснить общую тенденцию российского купеческо-промышленного класса к меценатству. Кроме того, «призраки мещанства», с которыми боролась русская интеллигенция [Вихавайнен, 2004], не позволяли обществу публично признавать экономический успех.

И идея искусства ради искусства также не принималась интеллигенцией, являясь символом аристократического коллекционирования: «... Ведь у нас до сих пор еще не вывелась старинная барская привычка задавать бал, обед, ужин в картинной галерее, подвергать драгоценнейшие издания гениальных художников всем выгодам копоты, передвигаемой или нагроможденной во время уборки мебели, суетящихся и неразборчивых слуг, сдавленной к стенам толпы, так что счастливы-счастливы бедные картины, если всякий раз потом две-три между ними не прорваны» [Стасов, 1952а].

Таким образом, стремление к освоению аристократического стиля жизни как некоего набора практик должно было наполниться в случае с буржуазией новым содержанием, но не из мира дворянской культуры, а скорее из мира русской интеллигенции. И для русской интеллигенции, и для буржуазии первого поколения первоначального накопления капитала были актуальны тема народа и оправдание своего места в обществе заботой о народе, в том числе через просвещение искусством. «Идея-то хорошая, чтобы частные люди начали заводить на разных пунктах России маленькие музеи – это даже чудесно, это народно, это современно...», – писал В.В. Верещагин [Переписка В.В. Верещагина..., 1950, с. 45].

Общий импульс развития Товарищества передвижных выставок к публичности искусства пусть и имел для самих художников прежде всего экономический смысл, но русской интеллигенцией воспринимался как демократизация искусства. М.Е. Салтыков-Щедрин заметил, побывав на первой выставке передвижников: «Искусство перестает быть секретом, перестает отличать званных от незванных, всех призывает и за всеми признает право судить о совершенных им подвигах...» [Салтыков-Щедрин, 1970, с. 225]. Позднее о значении передвижных выставок в своей «Истории русской живописи XIX века» скажет А. Бенуа: «Они приучили русскую публику *останавливаться* перед картинами, заинтересовали и увлекли ее. С их появлением только и начинается вообще хоть кое-какая связь между русским обществом и русскими художниками» [Бенуа, 1995, с. 229].

Как уже отмечалось, несмотря на то что появилась новая форма взаимоотношений художника и покупателя, а именно художественные выставки, ключевую роль в поддержке художников по-прежнему играло меценатство в виде частного коллекционирования. Осмысляя место частного коллекционера в поле изобразительного искусства, необходимо опираться на тезис П. Бурдые о том, что любое поле является пространством борьбы за дефиницию, и поле искусства в этом случае – не исключение [Бурдые, 2005, с. 368].

Каждый значимый для истории поля период возникает, как правило, в связи с появлением новых агентов в поле, и приводит к пересмотру ключевых дефиниций. По П. Бурдые, для каждого периода важно зафиксировать позиции и стратегии агентов в самом поле. И в этом отношении Владимир Васильевич Стасов (1824–1906), которого называют первым художественным критиком в России, и Павел Михайлович Третьяков (1832–1898) как коллекционер и создатель первой галереи национального искусства – фигуры значимые и не случайные.

Переписка между В.В. Стасовым и П.М. Третьяковым велась с 1874 по 1897 г. Она опубликована в 1949 г. и насчитывает 186 документов. Переписка начинается с писем, касающихся картин В.В. Верещагина, приобретенных П.М. Третьяковым и подаренных им Обществу любителей художеств. Затем в письмах обсуждаются творчество и выставки художников Товарищества передвижных художественных выставок, всемирных выставок, а также приобретение картин П.М. Третьяковым и его художественная галерея.

Следует отметить, что к середине 1870-х гг., к началу переписки, В.В. Стасов уже был хорошо известен своими публикациями в «Отечественных записках» и других изданиях в качестве художественного критика. Он стоял у истоков музыкального движения «Могучая кучка», общался со многими деятелями русского искусства, с самого начала поддерживал Товарищество передвижных художественных выставок.

В публикациях В.В. Стасова прослеживаются его взгляды на искусство, прежде всего русское искусство. В развитии изобразительного искусства в России он обозначил три исторических периода: придворно-иностраный (XVIII в.); казенно-официальный (петербургский, профессорский, первая половина XIX в.); национальный (с 1850-х гг.) [Стасов, 1952в]. Таким образом, В.В. Стасов говорит о начале нового периода в истории искусства, противопоставляя его предыдущим как некую «самостоятельную эру»: «Наши избы, деревни, улицы, толкучие рынки, обжорные ряды, сцены из копошащейся по тысячам углов жизни, все *нынешние* картины, над которыми и до сих пор еще раздаются там и сям вопли негодования, как при первом появлении гоголевской правды в литературе, никогда не перестанут иметь существеннейший смысл в истории нашего художества: с них начинается наша настоящая самостоятельная эра» [Стасов, 1952а].

Национальный характер как новая тенденция для европейского и русского искусства в XIX в. определяется В.В. Стасовым прежде всего через противопоставление формы и содержания в живописи: «Дело идет уже не о виртуозности, не о мастерстве исполнения, не о щегольстве, уменье и блеске, а о самом содержании картин. Содержание это перестает быть пустым предлогом для живописца, как было у академистов последних столетий. Происходит перестановка понятий и вещей: что было неважным, второстепенным – содержание – становится на самое первое, главное место; что казалось всего важнее, что одно только занимало художников и публику – техника – вдруг сходит на второе место» [Стасов, 1952].

К идее собирать национальное, т.е. русское, искусство П.М. Третьяков пришел в 1857 г., он написал В.В. Стасову в одном из писем: «Решил собирать русские картины и начал в 1857 году. Решил пожертвовать – в начале шестидесятых годов» [Переписка П.М. Третьякова..., 1949, с. 170]. Одной из причин покупки П.М. Третьяковым картин именно русских художников была ограничен-

ность в тот момент в финансовых средствах, а также слабая ориентация в западноевропейском искусстве. Кроме того, галереи западноевропейского искусства в России уже появились к середине 1850-х гг., наиболее известная из них, конечно, Императорский Эрмитаж. А национальная художественная галерея, представляющая русское искусство, отсутствовала, хотя с конца XVIII – начала XIX в. в обществе периодически поднимался вопрос о необходимости национального музея [Вишленкова, 2011; Игнатьева, 2016, с. 56–62].

Одним из постоянных мотивов в переписке В.В. Стасова и П.М. Третьякова была борьба за определения понятия «национальное искусство». И критик, и коллекционер признавали в качестве национального искусства творчество художников-передвижников. В.В. Стасов писал: «Поздравляю Вас с покупками на Передвижной выставке: как Вы чудесно зажимаете рот тем дуракам, что уверяли, что будто после верещагинской коллекции¹ Вы долго ничего не станете покупать. И как чудесно Вы поддерживаете Товарищество передвижных выставок! Да, от Вас крупное имя и дело останется» [*Переписка П.М. Третьякова...*, 1949, с. 17].

В письмах В.В. Стасова к П.М. Третьякову выражается недовольство коллекционером, когда он покупает не картины на бытовые (т.е. национальные) сюжеты, а, например, пейзажи, которые Третьяков, по собственному признанию, любил: «К русским пейзажам я имею слабость» [*Переписка П. М. Третьякова...*, 1949, с. 148]. Так, Стасов писал: «Вчера на выставке я был обрадован известиями: 1) что "Не пуцу" В. Маковского (его высочайшая картина, из всех, по выражению) куплена за дешевую цену в Киев; 2) что туда же куплена милейшая вещица Касаткина: "Извозчик"; 3) что туда же покупается, с московской выставки Репина, его "Хохочущий запорожец" (грудной): это великий chef d'oeuvre, едва ли не лучшее из всей картины. Кажется, уже послана телеграмма. Экая мне обида, что все это – не Ваше!.. Чорта ли во всех многочисленных пейзажах?! Ну, да как сказано в "Записках сумасшедшего" у Гоголя, повторяю только: "Молчание, молчание!!!"» [*Переписка П.М. Третьякова...*, 1949, с. 148].

В вопросе о том, какие сюжеты должны быть в центре внимания художников в целом и художников-передвижников в частности, позиции П.М. Третьякова и В.В. Стасова не совпадали. П.М. Третьяков считал, что для искусства важна свобода выбора художником темы своего творчества: «P.S. Никак не могу согласиться с Вами, чтобы наши художники должны были писать исключительно одни бытовые картины, других же сюжетов не отважились бы касаться. Чумаков и другие подобные живописцы, если бы и бытовые картины писали, мало было бы толку! А Крамской, написав "Майскую ночь" и "Христа в пустыне", не сделал ошибки – тут я уже ни с кем не соглашусь. Разумеется, это только мое личное мнение, но только уж никак не потому, что эти две картины есть моя собственность. Я вовсе, ничуть, не воображаю, чтобы тут взгляд мой был верен, но для меня лично и еще для нескольких лиц эти две вещи самые любимые из всей моей коллекции; стало быть, художник не совсем напрасно положил свой труд; а из этого выходит, что нужна свобода, а не стеснение в выборе сюжетов» [*Переписка П.М. Третьякова...*, 1949, с. 35–36].

По мнению В.В. Стасова, живопись должна подражать литературе. Как известно, П.М. Третьякову, возможно, под влиянием В.В. Стасова, была близка идея создания портретной галереи классиков, он заказывал художникам портреты русских писателей, музыкантов, видных деятелей культуры. В.В. Стасов в статье, посвященной двадцатилетию Товарищества передвижных художественных выставок, по-своему раскрывает мотивы творчества художников: «Какая разница нынешние наши портретисты! Им важны не "заказы" и не знаменитость, а непобедимая, глубочайшая потребность написать лицо и облик того, кого они сами из значительных людей увидели, узнали, поняли, оценили и захотели оставить, в картине своей кисти, для потомства. Им никто этого не "заказывал", они денег не надеялись и не желали извлекать из этого; они сами ходили, просили, уговаривали -- и им удавалось, наконец, написать того, кто им казался принадлежащим к их внутренней жизни. Таким образом, Перов написал целый ряд значительнейших и чудесно талантливых портретов русских крупных людей: Достоевского, Тургенева, Писемского, Островского, Даля, С. Аксакова, Погодина; Ге–Герцена; Крамской – графа Льва Толстого, Гончарова, Григоровича, С. П. Боткина, Репина, Антокольского, Федора Васильева, Васнецова, Струве, Соловьева; Вл. Маковский – Сорокина и других; Ярошенко – проф. Кавелина; наконец, Репин, превзошедший всех остальных товарищей бесконечным разнообразием тех народных классов, той интеллигенции и тех талантов, которым он посвятил свою кисть портретиста, создал такую галерею современников своих, с которою немногие другие могут сравниться» [*Стасов*, 1952].

Статья В.В. Стасова «Двадцатилетие передвижников» вызвала недовольство самих художников оценкой их деятельности. Так, В.В. Стасов пишет П.М. Третьякову: «Недавно я получил письмо от Гр. Гр. Мясоедова, которое ужасно поразило меня своей неожиданностью. Я повсегдашнему послал ему, еще весной, одну из своих статей (именно: 20 лет передвижников). Он же, после многих лет самых дружественных и сочувственных отношений, вдруг пишет мне, что, дескать, зачем я посылаю ему свои статьи (особенно эту), когда я сам очень хорошо знаю, что все только вру, фальшу и путаю целых 20 лет о передвижниках и их Товариществе; ничего тут не знаю и не понимаю, слушаюсь только сведений от моих прихвостников и льстецов и всегда только был вреден передвижникам и их Товариществу. Как я был поражен и удивлен!!! Мне теперь говорят иные, что так думают еще и иные из Товарищей, и даже раз хотели написать мне все вроде этого, да только Куинджи и Шишкин помешали и воспротивились» [*Переписка П.М. Третьякова...*, 1949, с. 152].

В.В. Стасов в своих статьях и письмах одной из главных характеристик новой национальной живописи называл независимость от заказчика, автономность творчества художников, с такой оценкой критика были не согласны передвижники. После принятия рядом художников предложения И.И. Толстого о работе в Императорской Академии художеств В.В. Стасов писал П.М. Третьякову, выражая возмущение этим поступком, не отвечающим пониманию критиком характера нового национального искусства: «Прежние передвижники – более не существуют!!!! Великий князь и Толстой² устроили так, что от прежней знаменитой и могучей этой компании не осталось ни единого камня на камне. Все они, как единое стадо, так и сунулись в раскрытую мышеловку, на разные кусочки развешенного сала; они собственными руками надели на шею хомуты и капканы и превратились из свободных людей и художников во всепокорнейших академистов и придворных! Есть с чем поздравить Россию и русское искусство!!!!» [*Переписка П.М. Третьякова...*, 1949, с. 180].

Таким образом, между художниками и художественной критикой складывались непростые отношения внутри поля и не всегда отмечалось согласие в оценке происходящих в национальном искусстве перемен. Нередко художники сами выступали в качестве художественных критиков, по крайней мере, претендовали на эту роль, как, например, один из идеологов передвижников, И.Н. Крамской.

Хотя взгляды критика и коллекционера на национальное искусство далеко не всегда совпадали, П.М. Третьяков прислушивался к мнению В.В. Стасова о необходимости приобретения тех или иных картин в его коллекцию: «Павел Михайлович, Вы иногда принимали во внимание мои слова. Позвольте же мне сегодня указать Вам на 2 вещи Перова, которым, по моему мнению, место в Вашей "Национальной галерее"!! Это, во-первых, "Прием странника-семинариста" (№ 113), а во-вторых, "Беседа студентов с монахом у часовни" (№ 76а)» [*Переписка П. М. Третьякова...*, 1949, с. 75].

О том, насколько содержание картины ставилось В.В. Стасовым выше качества самой живописи, говорят следующие доводы критика, адресованные П.М. Третьякову: «По сюжетам они очень важны. Семинаристов и студентов, т.е. важные ноты современности, никто почти, кроме Перова, у нас не брал» [Там же, с. 73]. «За "Семинариста" хотят 1000 руб. – Это слишком дорого!!!!. Вся картина вообще неважная, важен только тип семинариста – лучший тип семинариста во всей русской живописи. Мне кажется, рублей 700 – 800 стоило бы дать» [Там же].

Финансовая сторона в приобретении картин для П.М. Третьякова были очень важна, он не раз об этом писал как В.В. Стасову, так и художникам: «Я не располагаю такими средствами, какими некоторым могут казаться. Я не концессионер, не подрядчик, имею на своем попечении школу глухонемых; обязан продолжать начатое дело – собирания русских картин (некоторые вообразили, что с приобретением ташкентской коллекции Верещагина я перестану собирать картины, и ошиблись); вот почему я вынужден выставлять денежный вопрос на первый план» [*Переписка П.М. Третьякова...*, 1949, с. 42].

Решая с художниками финансовые вопросы, П.М. Третьяков не раз в качестве аргумента в пользу снижения цены картины приводил тот факт, что он создает музей, т.е. покупает не для себя лично, и что он не обычный коллекционер: «Ради бога, не равняйте меня с любителями, всеми другими собирателями, приобретателями, т.е. с публикой, не обижайтесь на меня за то, за что вправе обидеться на них. Ваши намерения действовать с покупателями в будущем – неужели и ко мне примените?» [*Ретин*, 1946, с. 98]. Сами художники неоднозначно реагировали на «манеру торго-

ваться» П.М. Третьякова, связывая ее не столько с желанием создать национальную галерею, сколько с купеческим происхождением коллекционера: «Павел Михайлович на что хороший человек, а так и чувствуется в нем его купеческое уменье выжидать, пока художник будет у стенки, чтобы тогда как раз во-время еще прижать его и взять *подешевле...*» [Вережагин, 1950, с. 255].

С точки зрения П. Бурдые, поле искусства отличается от других полей прежде всего, завуалированностью борьбы за символический капитал [Бурдые, 2005, с. 400–404]. Это хорошо заметно и по переписке В.В. Стасова и П.М. Третьякова, а также по переписке коллекционера с художниками. Так, художники часто уступали в цене своих картин П.М. Третьякову, при этом обращаясь к нему с просьбой не раскрывать стоимости проданных картин. Символические «выгоды» были понятны, ведь П.М. Третьяков как коллекционер был известен, более того, в покупке картин художников-передвижников конкурировал с императором Александром III. Выбор коллекционером той или иной картины художника сам по себе уже свидетельствовал о признании художника и возникновении спроса на его творчество. Попастъ в галерею национального искусства – в какой-то степени увековечить свое имя.

Однако процедура покупки картин, их стоимость были для П.М. Третьякова достаточно закрытыми. Так, после публикации В.В. Стасова, касающейся галереи и цен на представленные там картины П.М. Третьяков достаточно резко указал критику на то, что в статье неправильно указаны цены, да и публиковать их не нужно было, поскольку публика приходит теперь посмотреть только на те картины, за которые больше всего заплачено, т.е. как на какой-то товар, а не на произведение искусства.

В ответном письме В.В. Стасов демонстрирует свое право говорить от лица публики: «Что до меня касается, то могу только сказать, что никогда не перейду к такому образу мыслей, где надо на первом плане иметь раньше всего в виду волю, желание и удовольствие собственника Галереи. Какая странность. Такого образа мыслей у меня никогда не бывало и не будет. По моему убеждению, у собирателей картин и у публики (в том числе и у критика) совершенно разные цели и деятельность. Пока собиратель собирает – у него свои права и цели, и пускай он их собирает, как он того желает и как лучше понимает. Ему за его благородную и прекрасную деятельность – великая честь и слава. Но у публики (а с нею и у критика) – своя деятельность, уже совершенно иная, и коллектору уже нечего вмешиваться в эту деятельность и предписывать ей свои законы. Это уж невозможно и никуда не годиться. Если коллектору нужно (или кажется нужным) скрывать цены покупки и продажи; если художникам также нужно (или кажется нужным) скрывать эти цены – пусть и коллектор и художник поступают как им угодно. Это их дело. Это до нас, публики, ничуть не касается. Наше дело, напротив: стараться знать эти цены, эти продажи, и на этом основывать наши соображения. Тут уже ни коллектор, ни художник ничего не значат, и мы ничуть не обязаны их слушаться и с ними соображаться. Пусть они делают свое, а мы свое» [Переписка М.П. Третьякова..., 1949, с. 211].

В переписке П.М. Третьякова и В.В. Стасова отражена и своего рода борьба за «наш музей», не только в навязывании собирателю миссии его деятельности, того, что он должен или не должен купить, но и в самом названии галереи: «У меня остается все прежняя претензия насчет заглавия Галереи: «Городская». Что за городская! Значит, могут быть еще галереи: губернская, уездная, околоточная, квартальная?! Нет, нет, нет, Ваша чудесная Галерея есть русская всенародная, государственная, народная, национальная Галерея, все равно как, например: собрание сочинений Пушкина, Льва Толстого, Грибоедова, Гоголя, Лермонтова, Островского. Все это – всенародно и национально! Город тут – не при чем!! Это только несчастное канцелярское прозвище» [Переписка П.М. Третьякова..., 1949, с. 188].

В ответном письме П.М. Третьяков подчеркивает, что название музея соответствует смыслу его поступка – передаче галереи городу Москве, а не государству в лице министерств и ведомств: «Насчет названия галереи совершенно бесполезно говорить, т.к. оно измениться не может; название "Московская Городская (имени) братьев Третьяковых" было по моему желанию и утверждено покойным государем (мое желание было "Московская Городская", а имени П. и С. Третьяковых было прибавлено в ходатайстве об утверждении уже городом), следовательно, изменено быть не может. Означает оно, совершенно верно, то же самое как Городская больница, Городская бойня, Городская прачечная, Городской водопровод и пр., т.е. что это есть собственность города, принадлежащая только ему и заведваемая городским хозяйством, т.е. управлением; после моей смерти по-

печитель Галереи избираться будет городом, т.е. Думой. Для меня важно не название, а суть дела: т.к. она Городская, принята городом на известных условиях, есть неотъемлемая собственность города, утвержденная высочайшей властью, то судьбы ее неизбежно утверждены и с ней не может случиться того, что случилось с Румянцевским музеем³, который вместо Петербурга находится теперь в Москве, а завтра может быть в Киеве или другом каком городе, я же желал, чтобы наше собрание всегда было в Москве и ей принадлежало, а что пользоваться собранием может весь русский народ, это само собой известно» [*Переписка П.М. Третьякова...*, 1949, с. 191].

Таким образом, до середины XIX в. изобразительное искусство в России находилось в поле власти. Государство в лице Академии художеств было главным заказчиком и патроном для русских художников, при этом российская аристократия ориентировалась на европейское искусство.

С манифестации художников-передвижников начинается новый период в развитии русского искусства, связанный с нарушением монополии государственного заказа. Но было ли это возможно без появления художественной критики, настроенной на поддержку нового национального искусства, и нового типа коллекционеров, таких как П.М. Третьяков?

А. Шабанов считает, что «ключевым элементом коммерческого "бренда" передвижников был не столько реализм, сколько "русскость"» [*Шабанов, 2015, с. 272*]. Не вдаваясь в полемику о сущности реализма в искусстве, необходимо отметить, что в понимании интеллигенции XIX в. реализм в искусстве противопоставлен академизму, как и содержание в виде сюжетов из народной жизни (в реализме – отвлеченной эстетической форме (в академизме)). Сам термин «искусство» начинает в это период переосмысливаться в контексте национального дискурса, запрос на который существовал и у власти, и у интеллигенции. Художники и коллекционеры маневрировали между теми смыслами, которые вкладывались в национальное искусство. Так, художники, первоначально ориентируясь на художественную критику, вступали в дискуссии, интерпретируя как собственное творчество, так и в целом концепт национального искусства. Но в дальнейшем узкий художественный рынок все более ориентировал художников на поддержание связей с меценатами и властью⁴.

В этой связи интересно то, что некоторые русские художники благодаря успеху в Европе демонстрировали свое избранничество и привилегированность в русле лучших традиций романтизма, противопоставляя себя всем, включая публику и заказчиков: «Пусть Ваша излюбленная, за свои деньги хающая публика судит мои работы, когда они готовы; но чтобы я пустил всякое неумытое рыло рыться в моих проектах и затеях? Дозволили бы, на французский манер, фабриканту, отдыхающему от стука и пыли своей фабрики, и ерисег – от вони запертой в праздник лавочки давать мне советы, что, в каком размере делать. Никогда! Пусть эта толпа, желающая воспроизведения своих идей и вкусов, представителем которой Вы являетесь (к моему удивлению и ужасу), пусть она обращается к тем фешенебельным мебельщикам, о которых я говорил (чего Вы не поняли) и имя которых легион, прямее сказать – к 99 % существующих художников» [*Переписка В.В. Верещагина...*, 1950, с. 148].

Для художественной критики XIX в. были характерны полемика о народности, как и для русской интеллигенции в целом, вовлечение в эти размышления искусства: «Только там и есть настоящее искусство, где народ чувствует себя дома и действующим лицом» [*Стасов, 1952б*]. Сущность национального искусства, по мнению В.В. Стасова, связана с предьявлением публике самого же общества в лице представителей всех сословий, особенно непривилегированных, всех профессий и родов занятий, мужчин и женщин: «Все классы русского общества бывали у них представлены, но только если русский народ преимущественно состоит не из генералов и аристократов, не из графинь и маркиз, не из больших людей, а всего более из маленьких, не из счастливых, а из бедствующих, – то, понятно, большинство сюжетов в новых русских картинах, если они хотят быть "национальными", русскими непритворно, а равно и большинство действующих лиц в русских картинах должны быть не Данты и Гамлеты, не герои и шестикрылые ангелы, а мужики и купцы, бабы и лавочники, попы и монахи, чиновники, художники и ученые, рабочие и пролетарии, всяческие "истинные" деятели мысли и интеллекта. Русское искусство не может уйти куда-то в сторону от действительной жизни. Оно делает точь-в-точь то самое, что великая, правдивая и талантливая русская литература» [*Стасов, 1952д*].

Зыбкость границ в понимании того, что считать настоящим, т.е. национальным, искусством, как и в понимании идеи народности, по-своему значимой для власти и общества в XIX в., также характерна для художественной критики: «Быть православным, "без лести преданным" подданным

своего монарха – вот, собственно, к чему сводится "народность" в практическом истолковании, и отсюда же возникает внешне парадоксальная ситуация, когда все добровольные истолкователи "народности", начиная с Погодина, оказываются неудобным для власти. Единственно правильно здесь – воздерживаться от любой интерпретации, повторяя "народность" как мантру и используя обвинения в "ненародности" против тех, кто уже и так помечен в качестве политического противника» [Тесля, 2014, с. 34].

Мантра «национальное искусство» использовалась в поле изобразительного искусства всеми агентами, представляющими политический, экономический и культурный капитал. Для П.М. Третьякова, представляющего прежде всего экономический капитал, апеллирование к тому факту, что он, как коллекционер, создает национальную галерею, давало возможность пользоваться правом покупки картин художников еще до их демонстрации на выставке. Таким образом, П.М. Третьяков не вступал в конкуренцию с другими покупателями и поэтому покупал картины зачастую по цене, ниже рыночной.

Интерпретация идеи национального искусства позволила В.В. Стасову состояться как авторитетному художественному критику, выступившему в качестве посредника как между художниками и властью, так и между художниками и коллекционерами. Художникам же в силу по-прежнему узкого художественного рынка ориентация на концепт национального искусства позволяла соответствовать ожиданиям и власти, как крупнейшего заказчика, и коллекционеров, маневрируя на уровне индивидуальных стратегий.

Для власти в лице императора Александра III демонстрация лояльности и поддержки творчества художников круга передвижников, официальное посещение открытых выставок, как и соперничество с П.М. Третьяковым не только в покупке картин, но и в создании национального музея, связаны с обращением к идее народности. Не случайно художественный критик и деятель искусства А. Прахов, формулируя «эстетический "национальный проект" для империи как проект монархический, решаемый теми же институциями, которые прежде осуществляли проект европеизации образованного класса» [Шевеленко, 2017, с. 10], именно с эпохой Александра III связывал и новый период русского искусства, которое, «встав на народную почву, обещает миру новый, небывалый сияющий день красоты, и его заря уже занялась над нашими головами» [Прахов, 1903, с. 180].

Примечания

¹ Туркестанская коллекция картин и этюдов В.В. Верещагина (1842–1904) была приобретена П.М. Третьяковым после выставки в Москве в 1874 г.

² В 1893 г. конференц-секретарь Академии художеств И.И. Толстой был назначен на должность ее вице-президента и пригласил в качестве профессоров-руководителей И.Е. Репина, В.Е. Маковского, В.Д. Поленова, А.И. Куинджи, В.М. Васнецова, В.И. Сурикова, И.И. Шишкина. Поленов, Васнецов и Суриков от предложения отказались.

³ Речь идет о музее, учрежденном в 1828 г. Николаем I в Санкт-Петербурге на основе коллекции государственного канцлера графа Н.П. Румянцева. В 1861 г. музей перевезли в Москву.

⁴ Об отношениях с властью см., например: Балагуров Н.В. Император на выставке: казус эпохи модерна // Вестник Пермского университета. История. 2015. № 3(30). С. 15–24.

Библиографический список

Балагуров Н.В. Император на выставке: казус эпохи модерна // Вестник Пермского университета. История. 2015, № 3 (30). С. 15–24.

Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX в. М.: Республика, 1995. 448 с.

Бурдые П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики / пер. с франц.: отв. ред. перев., сост. и послесл. Н.А. Шматко. М.; СПб.: Алетей, 2005. С. 365–473.

Вихавайнен Т. Внутренний враг: борьба с мещанством как моральная миссия русской интеллигенции / пер. с англ. Б. Герасимовой и С. Чуйкиной. СПб.: Изд. дом «Коло», 2004. 416 с.

Вишленкова Е. Визуальное народоведение, или «Увидеть русского дано не каждому». М.: НЛЮ, 2011. 384 с.

Вортман Р. Национализм, народность и российское государство // Неприкосновенный запас. 2001, № 17 (3). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2001/3/vort.html> (дата обращения: 08.01.2017)

Грабарь И.Э. В память П.М.Третьякова // Выставка в память двадцатипятилетия со дня смерти Павла Михайловича Третьякова. 1898–1923. М., 1923. С. 54.

- Игнатьева О.В.* От Императорского музея – к музею национальному: значение частного коллекционирования в развитии национальной идеи в России XIX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2016, № 3 (37). С. 56–62.
- Крамской об искусстве.* М.: Изобр. искусство, 1988. 176 с.
- Переписка В.В. Верещагина и В.В. Стасова.* М.: Искусство, 1950. Т. 1, 2. 422 с.
- Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова.* 1874–1897. М.:Л.: Искусство, 1949. 283 с.
- Прахов А.* Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. Б.м., 1903. Т.3. С.148.
- Репин И.Е.* Письма: Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898. М.; Л.: Искусство, 1946. 228 с.
- Салтыков-Щедрин М.Е.* Первая русская передвижная художественная выставка // Собр. соч. в 20 т. М.: Худож. лит., 1970. Т. 9. С. 225–234.
- Стасов В.В.* О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве // Избр. произведения в 3 т. М.: Искусство, 1952. Т.1. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1861_o_znachenii_brullova_i_ivanova.shtml (дата обращения: 08.01.2017).
- Стасов В.В.* После Всемирной выставки // Избр. произведения в 3 т. М.: Искусство, 1952а. Т.1. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1863_posle_vsemirnoy_vystavki.shtml (дата обращения: 08.01.2017).
- Стасов В.В.* Академическая выставка 1863 г. // Избр. произведения в 3 т. М.: Искусство, 1952б. Т.1. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1864_akademicheskaya_vystavka_1863_goda.shtml (дата обращения: 08.01.2017).
- Стасов В.В.* Двадцать пять лет русского искусства // Избр. произведения в 3 т. М.: Искусство, 1952в. Т.2. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1883_25_let_russkogo_iskusstva.shtml (дата обращения: 08.01.2017).
- Стасов В.В.* Двадцатилетие передвижников // Избр. произведения в 3 т. М.: Искусство, 1952г. Т.3. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1892_dvadztatiletie_peredvizhnikov.shtml (дата обращения: 08.01.2017).
- Стасов В.В.* Искусство XIX в. // Избр. произведения в 3 т. М.: Искусство, 1952д. Т.3. / http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1901_iskusstvo_19_veka.shtml (дата обращения: 08.01.2017).
- Тесля А.А.* Первый русский национализм...и другие. М.: Европа, 2014. 280 с.
- Фёдоров-Давыдов А.А.* Русское искусство промышленного капитализма // Разногласия. Кто платит за культуру? 2016. №10, ноябрь. С. 17–81.
- Шабанов А.Е.* Передвижники. Между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Изд-во Европейского ун-та. 2015. 336 с.
- Шевеленко И.* Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: НЛО, 2017. 336 с.
- Экштут С.А.* Шайка передвижников: История одного творческого союза. М.: Белый город, 2007. 464 с.

Дата поступления рукописи в редакцию 08.04.2017

PAVEL TRETYAKOV AND VLADIMIR STASOV: DIALOGUE ON THE NATURE OF NATIONAL ART

O. V. Ignatieva

Perm State Humanitarian Pedagogical University, Sibirskaia str., 24, 614990, Perm, Russia
ignatieva2007@rambler.ru

The article deals with the problem of the development of national traditions of Russian art in the second half of the 19th century. At that time, an autonomous field of fine arts was formed in Russia. The evidences of the process were, firstly, the loss of the monopoly to art by the Academy of Arts and, secondly, the appearance of the Peredvizhnik movement and art critics. The author demonstrates that, in the process of fine arts' autonomization, the support of artists by collectors, the national museum and art critics, who were defending the idea of national art, played a big role. The paper analyzes the correspondence between Tretyakov and Stasov and their roles in the development of public discussion on national art. The author states that the term "art" was reinterpreted in the context of national discourse because of the request from both the state and the intelligentsia in that period. Artists and collectors were trying to maneuver between those meanings that were invested in national art. For example, the artists initially followed art critics and joined the discussions on understanding both their own creativity and national art in general. However, later, the narrow art market forced them to maintain ties with patrons and the authorities. Stasov took place as an authoritative art critic, who acted as an intermediary between artists and the state, and between artists and collectors. For the power, in the person of Emperor Alexander III, the demonstration of loyalty and the support of the Peredvizhnik activities, the official visits to the openings of the exhibitions and the rivalry with Tretyakov, not only in the purchase of paintings, but also in the creation of a national museum, were associated with the appeal to the idea of a nationality.

Key words: history of Russia in the second half of the 19th century, Russian culture, history of private art collecting, art.

References

- Balagurov, N.V. (2015), "Emperor at an exhibition: a story from the modern era", *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya*, № 3 (30), pp. 15–24.
- Benua, A.N. (1995), *Istoriya russkoy zhivopisi v XIX v.* [The history of Russian painting in the XIX century], Respublika, Moscow, Russia, 448 p.
- Burd'e, P. (2005), "Field of literature", in N.A. Shmatko (ed.), *Sotsial'noe prostranstvo: polya i praktiki* [Social space: fields and practices], Institut jeksperimental'noj sociologii; Moscow; Aleteya, SPb., pp. 365–473.
- Vihavaynen, T. (2004), *Vnutrenniy vrag: bor'ba s meshchanstvom kak moral'naya missiya russkoj intelligentsii* [Inner adversary: the struggle against philistinism as the moral mission of the Russian intelligentsia], Izd. dom «Kolo», St. Petersburg, Russia, 416 p.
- Vishlenkova, E. (2011), *Vizual'noe narodovedenie, ili «Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu»* [Visual ethnology, or «To see the Russian is not given to everyone»], NLO, Moscow, Russia, 384 p.
- Vortman, R. (2001), "Nationalism, nationality and the Russian state", *Neprikosnovennyi zapas*, № 17 (3), available at: <http://magazines.russ.ru/nz/2001/3/vort.html> (accessed 06.06.2017)
- Grabar', I.E. (1923), "In memory of P.M. Tretyakov", in *Vystavka v pamyat' dvadcatipyatiletiya so dnya smerti Pavla Mihaylovicha Tretyakova. 1898–1923* [Exhibition in memory of the twenty-fifth anniversary of the death of Pavel Mikhailovich Tretyakov. 1898–1923], Moscow, Russia, p. 54.
- Ignatyeva, O.V. (2016), "From imperial to national museum: the importance of private collecting for the development of national ideas in XIX century Russia", *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, № 3 (37), pp. 56–62.
- Kramskoy ob iskusstve* (1988) [Kramskoy about art], Izobr. iskusstvo, Moscow, Russia, 176 p.
- Perepiska V.V. Vereshhagina i V.V. Stasova* (1950) [Correspondence of V.V. Vereshchagin and V.V. Stasov], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 1, 2, 422 p.
- Perepiska P.M. Tretyakova i V.V. Stasova. 1874–1897* (1949), [Correspondence of P. M. Tretyakov and V.V. Stasov. 1874 - 1897], Iskusstvo, Moscow; Leningrad, Russia, 283 p.
- Prahov, A. (1903), "Alexander III as a figure of Russian art education", in *Hudozhestvennye sokrovishcha Rossii* [Art treasures of Russia], w.p., Russia, vol. 3, p. 148.
- Repin, I.E. (1946), *Pis'ma: Perepiska s P.M. Tretyakovym. 1873–1898* [Letters: Correspondence with P.M. Tretyakov. 1873 - 1898], Iskusstvo, Moscow; Leningrad, Russia, 228 p.
- Saltykov-Shchedrin, M.E. (1970), "The First Russian Art Exhibition of Peredvizhniki", in *Sobranie sochineniy v 20 t.* [Collected works in 20 volumes], Hudozh. lit., Moscow, Russia, vol. 9, pp. 225–234.
- Stasov, V.V. (1952), "On the significance of Bryullov and Ivanov in Russian art", in *Izbrannye proizvedeniya v 3 t.* [Selected Works in 3 volumes], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 1, available at: http://az.lib.ru/s/stasov_w_w/text_1861_o_znachenii_brullova_i_ivanova.shtml (accessed 06.06.2017)
- Stasov, V.V. (1952a), "After the World Exhibition", in *Izbrannye proizvedeniya v 3 t.* [Selected Works in 3 volumes], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 1, available at: http://az.lib.ru/s/stasov_w_w/text_1863_posle_vsemirnogo_vyastavki.shtml (accessed 06.06.2017)
- Stasov, V.V. (1952b), "Academic Exhibition of 1863", in *Izbrannye proizvedeniya v 3 t.* [Selected Works in 3 volumes], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 1, available at: http://az.lib.ru/s/stasov_w_w/text_1864_akademicheskaya_vystavka_1863_goda.shtml (accessed 06.06.2017)
- Stasov, V.V. (1952v), "Twenty-five years of Russian art", in *Izbrannye proizvedeniya v 3 t.* [Selected Works in 3 volumes], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 2, available at: http://az.lib.ru/s/stasov_w_w/text_1883_25_let_russkogo_iskusstva.shtml (accessed 06.06.2017)
- Stasov, V.V. (1952g), "Twenty years of Peredvizhniki", / in *Izbrannye proizvedeniya v 3 t.* [Selected Works in 3 volumes], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 3, available at: http://az.lib.ru/s/stasov_w_w/text_1892_dvadtzatiletie_peredvizhnikov.shtml (accessed 06.06.2017)
- Stasov, V.V. (1952d), "Art of the 19th century", in *Izbrannye proizvedeniya v 3 t.* [Selected Works in 3 volumes], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 3, available at: http://az.lib.ru/s/stasov_w_w/text_1901_iskusstvo_19_veka.shtml (accessed 06.06.2017)
- Teslya, A.A. (2014), *Pervyy russkiy natsionalizm...i drugie* [The first Russian nationalism ... and others], Izdatel'stvo «Evropa», Moscow, Russia, 280 p.
- Fedorov-Davydov, A.A. (2016), "Russian Art of Industrial Capitalism", *Raznoglasiya, №10: Kto platit za kul'turu?*, Noyabr', pp. 17 – 81.
- Shabanov, A.E. (2015), *Peredvizhniki. Mezhdru kommercheskim tovarishhestvom i hudozhestvennym dvizheniem.* [Peredvizhniki. Between commercial partnership and art movement.], Izd-vo Evropeyskogo universiteta, St. Petersburg, Russia, 336 p.
- Shevelenko, I. (2017), *Modernizm kak arhaizm. Natsionalizm i poiski modernistskoy estetiki v Rossii* [Modernism as archaism. Nationalism and the search for modernist aesthetics in Russia.] NLO, Moscow, Russia, 336 p.
- Ekshut, S.A. (2007), *Shayka peredvizhnikov: Istoriya odnogo tvorcheskogo soyuza* [The Gang of Peredvizhniki. The history of one creative union], Belyy gorod, Moscow, Russia, 464 p.