

## ЖАНРОВАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ-ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Сунь Линсяо

Аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
fushiquanjiafudefu@qq.com

### GENRE AND ARTISTIC SPECIFICITY OF PEREDVIZHNIKI'S CREATIVITY

Sun Lingxiao

*Summary:* The role of different creative associations has always been great in the history of Russia. One of such associations, which had a great influence on the further formation of Russian art, is the Association of Itinerant Art Exhibitions, which for half a century of its existence created the image of the whole epoch. This article reveals the history of the creation of this organization, which gave not only Russia, but also the world a whole pleiad of unsurpassed masters of painting. The author of the article, first of all, draws attention to the genre uniqueness of the postponed artists-peredvizhniki. Revealing the artistic specificity of the creative work of the Peredvizhniki, the author stops at four priority genres: the genre of everyday life, historical genre, landscape genre and genre of religious painting. These genres are considered on the example of paintings by V.G. Perov, V.E. Makovsky, N.N. Ge, V.I. Surikov and A.I. Kuindzhi.

*Keywords:* Russian art, the Association of Traveling Art Exhibitions, itinerant artists, Academy of Arts, genre originality.

*Аннотация:* В истории России всегда была велика роль разного рода творческих объединений. Одним из таких объединений, оказавшим огромное влияние на дальнейшее становление русского искусства, является Товарищество передвижных художественных выставок, которое за пол века своего существования создало образ целой эпохи. В данной статье раскрывается история создания этой организации, которая дала не только России, но и миру целую плеяду непревзойденных мастеров живописи. Автор статьи, прежде всего, обращает внимание на жанровое своеобразие положения художников-передвижников. Раскрывая художественную специфику творчества передвижников, автор останавливается на четырех приоритетных жанрах: бытовом жанре, историческом жанре, пейзажном жанре и жанре религиозной живописи. Эти жанры рассматриваются на примере картин В.Г. Перова, В.Е. Маковского, Н.Н. Ге, В.И. Сурикова и А.И. Куинджи.

*Ключевые слова:* русское искусство, Товарищество передвижных художественных выставок, передвижники, Академия художеств, жанровое своеобразие.

«Рубежи веков похожи на лес, сломанный бурей: везде царит хаос, господствует сокрушительный беспорядок. А среди него горят яркими звездами цветы, танцуют бабочки, блестит роса на стеблях и листьях травы. Старое и порушенное начинает отмирать, молодое зеленеть, набирать силу, тянуться к солнцу» [2, с. 5]. Этот образ, созданный российским искусствоведом И. Голицыной, в полной мере соотносится с русским искусством рубежа XIX – XX веков. Это было время ломки старых, академических, традиций и начала новой эпохи, ярким явлением которой, вошедшим в историю не только российской, но и мировой культуры, стало объединение художников, возникшее в последней трети XIX столетия, более известное как Товарищество передвижных художественных выставок.

Считается, что путь «передвижничества» начался в 1870 году, когда московские и петербургские художники загорелись идеей проведения выставок живописных полотен не только в столицах Российской империи, но и по всей провинциальной России. Эта инициатива «была аналогична идее «хождения в народ», которой чуть позже будет захвачена разночинная молодежь» [1, с. 207], но возникла она не на пустом месте.

«Передвижничества» пустило свои корни 9 ноября 1863 году. именно в этот день заканчивали курс императорской Академии художеств четырнадцать самых лучших ее выпускников, которые должны были конкурировать между собою за большую золотую медаль. Согласно постановлению Совета Академии, соревнующиеся выпускники должны были написать картину по заданному сюжету, взятому из скандинавской мифологии – «Пир бога Одина в Валгалле». Однако, конкурсное задание будущих живописцев не устроило. Они попросили Совет предоставить им право выбора: написать картину на избранную самим художником тему. Получив отказ, все четырнадцать человек отказались от соревнования и подали в Совет Академии прошение следующего содержания: «Просим покорнейше Совет освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание художников» [4, с. 31]. «Один по одному, - повествует о событии, известном в истории живописи как «бунт четырнадцати», А. Новицкий, - из конференц-залы Академии выходили ученики и каждый вынимал из бокового кармана своего сюртука вчетверо сложенную просьбу и клал перед делопроизводителем, сидевшим за особым столом» [4, с. 31].

Покинув стены Академии, «бунтовщики» создали пе-

тербургскую художественную Артель – первую Артель свободных художников, которую возглавил И.Н. Крамской. Вслед за этой Артелью появилась вторая Артель, «максимовская», ставшая второй попыткой создания творческого союза. Однако, какую бы позитивную роль ни играли подобные Артели в художественном служении народу, «вывести», по словам Н.Я. Ярошенко, «искусство из тех замкнутых теремов, в которых оно было достоянием немногих, и сделать его достоянием всех» можно было, лишь создав единую организацию, которая «обеспечила бы художнику не только полную свободу творчества, но и тесные и прямые связи с широким зрителем» [5, с. 5]. Создать такое объединение предложил Г.Г. Мясоедов. В 1869 году он увлек своим замыслом В.Г. Перова, А.К. Саврасова и многих других московских художников. Идею поддержал и И.Н. Крамской, к тому времени вышедший из петербургской Артели. Так было создано творческое содружество независимых художников, которые противопоставили себя официально-академическому искусству того времени, насаждавшемуся петербургской Академией художеств. Поставив перед собой цель сделать искусство популярным среди простого народа, петербургские и московские художники стремились и сюжеты своих произведений сделать доходчивыми, а изобразительный язык доступным. Поэтому на суд зрителей они, в противовес принятым в академических кругах «шаблонам», выносили коренные вопросы русской жизни. В качестве формы выставочной деятельности созданное в 1870 году Товарищество выбрало передвижную форму, обосновав это тем, что каждый житель провинциальной России должен иметь возможность прикоснуться к русскому искусству. Здесь следует подчеркнуть, что идея «передвижных» выставок была очень близка членам Товарищества. В.Г. Перов, И.Е. Репин, Н.Н. Ге, Г.Г. Мясоедов, В.В. Верещагин и многие другие художники, ставшие впоследствии знаменитыми, были выходцами не только из провинциальных российских городов, но и из деревень. Поэтому они понимали необходимость художественного просвещения провинциального общества и старались сделать все для того, чтобы состоялся межкультурный диалог между столицами и всей остальной Россией.

Первые состоявшиеся в Москве и Петербурге выставки картин художников-передвижников прошли с большим успехом, и «вырученных от продажи билетов средств хватило на реализацию главной идеи – познакомить жителей провинциальной России с достижениями русского искусства» [3, с. 68]. Легшая в основу создания и функционирования Товарищества передвижных художественных выставок идея народности сыграла ключевую роль в истории русского искусства. Именно благодаря передвижникам «представители власти стали смотреть на картины глазами народа, вскрыв, таким образом, основные пороки российского общества» [3, с. 70].

Анализируя художественное своеобразие творчества передвижников, поражается их многоплановостью, кото-

рая выражается в стремлении охватить все направления живописи, все ведущие жанры изобразительного искусства, к которым относятся: бытовой жанр, религиозная живопись, пейзажная живопись, исторический жанр.

Учитывая тот факт, что темы для полотен передвижникам давала сама жизнь, то приоритетным направлением в их творчестве стал бытовой жанр. Непревзойденным мастером «сценок повседневной жизни» является В.Г. Перов.

Уже ко времени организации передвижных товарищеских выставок В.Г. Перов сложился как удивительный мастер, большинство работ которого носили социальное звучание. В своем творчестве Перов, несомненно, использовал традиции П.А. Федотова, но вместе с тем он пошел дальше своего предшественника и осмелился коснуться таких тем, о которых Федотов даже не смел мечтать.

Одной из лучших работ В.Г. Перова является картина «Проводы покойника», написанная в 1865 году. Простая по содержанию, она наполнена глубоким социальным смыслом.

«Проводы покойника» переносят зрителя в русскую деревню, и перед ним раскрывается одна из величайших трагедий в жизни крестьянской семьи – смерть кормильца. Похороны... На облучке вместо возницы, опустив голову, согнувшись, сидит молодая вдова, а в санях, прижавшись к гробу, неподвижно застыли двое детей. Настроением скорби и одиночества пронизано все полотно. Конь, точно чувствуя горе хозяев, медленно и тяжело ступает в гору. Даже природа молчаливо замерла: застыл заснеженный лес, тяжело нависли зимние тучи. Синеватый тон заснеженного пространства и вечернего неба, дровни с гробом и осиротевшей семьей вызывают ощущение бесприютности и тоски. «Проводы покойника» закономерно можно связать с поэмой Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос», вышедшей из печати в 1863 году. Известно, что Перов был страстным почитателем этого поэта.



В.Г. Перов  
Проводы покойника 1865

Одним из лучших и талантливейших передвижников и истинным представителем русской бытовой живописи справедливо признан В.Е. Маковский. Художник. изобра-

жает действительную жизнь без прикрас, без фальшивой сентиментальности и фальшивого трагизма. На его полотнах (а написал он примерно 500 картин) представлены самые разнообразные слои русского общества – от дворян до крестьян. Перед нами проходит вереница барынь-благотворительниц, адвокатов, ростовщиков, мировых судей, отставных чиновников, нищих и т.п. Ярмарка, свадьба, поминки – словом, вся наша жизнь, во всех ее разнообразных проявлениях запечатлена кистью художника.

Одной из лучших картин В.Е. Маковского является картина «Осужденный». Перед нами коридор окружного суда. Из двери, ведущей в огороженное решеткой пространство для подсудимых, два солдата с ружьями и два жандарма с саблями наголо выводят осужденного. Здесь его ожидает убитая горем мать, на которую он молча косится исподлобья, как бы стараясь сдержать надрывающее его горе. Позади матери стоит отец и, полузакрыв одну рукою лицо, другою дергает за платье свою жену. Ему невыразимо тяжело, о чем говорит поза, выражение лица, жесты рук. Страшное, мучительное горе захватило и заполонило всю его душу, – не то горе, которое облегчается слезами, нѣтъ, а то ужасное состояние какого-то оцепенения, распространяющееся по всему существу этого человека и подавившего собою все его мысли и чувства. А тут же, неподалеку, с полным и невозмутимым равнодушием, беседуют между собою присяжный поверенный и судебный пристав, как будто не перед их глазами происходит эта раздрающая душу жизненная драма. Но что удивительно – сам осужденный вовсе не выглядит каким-то отъявленным злодѣем или извергом. Нет, у него самое обыкновенное русское лицо, по которому даже не скажешь, преступник ли он или просто несчастная жертва, подвергшаяся суду в силу каких-нибудь случайных обстоятельств.



В.Е. Маковский  
Осужденный 1879

Теперь перейдем к еще одному жанру, который в творчестве передвижников заиграл новыми красками, – живописи религиозного содержания.

«Еще в то время, когда только что возникал самостоятельный родъполнѣ реальной живописи бытовых сцен, – пишет А. Новицкий, живопись религиозная тоже вышла на реальную почву. Главный толчок в этом направлении

дал А.А. Иванов, которого вполне справедливо можно назвать родоначальником русской религиозной живописи. Русскому народу нужна была простая, настоящая натура, глубоко проникнутая духом религии, а это-то и дал нам Иванов» [4, с. 102–103]. По стопам Иванова пошли, хотя совершенно разными путями, сообразно своим силам и взглядам, Н.Н. Ге, И.Н. Крамской, В.Д. Поленов, В.М. Васнецов и др, хотя есть в религиозной живописи передвижников и нечто общее. Как отмечает М.М. Алленов, создавая картины на основе евангельских сюжетов, художники-передвижники, «видели формулы коллизий высокой степени типичности, коллизий, способных повторяться в разных контекстах, включая текущую современность» [1, с. 207]. Так, на полотне «Что есть истина?» Николая Ге Понтий Пилат, допрашивающий Иисуса Христа, напоминает современного начальника, шествующего в свой кабинет мимо узника и задающего ему свой вопрос «на ходу». При этом ответ его не интересует, как, впрочем, и сам обвиняемый, ждущий своей незавидной участи. Пилат на картине Н. Ге не получает ответа на свой вопрос, как и не получает его евангельский Пилат. Да и что изменилось бы, если бы ответ все-таки прозвучал из уст Христа? Понял бы его Пилат? Вряд ли. Потому что Пилат и Христос – антиподы, живущие в разных, непересекающихся мирах, и у каждого из них – своя истина. Поэтому художник создает атмосферу «безмолвного диалога», участников которого связывает не слово, а молчание. И это молчание – более глубокое, чем тирада мыслей, получивших словесную оболочку.



Н.Н. Ге  
Что есть истина? 1890

«Когда скудеет слово, аргументы исчерпаны, а убеждение бесполезно, – пишет М.М. Алленов, – то наступает черед молчаливого действия» [1, с. 207]. Наверное, поэтому в картинах Н. Ге на библейские сюжеты нет боли, крика, гнева, стоны, проклятий, иными словами, того, с чем ассоциируются последние дни жизни и смерть Иисуса Христа, а есть только гнетшее молчание – пауза, тишина перед катастрофой, предчувствие конца.

Тема исторических процессов, происходящих в России на протяжении веков, всегда волновала художников-передвижников. Поэтому исторический жанр в движении «передвижничества» является одним из при-

оритетных. К примеру, А.Ф. Максимов написал батальное полотно «Вещее знамение», навеянное бессмертным «Словом о полку Игореве», и создал прекрасные иллюстрации к поэме М.Ю. Лермонтова «Песня про купца Калашникова» [2, с. 6]. Но, по мнению А. Новицкого, из всей «толпы» своих собратьев, обращавшихся к историческому жанру, особо выделяется В.И. Суриков, создавший такие шедевры, как «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», «Степан Разин» и др. [4, с. 133].

В сюжете картины «Боярыня Морозова» «запечатлена значительнейшая из коллизий русского XVII века, родственная реформационному движению в Европе. Тогда проведенная сверху церковная реформа возбудила ответное противодействие в движении раскольников. Одной из наиболее деятельных фигур раскола была боярыня Федосья Морозова. На полотне изображен момент, когда ее везут на допрос в Кремль сквозь толпу по зимней московской улице. В пышном соцветии красок толпы, сложенных в плавный певучий узор, остроугольное пятно черных одежд Морозовой воспринимается как диссонанс, погребальный аккорд среди праздника – эхо чужого, прошедшего мира. Раскол для Сурикова – не только отошедшее в прошлое историческое происшествие, но повторяющееся событие русской истории, событие, в котором всякая новая эпоха может узнать себя» [1, с. 220–221].



В.И. Суриков  
Боярыня Морозова 1884–1887

По мысли А. Новицкого, пейзажная живопись – одна из лучших слав русского искусства, давно признаваемая в остальной Европе. И все-таки действительно талантливые пейзажи появились в России в эпоху передвижничества [4, с. 135].

Лучшим мастером пейзажного жанра признан А.И. Куинджи. Особенностью всех его полотен является игра со светом. Световые эффекты солнца и луны почувствованы и переданы им с такою оригинальностью и новизной, что выделяют из всех других пейзажистов. По поводу картины «Ночь на Днепре» И.Н. Крамской писал следующее: «Вся картина наполнена действительным светом и воздухом: река совершает величественно свое течение, небо – настоящее, бездонное и глубокое» [4, с. 136].

Эпоха «передвижничества» сыграла огромную роль в становлении русского искусства, дальнейшая судьба которого оказалась неотвратимо связана с этим ярким художественным явлением. Передвижники, как справедливо отмечает Т.В. Юденкова, «подняли уровень осмысления современности на новые рубежи по сравнению с предшествующим временем, они первые начали говорить о наболевшем, остром, актуальном» [6, с. 163].

На наш взгляд, притягательная сила жанровых произведений передвижников, создавших единый и полный образ России, заключается в новизне не только самих сюжетов, но и в необыкновенно доступной форме развернутого живописного повествования, живо перекликавшегося с прогрессивной русской литературой. Передвижничество в истории русского искусства следует воспринимать как новое идейно-эстетическое направление, непосредственно отражавшее жизнь, полное глубокой человечности и благородных мыслей, которое с начала своего пути противостояло холодным академическим полотнам на отвлеченные темы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алленов М.М. История русского искусства. Кн. 2. – М.: Трилистник, 2000. – 320 с.
2. Голицына И. История русской живописи. Рубеж XIX и XX веков. – М.: Белый город, 2007. – 128 с.
3. Колокольцева Н.Ю., Валькова К.В. Деятельность художников-передвижников в России второй половины XIX века: диалог культур в контексте повседневности // Гуманитарный вектор. – 2020. – Т. 15. – № 3. – С. 65-72.
4. Новицкий А. Передвижники и их влияние на русское искусство. – М.: Издание книжного магазина «Гросман и Кнебель», 1897. – 173 с.
5. Рогинская Ф.С. Передвижники. – М.: Издательство «Искусство», 1003. – 183 с.
6. Юденкова Т.В. Эра передвижников: взгляд из XXI века // Вестник Московского университета. Серия. 8. История. – 2020. – № 4. – С. 161-186.

© Сунь Линсяо (fushiquanjiáfudefu@qq.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»