**Передвижничество**

Кажется странным и безнравственным, что художник, видя страдания людей, не столько сострадает, сколько наблюдает, чтобы воспроизвести эти страдания. А это не безнравственно. Страдания одного лица есть ничтожное в сравнении с тем духовным – если оно благо – воздействием которое произведет художественное произведение.

Л.Н. Толстой

Актуальность темы данного исследования определяется необходимостью более детального изучения истории передвижничества, как совершенно нового художественного явления II половины XIX века.

На современном этапе развития исторической науки, данная область исследования, хотя и имеет достаточную источниковую базу и массу научных изысканий, все-таки изучена не до конца и требует дополнительного рассмотрения.

В настоящее время, когда уровень современной культуры оставляет желать лучшего, когда люди слишком быстро меняют свои идеалы, принципы и вкусы, классика "золотого века русской реалистической живописи" являет собой то, что неподвластно времени и мимолетным веяниям моды. Ведь существует "…единственный бесспорный признак шедевра: неизменяемость и вечность".

Историография.

При исследовании интересующей проблемы автор опирался на работы отечественной историографии, посвященные событиям II половины XIX века в культурной жизни России.

Всю имеющуюся по теме передвижничества литературу, а это издания по истории этого объединения, художественные обзоры, воспоминания передвижников, их современников, мемуары и т.д., можно хронологически разделить на следующие периоды:

Дореволюционный. Так или иначе, тема передвижничества рассматривалась с момента ее официального утверждения. К данному периоду относятся два периодических издания, использованных в процессе исследования – это газета "Голос" 1 декабря 1871 года и журнал "Отечественные записки" за декабрь 1971 года.

Надо отметить, что пресса этого времени широко освещала появление Товарищества передвижных художественных выставок, его выставочную деятельность.

Литература советского периода историографии несет на себе влияние старых догм и в работе использована незначительно. В основном менее политизированная категория, включающая мемуары художников, воспоминания современников о передвижниках.

40-50-е годы представлены работами И.Е. Репина "Письма к художникам и художественным деятелям" М. "Искусство", 1932, В.В. Стасова "Избранные сочинения" М.: "Искусство", 1952 и Я.Д. Минченкова "Воспоминания о передвижниках" Л. "Искусство", 1954. Эти издания содержат художественно-критические статьи, переписку, воспоминания о передвижниках.

Следующая группа исследуемой литературы относится к 60-70-м годам. Значительную информацию по истории передвижничества преподносит работа Э.П. Гомберг-Вержбицкой "Передвижники. Книга о мастерах русской реалистической живописи от Перова до Левитана". М. "Искусство", 1961.

В 1964 году печатается книга Е.В. Сахаровой "В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников". М. "Искусство". Здесь широко представлена переписка семьи Поленовых, которая в определенной мере помогла в разработке данной темы.

В ходе исследования использована переписка И.Н. Крамского из его книги "Письма, статьи". М. "Искусство", 1966 год.

Широкий обзор всех направлений искусства, в том числе и живописи второй половины XIX века, ее особенностей дается в работе Л.С. Алешиной "Русское искусство XIX – начала XX века". М. "Искусство", 1972 год. Но, учитывая время издания надо отметить некоторый своеобразный уклон, характерный для исследования советского периода историографии.

Следующей группой историографии современного периода является литература середины 80-х – конца 90-х годов.

В процессе попытки исследования сделанной в данной работе эта группа литературы представлена достаточно широко. В основном это научные исследования по истории передвижничества, опубликованные в печати архивные документы и переписка художников, художественные обзоры живописи XIX века.

В 1988 году в журнале "Искусство" №12 опубликована статья В. Розенвассера "Событие в академии художеств. К 125-летию "бунта четырнадцати". В ней автор анализирует конфликт в Академии художеств, давший толчок развитию совершенно нового реалистического направления в живописи.

Тему истории русского меценатства и в частности коллекционерской деятельности П.М. Третьякова, его сотрудничества с передвижниками исследует в своей работе напечатанной в 1993 году в альманахе "Памятники Отечества" №1-2, Н. Полунин "Русские коллекционеры, опыт библиографического словаря".

Нельзя обойти вниманием значительные труды Ф.С. Рогинской "Передвижники", М. "Арт-родник" изданные в 1993 и 1997 годах. В них автор подробно излагает историю создания Товарищества передвижных художественных выставок, этапы деятельности этой организации.

Следующей группой литературы этого периода стали художественные обзоры живописи и в частности вступительные статьи к этим изданиям.

Первое исследование из этой группы составлено С.М. Матафоновым к художественному обзору "Три века русской живописи" С.-Пб. "Китеж", 1994 год. Второе издание – Л.И. Захаренковой "Шедевры Государственной Третьяковской галереи", М. "Государственная Третьяковская галерея", 1994. Третий обзор сделан Л.И. Иовлевой "Государственная Третьяковская галерея. История коллекции" М. "Государственная Третьяковская галерея", 1994.

В данном исследовании использовались еще два издания посвященные жизни и творчеству И.Е. Репина. Это книга А. М. Пискуновой "Богатырь русского искусства", М. "Изобразительное искусство", 1991 года и книга К.И. Чуковского "Илья Репин" М. "Детская литература" 1995 г.

Источниковая база.

Тема передвижничества в отечественной историографии имеет огромную источниковую базу.

В нее включены документы архива Товарищества передвижных художественных выставок, который в настоящее время находится в Государственной Третьяковской галерее. Материалы этого архива содержат не только официальные документы, фиксировавшие взаимоотношения с Академией художеств, высшими юридическими инстанциями, другими художественными объединениями, но и условия бытования передвижников.

Документы дают представление об устройстве выставок, о чередовании периодов спада и подъема творческих сил объединения, позволяют уловить сущность разногласий между отдельными членами Товарищества передвижников.

Следующую значимую часть этой летописи составляет переписка художников. Эпистолярное наследие, которое существует на данный момент, играет важную роль в контексте со всеми прочими документами. В ходе работы над исследуемой проблемой использовалась лишь малая часть имеющегося материала, который помог уловить суть обстоятельств, остающихся неясными при упоминании о них в лаконичных формулировках протоколов и отчетов.

Формирование источниковой базы исследования определяется особенностями рассматриваемой проблемы, а также целями и задачами данной работы.

Все имеющиеся источники можно условно разделить на две группы:

I группу составляют официальные документы. Сюда включены проекты устава, Уставы Товарищества передвижных художественных выставок, отчеты правления Товарищества передвижников, указатели художественных выставок, каталоги выставок Товарищества, различного рода заявления и другие документы:

- Устав С. Петербургской Артели художников 1866 г.//Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы /Под ред. Гольдштейн С.Н., М. "Искусство", 1987.

- Проект Устава Товарищества подвижной выставки. 23 ноября 1869 г.// Там же.

- Проект Устава Товарищества передвижных художественных выставок. 1870 г.//Там же.

- Устав Товарищества передвижных художественных выставок ноябрь 1870 г.//Там же.

- Устав Товарищества передвижных художественных выставок, утвержденный Министерством внутренних дел 30 апреля 1890 г.// Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. / Под ред. Гольдштейн С.Н., М. "Искусство", 1987.

Характеризуя первый основной Устав Товарищества передвижных художественных выставок, нужно сказать, что он имеет следующие параграфы:

§ 1 и § 2 – оговаривают цели и задачи Товарищества передвижников.

§ 3-5 – о членстве в данной организации.

§ 6-16 о правах и полномочиях общего собрания и членов его правления.

§17-24 – о кассе Товарищества, ее формировании и распределении доходов от продаж и прочее.

В эту группу также следует отнести использованные в ходе работы протоколы общих собраний членов Товарищества передвижных художественных выставок.

Протокол общего собрания членов Товарищества передвижных художественных выставок №1-й от 16 декабря 1870 г. // Товарищество передвижных художественных выставок./ Под ред. Гольдштейн С.Н., М. "Искусство", 1987.

Протокол общего собрания членов Товарищества передвижных художественных выставок от 3 января 1874 г. //Там же.

Протокол общего собрания членов Товарищества передвижных художественных выставок от 14 марта 1878 г. //Там же.

Протокол общего собрания членов Товарищества передвижных художественных выставок от 6 марта 1891г. //Там же.

Затем в данную группу официальных источников входит в отчеты Правления Товарищества передвижных художественных выставок.

Отчет правления о первой передвижной художественной выставке 1875 г. //Там же.

Отчет правления Товарищества передвижных художественных выставок о второй выставке. 1875 г. //там же.

Следующей категорией источников, использованных в данном исследовании являются каталоги и указатели художественных выставок.

Указатели первой художественной выставки Товарищества передвижных художественных выставок 1871 г. //Товарищество передвижных художественных выставок. /Под ред. Гольдштейн С.Н., М. "Искусство", 1987.

Каталог шестой выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок. 16 марта 1878 г. //там же.

Каталог седьмой выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок. 9 марта 1879 г. //там же.

К более позднему периоду относятся еще два документа:

Заявление экспонатов Товарищества передвижных художественных выставок март 1890 г.// там же.

Условия для приема экспонатов на выставку Товарищества передвижных художественных выставок.

Ко II группе источников можно определить всю имеющуюся по данной теме переписку официальную и личную.

Письмо группы московских художников в С.-Петербургскую Артель художников от 23 ноября 1869 г. Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. /Под ред. Гольдштейн С.Н., М. "Искусство", 1987.

Учредители Товарищества передвижных художественных выставок – А.Е. Тимашеву. Сентябрь 1870 г. (прошение)// там же.

А.Е. Тимашев – Н.В. Левашеву. ноябрь 1870 г.// там же.

А.И. Куинджи – правлению Товарищества передвижных художественных выставок январь 1880 г.//Там же.

М.К. Клодт – правлению Товарищества передвижных художественных выставок 3 января 1880 г.//Там же.

Личная переписка, относящаяся ко второй группе источников, включает письма:

Г.Г. Мясоедов – И.Н. Крамскому от 21 сентября 1870 г.//Там же.

Г.Г. Мясоедов – И.Н. Крамскому от 28 сентября 1870 г.//Там же.

И.Е. Репин – К.А. Савицкому от 28 сентября 1878 г.//Там же.

А.П. Боголюбов – И.Н. Крамскому апрель 1879 г.//Там же.

В целом же использованные в ходе исследования источники помогли воссоздать реальный фон, в котором протекала жизнь передвижников, позволили ощутить сложившуюся в их среде нравственную и творческую атмосферу.

Методология работы.

Методологической основой работы являются принципы историзма и научной объективности, предполагающие рассмотрение любого исторического явления, в том числе и историю создания и деятельности Товарищества передвижных художественных выставок в развитии, в контексте конкретной исторической эпохи.

Обширный и разноплановый корпус документов позволил придать особую значимость вопросу эффективности исследовательских методов.

Развернувшиеся в истории дискуссии по теоретическим проблемам создают новые возможности для осмысления общих подходов применения базовых рациональных исследовательских принципов: историзма и объективности, ибо только научное комплексное исследование в хронологической последовательности позволило более объективно проникнуть в суть проблемы.

Актуальна в наше время и проблема источников, совершенствование методики их исследования. При анализе источниковой базы автором был использован ряд методов исторического исследования:

проблемно-хронологический метод позволил расчленить данную проблему на ряд более узких проблем, каждая из которых рассматривается в хронологической последовательности и выделил основные направления деятельности передвижников на разных этапах существования Товарищества.

метод конкретного анализа предполагает исследование исторических явлений с учетом условий их возникновения и взаимовлияния, как единство многообразных их составляющих элементов. Он означает отыскание конкретных причин, породивших определенные события в развитии науки, расширение проблематики, появление новых, ранее не освещавшихся тем, условия формирования новых идей, выводов, обобщений и т.д.

Метод позволил создать необходимую систему источников и выявить конкретные причины и условия создания и деятельности Товарищества передвижных художественных выставок.

метод сопоставительного анализа, при помощи которого были сделаны определенные выводы на основе изученных документов официального и личностного происхождения.

Цель работы.

Целью данной работы является попытка комплексного исследования истории создания и деятельности Товарищества передвижных художественных выставок, как совершенно нового художественного явления второй половины XIX века.

В связи с целью обозначены и следующие задачи:

Раскрыть историю создания и становления Товарищества передвижных художественных выставок.

Освещение условий и принципов становления Товарищества передвижных художественных выставок.

Анализ деятельности передвижников по организации выставок.

Раскрыть значение передвижничества и причины его раскола.

Научная и практическая значимость.

Научная новизна данной работы – в попытке комплексного исследования истории передвижничества.

Практическая значимость в возможности использовать материалы проведенного исследования в школьном курсе преподавания истории, организации экскурсий, внеклассных занятий, кружковой работе, при проведении школьных олимпиад по истории и культуре.

Структура квалификационной работы

Данное исследование состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии.

Во введении рассматривается актуальность темы, дается историографический обзор, источниковая база, показывается методология работы, определяются цели и задачи, научная и практическая значимость проведенного исследования.

Во главе I "История возникновения Товарищества, его устав и организация", анализируется история создания передвижничества, утверждение устава, принципы деятельности Товарищества.

Во II главе "Деятельность передвижников" исследуется конкретная деятельность передвижников нового поколения и причины раскола товарищества.

В заключении даны выводы и обобщения по данной теме.

**Глава I. История возникновения Товарищества передвижных художественных выставок, его устав и организация**

"Товарищество передвижных художественных выставок – это значительное явление в русском искусстве, возникшее во второй половине XIX века и объединившее передовых художников, выразителей прогрессивных взглядов и эстетических идей своего времени".

Появление Товарищества передвижных художественных выставок, как совершенно новой формы организации художественных выставок обусловлено рядом причин, о которых следует рассказать более подробно.

"Подъем общественного сознания в конце 1850-х – начале 1860-х годов привел к реформам и отмене крепостного права, что дало импульс для освобождения человеческого духа, раскрепощения личности".

В период смены общественно-экономической формации, резкого обострения социальных противоречий, не ликвидированных отменой крепостного права в 60-е года XIX века возникает "необходимость осмысления новых социальных условий современности".

В XIX веке петербургская Академия художеств оставалась центром творческой жизни страны.

Это было достаточно консервативное учреждение "…с царившими здесь педагогической системой преподавания, устаревшими нормами эстетики, потерявшими связь с передовой русской художественной культурой, развивавшихся в русле просветительских идей".

К этому моменту в России начинает формироваться новая школа реалистического искусства. Многие художники затрагивают в своих работах более выразительно и широко жизнь простого человека.

Именно в это время складывается национальная школа реалистической живописи со своими особенностями во многом обусловленными противоречиями общественного развития и напряженными духовными исканиями русской интеллигенции.

Характерной национальной особенностью русского критического реализма является ее ярко выраженная социальная окрашенность.

Зарождение подобных противоречий между новой волной в искусстве, навеянного изменениями в политической и духовной сфере и старым установившимся миром уходящего классицизма, стало этим толчком, который вывел живопись на новую спираль развития.

Рассматривая данную проблему, следует подробнее остановится на жизни дореформенной Академии, микроклимате царившем в стенах этого учреждения, созданного в 1757 году по подобию английской и французской Академий художеств. Как упоминалось выше "…законодателем в искусстве продолжала оставаться Академия художеств, требующая, как и прежде подражания классицистическим образцам, не допускающая свободы творчества.

Стремление художников сбросить с себя путы отчужденных от современной жизни представлений о художественном творчестве привело к бунту "четырнадцати протестантов", когда часть выпускников порвала с Академией художеств. Это был первый открытый протест против догматизма в искусстве.

Что же представляла собою эта смелая акция, предпринятая молодыми художниками? На этот вопрос можно ответить, вспомнив предысторию данного инцидента.

Разумеется, отказ писать картину на далекий от насущных проблем современности мифологический сюжет, наглядно выражал стремление вступавшего "…тогда в художественную жизнь страны нового поколения мастеров приблизить национальное искусство к современности".

Вот что об этом пишет И.Н. Крамской – в письме своему другу фотографу и художнику любителю М.Б. Тулинову: "Дорогой мой Михаил Борисович! Внимай! 9-го ноября случилось следующее обстоятельство: 14 из учеников подали просьбу о выдаче им дипломов на звание классных художников. С первого взгляда тут нет ничего удивительного. Люди свободные, вольноприходящие ученики могут когда хотят оставить занятия. Но в том-то и дело, что эти 14 не простые ученики, а люди умеющие писать на 1-ю золотую медаль. Дело вот как было: за месяц до сего времени мы подали просьбы о дозволении нам свободного выбора сюжетов, но в нашей просьбе нам отказали. Перед тем как решились подать вторую просьбу мы ходили к каждому профессору отдельно, урезонивали, просили и слышали, что просьба наша имеет основание… Одним словом каждый отдельно взятый оказывался хорошим человеком, а сойдясь вместе, опять отказывали и решили дать один сюжет историкам, и один сюжет жанристам, которые искони выбирали свои сюжеты".

Второй немаловажной частью предыстории создания Товарищества передвижных художественных выставок является существование петербургской Артели свободных художников. В 1863 году ее возглавил И.Н. Крамской. Это была первая Артель. Вслед за ней в 1864 году появилась вторая Артель "максимовская".

Санкт-Петербургская Артель художников была достаточно самостоятельной организацией, члены которой стремились построить свой жизненный уклад по принципу коммуны. Но по мере спада революционной ситуации, со временем должна была сказаться утопическая природа данной организации. Артель имела свой устав, цели и задачи существования. Согласно ему цель Артели заключалась в том: "…во 1-х, чтобы соединить трудами, упрочить и обеспечить свое материальное положение и дать возможность сбывать свои произведения публике /…/ и во 2-х, что бы открыть прием художественных заказов по всем отраслям искусства".

Через некоторое время Артель сдает свои позиции и превращается в мастерскую, которая принимала казенные и частные заказы на выполнение портретов, исполнение церковных росписей и всякого рода иных декоративных поделок.

По прошествии некоторого времени деятельность Артели стала заметно угасать. Отчасти данному обстоятельству "способствовал" уход из нее И.Н. Крамского.

Характеризуя деятельность данной организации можно сделать следующие выводы:

Во-первых, беда Артели заключалась в том, что она сбилась только на выполнение выгодных заказов "… не ставя перед собой выполнение принципиальных задач".

Во-вторых, эти объединения, сыграв, безусловно, "…позитивную роль, полностью себя не оправдали".

Но все-таки, это были попытки образования самостоятельных творческих союзов.

Между тем на место Артели художников выступает новое сообщество художников. Инициатором его выступает Г.Г. Мясоедов, пенсионер Академии художеств, окончившие ее за год до "бунта четырнадцати протестантов".

"Григорий Григорьевич Мясоедов (1835-1911) Учился в Петербургской академии художеств у Т.А. Неффа, А.Т. Маркова. Живописец. Пенсионер Академии во Франции, Италии, Испании. Академик. Один из организаторов Товарищества передвижных художественных выставок. Оказывал творческую и методическую помощь художественным школам на Украине и в Татарии".

Г.Г. Мясоедов до 1869 года проживал в Италии. Там он сблизился с Н. Ге. Беседы о дальнейшем развитии русской живописи и русского искусства и подсказали идею создания нового типа художественно-выставочного объединения.

Зная о существовании Артели, побывав на одном из ее "четверговых собраний", Мясоедов понял, что она уже сыграла свою роль, очень полезную и важную как первая независимая художественная организация, существовавшая без помощи Академии".

Тогда уже он понял, что модель организационного строения Артели была очень узкой, потому что включала в свой состав небольшую группу петербургских художников.

По приезду в Москву Г.Г. Мясоедов знакомится с достаточно известными к тому времени художниками: Перовым, Прянишниковым, пейзажистами Саврасовым и Каменевым. В беседе с ними рождается идея создания Товарищества передвижных художественных выставок России. Начинается упорная и кропотливая работа по осуществлению этого замысла.

Дальнейшая судьба русской демократической живописи будет связана с деятельностью Товарищества передвижных художественных выставок.

Возвратившись зимой 1868-1869 года из Италии Г.Г. Мясоедов "… бросил в Артель мысль об устройстве выставок каким-либо кружком художников". Артель с большим интересом и сочувствием приняла эту новую мысль. Это был не только выход из сложившегося положения, но и огромный шаг вперед.

В 1869 году Санкт-Петербургская Артель и группа московских художников: Перов, Прянишников, Маковский, Саврасов и другие, решили объединиться.

Иван Николаевич Крамской позже напишет: "я призвал товарищей расстаться с душной курной избой и построить новый лом, светлый и просторный. Все росли, всем становилось уже тесно…".

Но данный замысел нужно было осуществить. Необходим был устав, регламентирующий деятельность этой организации, и который бы придал ей официальный статус.

После длительной и кропотливой работы Мясоедов выносит на обсуждение в среде московских художников первый проект устава Товарищества передвижных художественных выставок. Один экземпляр был направлен в Италию Крамскому и Ге, а второй в Санкт-Петербург в Артель. Крамской и Ге, вернувшись из Италии начинают активно пропагандировать идею Мясоедова в среде артельщиков.

Устав необходимо было утвердить законным путем. "Это испугало некоторых артельщиков, которые забыли о своем бунтарском прошлом, боялись осложнить отношения с Академией и официальными кругами".

Новизна идеи данной организации заключалась в том, чтобы, говоря словами Н.А. Ярошенко "… вывести искусство из тех замкнутых теремов, в которых оно было достоянием немногих и сделать достоянием всех…"

Желание приблизить народ к искусству для художников 60-70-х годов было теснейшим способом связано с идейно воспитательными задачами. Деятельность художника рассматривалась как общественное служение. И сюжеты и изобразительный язык они старались сделать доходчивыми и понятными для каждого".

В этот период в среде художников идет обсуждение не только проекта будущего устава Товарищества, но и самой формы организации. Какой она будет? Учредители Товарища в конечном итоге останавливаются на передвижной форме выставочной деятельности. Хотя уже сразу стало ясно, что это будет гораздо обременительнее и труднее.

Делу организации передвижных выставок весьма способствовало осознание того, что повсеместно появился демократически настроенный зритель, заинтересованный в развитии именно реалистического направления в искусстве.

Задача данной организации была сформулирована вполне конкретно: "создание такого рода объединения, которым управляли бы сами художники, сплоченные общностью идейных и творческих устремлений и которое взялось бы решить их материальные проблемы, способствуя реализации произведений".

23 ноября 1869 года инициативное ядро московской группы художников направляет предложение в Артель с просьбой объединиться с целью устройства "подвижных выставок (слово передвижных появилось позже). К данному письму приложен Устав, который выносился в артели "… на общее рассмотрение, при участии лиц, которых вы найдете полезным пригласить, вы могли бы довести его до надлежащей полноты и в этом виде доставить нам копию с него".

Так же в письме упоминается о "…собрании подписей тех, которые пожелали бы участвовать в делах Товарищества, хлопотать об утверждении устава".

Послание подписали 23 московских художника: Г. Мясоедов, В. Перов, Л. Каменев, Л. саврасов, В. Шервуд, И. Прянишников, Н. Ге, И. Крамской, К. Лемох, Васильев, А. Волков, М. Клодт, Н. Дмитриев-Оренбургский, К. Трутовский, Н. Сверчков, А. Григорьев, Ф. Журавлев, Н. Петров, В. Якоби, А. Корзухин, И. Репин, И. Шишкин, А. Попов.

В оригинале этого документа шло примечание: "Не могущие явиться могут давать письменные доверенности или выражать свои мысли перепиской".

После обсуждения этого предложения на общем собрании петербургской Артели часть художников дала согласие и подписала письмо. Так была достигнута договоренность об основании новой организации.

Анализируя данный период истории передвижничества, нужно сказать, что само зарождение идеи создания подобной организации и огромное усердие приложенное по достижению своей цели, приложенное художниками, ознаменует начало новой эпохи в художественной жизни России второй половины XIX века.

Годом основания Товарищества передвижных художественных выставок стал 1869 год. Организация подобного характера не имела аналогов не только в России, но даже в более просвещенных странах Европы.

С необычайной энергией и страстностью взялся за новое дело И.Н. Крамской. "Если Г.Г. Мясоедов был главным инициатором Товарищества, то признанным идейным руководителем его стал И.Н. Крамской, как его критик, теоретик, публицист". Немало сил и искреннего увлечения в дело Товарищества привнес Н.Н. Ге.

Переходя, непосредственно, к деятельности Товарищества возникает вопрос, – существует ли связь между этими тремя историческими событиями: "бунтом четырнадцати", существованием Артели и созданием новой выставочной организации?

Надо сказать, что формально петербургская Артель, как организация в создании Товарищества не участвовала. Впоследствие неоднократно возникали вопросы о связи между "четырнадцатью бунтарями" и передвижниками. Теперь в свете исторической перспективы, ясно, что по своей сути, идейной направленности, по художественной программе передвижники в период возникновения Товарищества выступали как продолжатели Артели. И то обстоятельство, что Крамской в обоих случаях играл руководящую роль говорит о прямой преемственности".

В основу первого проекта устава был положен первоначальный вариант его, написанный Г.Г. Мясоедовым. Претерпевший в процессе редактирования некоторые изменения он имел следующие разделы.

Раздел I. Цель устава: "Основание Товарищества подвижной художественной выставки имеет целью: доставление обитателям провинции возможности следить за успехами русского искусства. Этим путем Товарищество старается расширить круг любителей искусства, откроет новые пути для сбыта художественных произведений".

Из данного раздела становится ясна форма выставочной деятельности и материальный фактор заинтересованности художника.

Второй раздел оглашает права новой организации: "Товарищество имеет право устраивать выставки художественных произведений во всех городах Российской империи". В дальнейшем мы узнаем. что выставки производились не только в Росси, но и за ее пределами.

Третий раздел говорит о составе и членстве в данной организации: "Членами Товарищества могут быть художники, не оставившие занятий, все члены Товарищества должны быть действительными членами". Эта формулировка определяет творческий характер данного художественного союза, поскольку продолжение гласит: "… Картины, долженствующие составить выставку, должны быть написаны для нее (т.е. неизвестные публике)…".

Следующий раздел "О вступлении". В данную организацию могли вступить как достаточно известные художники, так и "… неизвестные Товариществу представляют свои работы на годичное общее собрание и по принятии их картин на выставку записываются членами Товарищества".

Это собрание было своеобразным экзаменом, который помог выявить действительно талантливых художников и исключить возможные случайности.

Об обязанностях членов Товарищества мы узнаем из следующего пункта, здесь же оговариваются обязанности экспонентов, по организационным и творческим моментам деятельности.

Из пятого раздела видно: когда, как, где собиралось общее собрание и какие полномочия оно несло "… рассматривает действия управления... делает проверку приходно-расходных книг, избирает новых членов правления, принимает в члены правления товарищества…, назначает срок будущей выставки и производит раздел сумм, подлежащих разделу".

Анализируя данный пункт можно прийти к выводу, что деятельность Товарищества и его организация, были достаточно демократичны.

Помимо общего собрания Товарищество имело и управление (в дальнейшем это будет называться правлением). Правление избиралось общим собранием, делилось на два отделения "…для заведования делами выставки в обеих столицах… местопребыванием управления считалась та столица, где окажется более наличных членов управления…"

При правлении находилась касса Товарищества. Правление было обязано назначать маршрут выставки, находить помещения для выставок, избирать лицо сопровождающее данную выставку картин, приобретение вещей необходимых для выставки, назначение и выдача ссуд и прочие обязанности, которые в полной мере будут рассматриваться в уставе Товарищества.

Раздел "назначение ссуд" подробно декларирует устройство передвижных выставок.

Денежный фонд Товарищества, его формирование и распределение заработанных средств рассматривает раздел "доходы". Кассу этой организации составляло 5% отчисления от продаж картин и плата за посещение выставок. Так же здесь оговаривается отношения со своими менее удачливыми коллегами, т.е. оказание взаимопомощи.

Далее идет наиболее важный во всем данном документе параграф "О передвижении": "Выставка открывается в одной из столиц, если результаты будут удовлетворительны в финансовом отношении и собранные деньги будут в количестве, могущем гарантировать расходы на передвижение, то из столиц выставка Товарищества направляется в города внутрь России, которые будут избраны управлением". Кроме этого здесь же оговариваются условия страхования картин, издания альбомов и прочей вспомогательной литературы.

Два последних пункта "о книгах" и "о изменении устава".

Остановимся подробнее на последнем. Этот раздел скорее похож на письмо. Оно написано в форме обращения к будущим участникам этой организации "тех, кто пожелал бы присоединиться к нашей идее…" Здесь же идет планирование первой выставки сначала в Петербурге, затем в Москве, "…а из Москвы в провинции…"

Но самое главное условие существования товарищества – это "совершенная независимость от всех других поощряющих искусство обществ".

Четыре этих организационных момента выразили суть идеи создания, выставочной деятельности и независимости Товарищества.

Характеризуя данный проект устава надо сказать, что это был первый официальный документ в истории товарищества. Он был прародителем действительного утвержденного устава передвижной организации.

Вот что пишет Г. Мясоедов – И.Н. Крамскому в своем письме: "Хорошее дело, основанное на началах справедливости не должно компрометироваться, приноравливаться ко вкусам отдельных личностей. Успех выставки, несомненно будет находиться в зависимости от первого ее дебюта".

В своем ответе Крамской советует Мясоедову непременно подать проект устава на утверждение министру внутренних дел А.Е. Тимашеву: "Когда будете подавать устав, хорошо бы Вы известили за дня 4 или за 5. Потому что есть возможность достать письмо к Тимашеву…"

И вот по совету Г.Г. Мясоедова в сентябре 1870 года 15 художников подписывают прошение: "Его превосходительству, господину министру внутренних дел, генерал-лейтенанту, генерал-адъютанту Александру Егоровичу Тимашеву".

Кто же они, эти 15? Это профессор императорской Академии художеств Николай Ге, академик той же академии Иван Крамской. Классный художник Х-го класса Академии художеств Григорий Мясоедов, Академик Алексей Саврасов. Художник Академии художеств Лев Каменев. Классный художник той же Академии Илларион Прянишников. Академик Алексей Корзухин, Профессор К. Маковский, свободный художник Л. Маковский. Академик Валерий Якоби. Классный художник 1-й степени К. Лемох.

Каково же содержание данного прошения? "Предполагая основать Товарищество передвижных художественных выставок, с целью доставления жителям провинции возможности знакомиться с искусством и следить за его успехами, а так же для обеспечения художникам сбыта их произведений, имеем честь обратиться к Вашему превосходительству с покорнейшей просьбой об утверждении прилагаемого при сем проекта устава означенного товарищества".

Надо отметить, что на утверждение был послан усовершенствованный вариант "мясоедовского" проекта устава. Второй проект был поделен на 26 параграфов. В целом он сохранил свое содержание, изменив только структуру своего построения. Единственной доработкой стал 3 параграф, гласивший, что: "товарищество избавляется от взимания торговых свидетельств".

Хотя при утверждении и согласовании данного устава господин А.Е. Тимашев настоятельно рекомендует "Господину начальнику С. Петербургской губернии Н.В. Левашеву…" за исключением §3 и "разрешить учреждение означенного Товарищества…"

Официальное утверждение организации передвижников зафиксировано в письме Н.В. Левашева обер-полицмейстеру С.П. Трепову датированное 7 ноября 1870 года, в котором распоряжается разрешить деятельность Товарищества.

Итак, прошел почти год со времени первого официального появления (23 ноября 1869 года) проекта устава, до его непосредственного утверждения.

В 1870 году художники демократического направления образовали Товарищество передвижных художественных выставок, которое вобрало в себя все лучшие творческие силы того времени и на протяжении всего времени было сосредоточием "передовых идей в искусстве".

Кто же они, первые передвижники, люди, стоявшие у истоков этого движения?

Вот список учредителей Товарищества:

- Профессор императорской Академии художеств Николай Ге.

- Академик Академии художеств Иван Крамской.

- Академик Василий Перов.

- Классный художник Х-го класса Академии художеств Григорий Мясоедов.

- Академик Алексей Саврасов.

- Художник Академии художеств Лев Каменев.

- Классный художник той же Академии Илларион Прянишников.

- Академик Иван Шишкин.

- Академик Михаил П. Клодт.

- Профессор, барон М.К. Клодт.

- Академик Алексей Корзухин.

- Профессор К. Маковский.

- Свободный художник Л. Маковский.

- Академик Валерий Якоби.

- Классный художник 1-й степени К. Лемох".

Эти люди сыграют в истории Товарищества очень важную роль. Демократический характер деятельности художников, вошедших в эту организацию был очевиден. Многие из них уже на рубеже 50-60-х годов стали представителями критического реализма.

**Глава II. Деятельность передвижников**

"Первая передвижная выставка товарищества открылась в Петербурге в залах Академии художеств 29 ноября 1871 года, закрылась в январе 1872 года."

Этому предшествовала бурная дискуссия между основателями Товарищества о месте открытия первой выставки. Стоял выбор Петербург или Москва?

Это прослеживается в письме Мясоедова Крамскому, относящегося к 1870 году: "…Петербург для России то же, что Париж для Франции. Блестящий успех в Петербурге гарантирует успех и в Москве и в провинциях".

Однако Крамской, живя в Петербурге знал, что бюрократические методы управления художественной жизнью очень сильны здесь. Поэтому он всячески пытался настоять на открытии первой выставки в Москве. Окончательное решение данного спора было принято не первом общем собрании членов Товарищества, которое состоялось 16 декабря 1870 года в Петербурге. Это было решено голосованием: "… 2-е, местом открытия выставки назначается Петербург; время же открытия 15-го сентября 1871 года и не позднее 1 октября…"

Так же на этом собрании было избрано первое правление. В его состав вошли Н.Н. Ге., Г.Г. Мясоедов, М.К. Клодт, В.Г. Перов, И.Н. Крамской, в качестве кандидата - И.М. Прянишников.

Первая выставка передвижников прозвучала как новое и отрадное явление, вызвав небывалый к тому времени бурный отклик. Причин тому было несколько.

"Главная заключалась в том, что это был первый выход в свет первого в России вольного творческого содружества." Это было программное выступление художников-демократов. Передовая пресса приветствовала просветительский, идейно-демократический характер их искусства.

6 декабря И.Н. Крамской писал Ф.А. Васильеву: "Теперь поделюсь с Вами новостью. Мы открыли выставку с 28 ноября, и она имеет успех, по крайней мере, Петербург говорит об этом. Это самая крупная городская новость если верить газетам".

Участниками I-й передвижной выставки стали: В.Ф. Амман, С.Н. Аммосов, А.П. Боголюбов, Н.Н. Ге, К.Ф. Кун, Л.Л. Каменев, Ф.Ф. Каменский (скульптор), М.К. Клодт, М.П. Клодт, И.Н. Крамской, В.М. Максимов, Г.Г. Мясоедов, В.Г. Перов, И.М. Прянишников, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин.

Первая передвижная выставка была немногочисленной по своему составу. Петербургские обозреватели, отмечая этот факт, обращали внимание на то, что выставка "… по достоинству выставленных картин далеко оставляет за собой прежние выставки, в последнее время, видимо начавшие клониться к упадку…"

"Экспозиция, состоявшая из сорока семи произведений, являла собой резкий контраст ежегодным академическим выставкам, которые в течение ряда лет, по традиции рассматривались как демонстрация истинных достижений русской школы живописи".

При всей немногочисленности состава, выставка содержала значительные произведения во всех жанрах живописи: портрете, пейзаже, бытовом жанре и др.

Вот только некоторые произведения:

"…№1 В.Г. Перов. Портрет А. Островского…,

№21. В.Г. Перов. Рыболов…,

№22. И.И. Шишкин. Лес…,

№24. Н.Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе…,

№32. А.К. Саврасов. Грачи прилетели".

Это неполный перечень значительных работ выставленных на первой передвижной выставке.

"Широкий отклик получила выставка и в Москве". Здесь она экспонировалась с середины апреля вплоть до июня 1872 года в помещении Училища живописи, ваяния и зодчества. После небольшого пополнения новыми работами, выставка посетила два крупных украинских города – Киев и Харьков, где имела большой успех. Этот успех и стал подтверждением огромного интереса к ней и жизненности нового начинания.

В общей сложности выставку посетило более 30.000 человек. Было продано значительное количество работ, на общую сумму более 23.000 рублей. Более 4000 рублей было распределено, согласно уставу, между членами и участниками выставки, "… Остальная сумма 4387 рублей 45 копеек распределена между экспонентами согласно уставу Товарищества. В фонд Товарищества внесено, согласно уставу 5% от проданных произведений -–1032 рубля 5 копеек".

Вторая выставка прошла в Петербурге и в провинции при общем благоприятном отношении к ней, но такого широкого резонанса уже не было. Почему? Видимо, потому, что не было достаточного освещения данного события в московской прессе. Второй немаловажной причиной небольшого интереса ко второй выставке стал срыв ее проведения в Москве. Из-за бюрократических проволочек и несогласованности сроков о помещении для выставки не было договорено.

Выставку сопровождал "А.Д. Чиркин, избранный на общем собрании…"

После экспонирования в Петербурге, а здесь выставка открылась 26-го декабря 1872 года и продолжалась до 15-го февраля 1873 года, выставка передвигается в Ригу. "С 21-го марта по 15 апреля, в Вильно с 27-го апреля по 15 мая, в Орле с 26-го мая по 7 июня, в Харькове с 14 мая по 15 июля, в Одессе с 4-го августа по 17-е сентября, в Кишиневе с 30-го сентября по 21 октября, в Киеве с 11 ноября по 6-е января 1874 года."

В данном документе есть примечание "В Москве эта выставка была соединена с третьей выставкой, а поэтому в третий отчет она не войдет".

Здесь снова возникает вопрос. Почему же при всей новизне передвижничества, успех выставки несколько снизился? Это объясняется, видимо некоторой слабостью выставленных работ. Единственным экспонатом, вызвавшим живой интерес зрителей, стала работа И. Крамского "Христос в пустыне".

В своем письме Репину Крамской напишет: "…В настоящем году нет вещей выдающихся".

Нельзя сказать, что люди не ходили на выставки передвижников, по численности посетителей 3-я выставка превзошла первые две. Но не было той восторженной реакции зрителей.

На 3-й выставке экспонировались работы, точнее дебюты В.М. Васнецова, К. А. Савицкого, А.И. Куинджи. Общая численность работ 68, "… но выставка не располагала такими притязательными экспонатами… Не было таких экспонатов и на 4-й выставке…"

Неприятным моментом в истории организации передвижников стал выход из нее В.Г. Перова. Это случилось после 4-й выставки. Что же побудило его, одного из основателей Товарищества сделать это? В то время творчество мастера несколько потеряло свою притягательность. Это было время кризиса в его творчестве. "Художник, творчество которого в 1860-х годах было на уровне прогрессивного сознания эпохи, испытывал теперь не только неверие в успех коллективного дела, зачинателем которого он был в свое время, но видимо, и сомнение в своих творческих способностях перед лицом новых задач искусства". На 4-ю выставку В. Перов экспонировал "Возвращение с жатвы", этюды "Крестьянка рязанской губернии" и "Яблоня".

Вот как оценивает эти работы П.М. Третьяков после осмотра 4-й передвижной выставки в Петербурге: "Что за жалкие вещи Перова, какое чудное превращение сильного таланта в положительную бездарность…"

Надо отметить по данному фактору в архиве Товарищества сохранился лишь один официальный источник, фиксирующий выход В.Г.Перова из организации. Протокол общего собрания членов Товарищества передвижных художественных выставок сообщает: "…Вследствие заявления В.Г. Перова о желании его выйти из членов Товарищества, сделанного правлению год тому назад, поставлено выдать ему фонд, не вступая в детальное объяснение причин его выхода…" Заявление сделано в достаточно лаконичной форме.

Что же истории известно об этом художнике? Вот краткая биография его жизни. "Перов Василий Григорьевич. 1834-1882. Учился в Арзамасской школе живописи, у А.В. Ступина, в Московском училище живописи и ваяния у А.Н. Мокрицкого, М.И. Скотти, С.К. Зарянко. Живописец, Академик. Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок. Руководитель натурного класса в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Среди его учеников С.А. Коровин, А.П. Рябушкин, Н.А. Касаткин, М.В. Нестеров."

Но не только это событие омрачало выставочную деятельность передвижников.

Успех новой организации не давал покоя руководству Академии, которое всячески пыталось сохранить свой авторитет. Для этого им предпринимается ряд тактических мер, одна из которых: попытка объединить передвижные и академические выставки. Так, в 1873 году, в декабре великий князь Владимир приглашает к себе для переговоров по этому поводу ряд художников: А.П. Боголюбова, Н.Н. Ге, М.К. Клодта и К.Ф. Буна.

"Академия художеств своими выставками имеет целью давать отчет об успехах русского искусства, а так как выставки Товарищества передвижных художественных выставок, соединяя в себе лучшую часть произведений того же искусства. ослабляют выставки Академии, то его императорское высочество товарищ президент Академии.., поручает общему собранию его обсудить этот вопрос и найти средства к соглашению целей академических выставок и Товарищества без нарушения прав и интересов последнего…"

Передвижники согласились провести весеннюю выставку в Петербурге одновременно с академической, но "… в отдельных залах и с отдельной кассой и каталогами…" Таким образом, Товарищество, не идя на открытое сращение с Академией, дипломатично намекает на независимости своей организации. После повторного предложения "…согласить интересы общества (материальные) с интересами Академии (художественными)…" последовал отказ Товарищества.

Академия восприняла второй отказ достаточно агрессивно. Она предложила передвижникам освободить залы Академии в то время, когда там экспонировалась 3-я выставка.

Следующей реакционной мерой был запрет пенсионерам Академии принимать участие в выставках Товарищества. Этим был практически ограничен приток новых творческих сил в молодую организацию.

"Мы пенсионеры находимся в кабальной зависимости от Академии и без ее контроля и дозволения шага ступить не можем…" – писал Поленов Крамскому.

Но, видя, что эти меры принесли только пользу Товариществу. Академия решается создать по подобию Товарищества свое выставочное объединение "Общество выставок художественных объединений".

В будущем никакой конкуренции передвижным выставкам оно не составит, судьбу этого выставочного объединения предопределит "сущность искусства, которое оно собиралось популяризировать…".

Атмосфера напряженности в отношениях Академии и Товарищества передвижных художественных выставок сохраниться еще надолго.

Позднее Крамской напишет Боголюбову: "Чиновник сам нас спасает /…/ прежде чем бить тревогу надо подождать – дело академического передвижения провалиться непременно /…/ ".

Итак 5-я и 6-я выставки существенно отличаются от предшествующих. Премирующие места занимает молодое поколение передвижников. Их искусство как новая волна оживляет Товарищество.

Живопись их полностью лишена живописного аскетизма, приемов образного мышления.

Старшее поколение передвижников Н. Ге, Г. Мясоедов, И. Крамской, В. Перов, Л. Каменев, И. Прянишников, Т. Брюллов, И. Шишкин, А. Саврасов, М.П. Клодт, В. Якоби, Н. Лемох, А. Корзухин, К.Ф. Гун, А.П. Боголюбов, С. Аммосов и другие художники, старались передать накопившийся опыт и свои знания продолжателям их идей и традиций.

Какие же выдающиеся полотна экспонировались на 6-й выставке? И. Репин показывает своего "Протодиакона", К.А. Савицкий "Встречу иконы", Ярошенко экспонирует "Кочегара" и "Заключенного", М. П. Клодт "терем царевен", В.Д. Поленов показывает свой знаменитый "Московский дворик", И. Шишкин – "Рожь". По этому неполному списку можно судить о успехе этой выставки.

На этой и последующих выставках раскрывается яркий и неподражаемый талант молодого художника ("березовая роща", "После дождя", "Север", "Украинская ночь").

Седьмая и восьмая выставки ярко демонстрируют творческие способности В. Маковского, показывают его как зрелого художника, способного откликаться на жизнь в ее драматических проявлениях." Это наглядно прослеживается в картине "Осужденный".

Второе поколение передвижников, новой молодой волны, набирает силы и прочно занимает свое место на передвижных выставках Товарищества.

"Возрастающий авторитет передвижников позволил им активизировать свою деятельность в разных направлениях живописи и, прежде всего достигнуть положительных результатов при комплектовании русского отдела Международной выставки 1878 года." Но этому собранию мешали два обстоятельства.

Во-первых, – несовершенство Устава Товарищества, разрешающего выставки только в пределах России.

Во-вторых, это отсутствие материальных возможностей по перевозке и страхованию картин за границей.

Новый устав утверждается членами Товарищества и в высших инстанциях. Он в 1 пункте исключает ограничения показа картин только "во всех городах Российской империи".

Таким образом, передвижные выставки теперь могли экспонировать и за рубежом.

В 1878 году Парижская выставка аплодировала русскому искусству, передвижникам. Но выставочная деятельность продолжается и внутри страны.

Девятая выставка открывает еще одно дарование. Картина "Утро стрелецкой казни" приносит широкую известность В.И. Сурикову. Вот как это выступление отмечено В. В. Стасовым: "… народился новый великий талант…"

Помимо этой значительной работы В.И. Сурикова, на этой выставке показаны картины В.Е. Маковского "Крах банка", Саврасова "Рожь", И.М. Прянишникова "Жестокие романсы". Здесь же представлены три значительные работы В.М. Васнецова "Бой скифов со славянами", "Аленушка" и "Три царевны подземного царства". Эти картины нисколько не уступали по содержательности предшествующей работе "После побоища Игоря Святославовича с половцами", которая экспонировалась на восьмой выставке.

На девятой выставке И. Репин выставляет два портрета "М.П. Мусоргского" и "Портрет А.Ф. Писемского". Это удивительно талантливый художник. Первой картиной принесшей ему успех стали "Бурлаки на Волге" (1870-1873). В 1870-1872 годах Репин в путешествиях по Волге собрал материал зарисовок и этюдов, яркие народные типы, незабываемые характеры раскрыл автор в каждом персонаже. "Да русский народ под ярмом, - внятно говорит эта картина, - он замучен жестокой историей, но вглядитесь в этих беспросветно-несчастных людей, какая у них несокрушимая духовная мощь, сколько в них задатков для великого будущего".

Значительными работами мастера являются и другие картины, такие как "Дочь Иаира", "Запорожцы", "Торжественное заседания Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения".

Следующей крупной работой И.Е. Репина стала картина "Крестный ход в Курской губернии", экспонировавшаяся на одиннадцатой выставке. Наряду с этой работой, Суриков показывает "Меньшикова в Березове".

На двенадцатую выставку Репин выставляет новую картину "Не ждали". Он меняет амплуа портретиста. На тринадцатой выставке художник показывает "Ивана Грозного и его сына Ивана". "Появление ее послужило поводом для беспрецедентного обстоятельства – учреждения цензуры". Это хорошо видно из переписки киевского губернатора с подольским и волынским генерал-губернатором "… имею честь сообщить Вам, что по донесению киевского полицмейстера в числе предположенных к выставке картин не оказалось, которые бы по тенденциозности своего содержания не могли бы быть выставленными для публики, и что со своей стороны я не встречаю препятствий к удовлетворению означенного ходатайства." Все последующие 13 документов цензурного характера, а это в основном рапорты, разрешения и переписка, были примерно одного содержания: "осмотрено и разрешено".

Итак, на пятнадцатой выставке экспонировались "Христос и грешница" В.Д. Поленова, "На бульваре" В.Е. Маковского, "Дубовая роща" И.И. Шишкина и, наконец грандиозное полотно Сурикова "Боярыня Морозова" – лучшее из того, что было создано русскими реалистами в области исторической живописи. Стасов позднее назовет это "хоровой картиной", имея в виду изображение множества людей и "сочетание внутреннего единства героя и народной массы."

На 16-й выставке дебютирует Н.А. Ярошенко с картиной "Всюду жизнь". Замечательным событием 18-й выставки, которая открылась в 1890 году стала картина Н.Ге "Что есть истина?" Она как бы символизировала собой пафос всего творчества старейшего члена Товарищества.

Огромную и неоценимую помощь оказывал передвижникам П.М. Третьяков (1832-1898) с 1856 года он начал собирать свою знаменитую коллекцию. Первая выставка послужила началом успешного сотрудничества передвижников с московским коллекционером. Он приобрел с выставки картины "Петр I допрашивает цесаревича Алексея в Петергофе" Н.Н. Ге, "Грачи прилетели" А.К. Саврасова, "Порожняки" И.М. Прянишникова, а так же "Майскую ночь" И.Н. Крамского и статую "Царь Иоанн Грозный" М.М. Антокольского".

Приобретая картины П.М. Третьяков оказал, прежде всего, очень весомую для Товарищества материальную помощь. С его стороны это было сознательной поддержкой художников реалистического направления, проявлением высокой гражданственности. Третьяков, как представитель поколения русских людей выросших в обстановке демократического подъема 1860-х годов, свято верил, что искусство должно служить народу, быть полезным и общедоступным. В этом его взгляды очень схожи с идеей служения народу, на которой основывалась деятельность передвижников. В подтверждение тому его слова: "…Для меня истинно и пламенно любящего живопись, не может быть лучшего желания, как положить начало общественного, всем доступного хранилища изящных искусств, приносящим многим пользу, всем удовольствие".

Размах собирательской деятельности и широта кругозора П.М. Третьякова были поистине удивительны. Идея создания национальной галереи русского искусства воплощена в жизнь.

Возвращаясь к теме передвижничества необходимо отметить следующее: "Русская школа демократического реализма достигла блестящего успеха, который был обусловлен высоким уровнем профессионального мастерства, в частности "Коренников" – Мясоедова, Максимова, Ге и других зачинателей передвижничества, пик творчества которых падает в основном на 70-е годы."

Не смотря на трудности, возникавшие в процессе организации нового творческого содружества, препоны чинимые ей со стороны Академии, некоторых консервативно-настроенных официальных кругов, задача создания Товарищества передвижных художественных выставок реально осуществлена.

К 1878 году Товарищество значительно расширилось по количественному составу. Сюда устремляется новое молодое поколение, которому близки и понятны принципы и идеи демократического реализма. Это несколько изменяет последовательность жизни в Товариществе. Как это происходит? Кто они, это поколение? Какие коррективы внесут они в деятельность передвижной выставочной организации?

Рассматривая реалистическую живопись второй половины XIX века, необходимо отметить, что на разных этапах своей эволюции она имела определенные особенности.

"Одним из важных качеств искусства 1860-х годов является стремление художников обнаружить несовершенство жизни, ее контрасты. Ведущее место в живописи передвижников старшего поколения занимает бытовой жанр, нередко заостренно-критический по своей направленности".

Для передвижников второй волны Репина, Савицкого, Васнецова, Дубовского, Сурикова, Волкова характерно тяготение к более сложным формам отражения реальности, переход от негативного пафоса к поиску положительных образов в окружающей жизни. В 70-х годах, в живописи наблюдается расцвет пейзажа и портрета, - главным героем которого становится творческая личность, носитель духовного начала.

Молодое поколение 80-х – 90-х годов поднимает реалистическое русское искусство "… на высоту больших исторических и философских обобщений. В это время в искусстве находит отражение, как судьба отдельного человека так и судьба народа в целом…"

Итак, что же привнесло новое поколение передвижников в деятельность Товарищества и чем обновило искусство конца XIX века?

Среди мастеров русской живописи последней трети XIX века рядом с именами достаточно известных передвижников появляются новые имена.

Теперь уже Товарищество имеет третье поколение. Оно привлекает творческие силы современного искусства. "В 1880-х начале 1890-х годов в состав русского искусства вливается группа молодых талантливых художников – А.Е. Архипов, М.А. Врубель, К.А. Коровин, С.А. Коровин, М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин, В.А. Серов и другие…" Это поколение передвижников.

Остановимся подробнее на творчестве этих двух последних поколений, их новаторстве.

В.М. Васнецов (1848-1926) – великий русский художник, чей творческий путь отмечен глубоким своеобразием."

"Исторические события и исторические персонажи предстают в произведениях Васнецова такими какими они были в памяти народа." Первое крупное произведение живописца "После побоища Игоря Святославовича с половцами" была воспринята по разному: одни критиковали картину (Стасов совершенно не понял замысла и обрушился на автора с резкой критикой), иначе отнесся к картине И. Репин: "Это необыкновенно замечательная, новая и глубоко поучительная вещь, таких еще не было в русской школе."

Следующие работы художника были не менее значительными. "Битва скифов со славянами" (1881), "Витязь на распутье" (1882), "Три царевны подземного царства" (1884), все они – новая грань русской живописи, носящей национально-поэтический характер.

"Особое место в истории русского искусства второй половины XIX века занимает творчество художника-баталиста В.В. Верещагина: это был единственный крупный мастер, не входивший в состав Товарищества…" Свою задачу он видел в том, чтобы открыть людям правду о войне, показав ее "… как проявление варварства, как угрозу цивилизации. "Апофеоз войны", "Побежденные. Панихида", "Шипка-Шейново" (Скобелев под Шипкой)."

К реалистическому искусству конца XIX века.

Рассматривая деятельность передвижников третьего поколения, вошедшего в Товарищество в 90-х годах, нельзя не отметить, что это были "неутомимые искатели новых, нехоженных путей в искусстве."

Крупнейшим живописцем этого направления был К.А. Коровин. При этом его искусство отличалось наибольшей простотой и ясностью. "С самого начала он испытывал тяготение во многом стихийное к импрессионизму ("Париж. Бульвар Капуцинок" 1911)." Это направление живописи в дальнейшем будет основой его творческого метода и принесет ему признание лучшего русского импрессиониста.

В.А. Серов тоже начинает свой творческий путь с позиций близких импрессионизму. Это достаточно наглядно в его первых работах "Девушка освещенная солнцем" и "Девочка с персиками".

Большой интерес к современным темам и широкий охват их отличал произведения талантливого живописца Константина Савицкого (1844-1905). "Его значительными работами стали полотна "ремонтные работы на железной дороге" (1874), "Встреча иконы" (1878), "На войну" (1888) и пользовались огромной популярностью у зрителя."

Крупнейший пейзажист второй половины XIX века Исаак Левитан (1869-1900), "…будучи учеником Саврасова и Поленова, за свою короткую жизнь успел создать ряд неповторимых работ. Среди них "После дождя. Плес" (1889), "Вечерний звон" (1892), "Тихая обитель" (1890), "Над вечным покоем" (1894)." Смерть прервала его работу над полотном "Озеро", которое он собирался назвать "Русь".

Вот неполный обзор художественной деятельности передвижников второго поколения, которое несколько изменило художественные подходы.

Дальнейшие успехи Серова были связаны с портретным жанром, в котором он сумел высказать свое веское слово.

Нельзя обойти вниманием, пожалуй, одного из самых одаренных и оригинальных художников младшего поколения. Это М. А. Врубель – мастер русского искусства рубежа столетий. Надо отметить, что его творчество было многосторонне, но особенность его не в том, что "картины трудно поддаются жанровым и стилистическим определениям". Вот несколько наиболее известных его произведений: "Демон (сидящий" (1890), "Богатырь" (1898), "Пан" (1899), "Демон (летящий)", "К ночи" (1900), "Шестикрылый серафим" (1904)."

"Воплощаясь в формах вполне конкретных, врубелевские образы, как бы ни были они фантастичны, никогда не отрывались от реальности, являясь выражением романтической мечты художника о Прекрасном и Возвышенном".

Заканчивая краткий обзор творчества передвижников, проанализировав их деятельность, нужно сказать, что второе и третье поколение поднялись на качественно новую ступень развития живописи в разные ее жанрах.

Она существенно отличается от предшествующего периода.

Данному явлению на мой взгляд есть два объяснения: во-первых, это то, что искусство не может быть догматичным, оно должно развиваться; во-вторых, это меняющаяся русская общественная жизнь, которая во многом повлияла на художественную жизнь этого периода.

Девяностые годы Товарищество встретило в расцвете своей творческой и выставочной деятельности. Авторитет организации передвижников был достаточно высок. Но уже в это время в недрах Товарищества назревает конфликт. Попытка проанализировать причины и противоречия сложившейся ситуации, позволит объяснить возникшее положение и отношения между передвижниками.

Конфликт начал развиваться очень давно, практически с момента основания товарищества. Что же усугубило данный конфликт?

Необходимо отметить, что в основном это осложнения внутреннего характера.

"В то время как творчество передвижников представляло собой явление обращенное к возможно более широкой общественной аудитории, само по себе объединение их оставалось замкнутой корпорацией, допускавшей прием новых членов только путем баллотировки".

Первой причиной стала замкнутая корпоративность художественной организации. За все время существования Товарищества, лишь немногие удостоились чести стать его членом. При чем никакого документального подтверждения приема или отказа в приеме не запротоколировано.

Наряду с такой строгостью приема в ряды Товарищества, сюда зачастую попадали совершенно случайные и чуждые его принципам люди. Так с "легкой руки" А.П. Боголюбова в Товарищество принимаются Ю.Я. Леман, А.А. Харламов, Э.С. Вилье де Лиль-Адан. В своем письме к Крамскому Боголюбов пишет: "Оба эти господина, конечно лежат душою к нашим интересам, но говорят: зачем тогда 16 декабря 1870 года положили бревно в устав, сделавшее скачку с препятствиями. Тогда это было нужно, но теперь, когда общество окрепло… не смягчить ли этот параграф… Предлагаю Вам этот вопрос на рассмотрение… Своевременно ли это теперь!"

Вслед за этими тремя художниками в Товарищество в 1884 году был принят Н.К. Бодаревский, "автор дамских портретов салонного характера". За Бодаревским, в правах члена Товарищества восстанавливается К. Маковский. Естественно, что работы данных авторов существенно меняли облик передвижных выставок. Многие в Товариществе поняли, что соотношение сил заставляет насторожиться.

Естественной реакцией на происходящее стало ужесточение мер по приему экспонентов. В чем оно заключалось?

В начале 1878 года Собрание членов Товарищества постановило: "…Относительно экспонентов постановлено: 5% взнос, взыскаемый Товариществом с проданных произведений экспонента, - вовсе отменить, а также не выдавать и дивиденда."

Следующей мерой стала отмена 15 параграфа устава Товарищества, в котором говорится: "…принимать экспонентов лишь на общем собрании". До сих пор правом приема обладали оба отделения и Петербургское и Московское.

Затем идет еще одно постановление: "… В том же случае, когда Товарищество признает желательным усилить свой состав новым членом, то баллотирует это лицо предварительно на общем собрании и, если при этом получится не менее 2/3 голосов положительных, Товарищество приглашает вступить избранное лицо в свою среду."

Помимо приведенных документальных источников в это время идет бурная переписка с обсуждением данных вопросов.

"Все эти постановления, были конечно, продиктованы беспокойством о сохранении творческого единства организации. И вместе с тем такое усиленное внимание к мерам формального характера, стремление при помощи таких мер решать вопросы, касающиеся идейной целостности Товарищества, свидетельствовали о том, что сами идеи и задачи, вокруг которых в свое время объединились передвижники, не цементировали теперь их сообщество столь прочно, как и раньше."

Здесь на память приходят слова, сказанные в свое время М.М. Салтыковым-Щедриным в отношении передвижничества: "Тут не баллотировка нужна, а полное единодушие…"

Следующей немаловажной причиной стал так называемый "творческий индивидуализм" каждого художника. Он возрастает параллельно росту значения Товарищества. В этот период уже отчетливо обозначались творческие черты индивидуального облика каждого передвижника. Это была сильная сторона Товарищества, но именно в этом, коренились предпосылки к его расколу, как целостной организации.

В это время происходит достаточно неприятный конфликт с далеко идущими последствиями. Он происходит между М.К. Клодтом и А.И. Куинджи. По существу это была не личная неприязнь, а конфликт между "старой воробьевской школой" и художником "компоновавшим пейзаж – картину по принципу декоративного построения композиции и такого же понимания цветовой гармонии с использованием при этом сложных эффектов освещения".

Результатом разрешения данного спора стал выход обоих художников из состава Товарищества. Ярошенко и передовая часть художников осталась на стороне А.И. Куинджи.

Вот документальное подтверждение их выхода: "…я не желаю оставаться далее среди лиц, с которыми расхожусь во взглядах и которым я неприятен, и поэтому прошу меня исключить из числа членов Товарищества…" Письмо такого содержания было направлено в Товарищество М.К. Клодтом.

А.И. Куинджи так же просит об исключении из членов Товарищества: "… так как я желаю выбыть из членов товарищества, то прошу правление выдать мой фонд".

Аналогичная ситуация складывается в отношениях В. Васнецова и Г. Мясоедова. Поводом для этого конфликта стало появление на 8-й передвижной выставке картины "После побоища Игоря Святославича с половцами". Надо отметить, что этот факт не имеет существенного документального подтверждения, так как при помощи И. Репина, конфликт был успешно улажен.

Помимо совершенно случайных людей в этот период в товарищество начинает активно вливаться новая третья волна передвижников. "… С.В. Иванов и С.А. Коровин, С.И. Святославский и А.С.Степанов, И.И. Левитан и А.М. Васнецов (брат В.М. Васнецова) и многие другие. Все они в сущности, были обязаны передвижникам мировоззренческой основой своего творчества… Были учениками Перова, Прянишникова, Саврасова, работали под руководством Поленова…"

Они не изменяя традиции, "воспринятой от своих учителей, хранили верность народной теме…" Но даже при наличии этих традиционных связей, творчество молодых передвижников повествует о наступлении нового периода в развитии реализма.

С данным фактом было нелегко смириться старшему поколению передвижников. В это время протоколы общих собраний пестрят различными циркулярами и постановлениями, ограничивающими возможности экспонентов.

Чиновничий подход к этому вопросу находит множество причин, чтобы воспрепятствовать притоку новых сил в Товарищество.

Что это? Нежелание старшего поколения сдавать свои позиции или боязнь пополнения случайными людьми? Или же все-таки присущий старшему поколению догматизм?

"Когда Васнецов и Поленов в свое время возражали против расширения Товарищества, они протестовали против включения в его состав мастеров, творчество которых было чуждо демократизму передвижников. Теперь возражения принимают характер протеста против художников, творчество которых в основе своей сохраняя и развивая идейные заветы передвижничества, вместе с тем являет собой новую систему видения мира".

Интересные факты по данному вопросу мы находили в эпистолярном материале (т.е. в переписке), никаких упоминаний о существующих разногласиях в документальных источниках не запротоколировано.

"Эта вечная игра при приеме экспонентов. Всего этого я наконец переносить не могу/…/ чиновничество мне ненавистно; я бежал из Академии от чиновников – у нас возникла своя бюрократия". – Пишет И.Е. Репин.

Надо также отметить, что неоценимую помощь в это время оказывал П.М. Третьяков. Он теперь зачастую приобретает работы молодых живописцев, минуя выставки Товарищества. "На стороне молодежи остаются Поленов, Репин, В.М. Васнецов, П.А. Брюллов и патриарх передвижничества – Н. Ге."

Еще одно немаловажное событие сыграло свою роль в усугублении конфликта старшего и молодого поколений.

30 апреля 1890 года был обнародован новый устав Товарищества. По сути своей он утвердил полновластие старших передвижников: "… §5. В члены Товарищества избирает общее собрание тех художников; которые будут предложены; §10. Совет Товарищества составляется из всех членов-учредителей Товарищества, не покидавших его с момента основания …"

В этот Совет избранны в основном консервативно настроенные передвижники: Н.А. Ярошенко, К.В. Лемох, В.Е. Маковский, В.И. Суриков, П.А. Брюллов и др."

Протест молодого поколения не заставил себя ждать. На собрании Товарищества 6 марта 1891 года была подана так называемая "петиция 13-ти экспонентов". Реакция Совета незначительной. С некоторым либерализмом после 19-й выставки в Товарищество принимаются 10 экспонентов. В их числе С.И. Святославский, И.И. Левитан, И.С. Остроухов, Н.А. Касаткин, А.С. Степанов, А.Е. Архипов. А по данной петиции была принята резолюция, полностью игнорировавшая их предложение. Она рекомендовала заново ознакомиться с новым уставом.

Все это спровоцировало помимо общего недовольства и бурных дискуссий выход из состава Товарищества сначала Репина, а затем И.В. Васнецова.

Далее следует не менее "интересный документ" – это так называемые "условия для приема картин экспонентов на выставках Товарищества передвижных художественных выставок".

Здесь Ярошенко, автор данного документа пытается программировать жанры, "разделять их на более и менее значительные".

"Этюды голов, портреты и мертвая натура принимаются гораздо строже, головы и портреты помимо хорошего исполнения должны быть типичны и делать интересным и для тех, кто с оригиналом незнаком, а мертвая натура, цветы, букеты и прочее принимаются только в особенно виртуозном исполнении…"

Как ответная реакция стало отчуждение молодых художников. Число экспонентов, начиная с 21 выставки резко снижается.

В этот период резко возрастает роль Московского Товарищества художников. Здесь необходимо отметить, что московской школе присущи демократизм и прогрессивные традиции передвижничества.

Именно сюда переходят К.А. Коровин, А.С. Степанов, В.А. Серов, Е.Д. Поленов, В.Н. Бакшеев, А.М. Корин и другие начинающие передвижники.

Это было не случайное размежевание Товарищества – москвичей и петербуржцев. Оно отнюдь не возвращало передвижников к организационной структуре, сложившейся структуре при возникновении Товарищества. Тогда художников, живших и работавших в разных городах, несмотря на различие их индивидуальных наклонностей и школ, которые они представляли, объединяли общие всем им идейные взгляды на сущность искусства, общее всем понимание характера и целей создаваемой ими организации. Теперь, напротив, отсутствие подобного единства взглядов предопределяло размежевание по территориальному признаку."

Таким образом, приведенные факты говорят о "существовании в недрах Товарищества художников разных поколений, разного уровня, разных идейно-художественных позиций…"

Проанализировав данную проблему, насколько это позволили имеющиеся источники и литература можно в заключении процитировать следующее: "На рубеже 1890-х годов, в годы, завершавшие разночинский этап освободительной борьбы, старшие передвижники исчерпали свои силы, творчество их мельчало, теряло присущую ему ранее гражданственность. Не обладая ощущением ведущих тенденций новой эпохи, они оказались в стороне от поступательного развития искусства. Догматизируя старые отсталые взгляды. они пришли к конфликту с младшими современниками."

Но нельзя судить о данном периоде в истории Товарищества как о времени неуклонной деградации передвижничества.

"В действительности… 1890-е начало 1900-х годов были периодом хотя и сложным, но важным для всего русского искусства." В это время продолжаются поиски новых путей развития в искусстве. этим занимаются художники, сохранившие связь с передвижничеством и вместе с тем отражающие в своем творчестве тенденции новой эпохи.

Деятельность Товарищества передвижных художественных выставок в 1900-1910-е годы изучена недостаточно основательно.

Это объясняется тем, что произведения, созданные передвижниками в это время редко попадали в основанную Третьяковым галерею.

Для многих молодых художников в этот период характерно стремление к сотрудничеству не только с передвижной организацией. Благо, что теперь в отечественном искусстве появляется несколько отличных по своим идейным и творческим программам течений. ("Мир искусства" и другие).

В борьбе против чуждых им влияний передвижники терпели поражение. Тяжелым ударом был выход из Товарищества целой группы молодых художников, "…среди них были В. Серов, С. Иванов, М. Нестеров, С. Виноградов, А. Архипов, А. Васнецов…"

Они создают свою организацию "Союз русских художников", который развивался в русле идей передвижничества.

Положение товарищества усугубляется постепенным уходом из жизни старшего поколения передвижников. В 1882 году умер В.Г. Перов, в 1887-м – И.Н. Крамской, в 1882 году – Н.А. Ярошенко и И.И. Шишкин. Тяжелой утратой была смерть И.И. Левитана. Один за другим уходят последние "представители старой гвардии" – Савицкий, Мясоедов, Киселев.

С годами выставки товарищества сокращаются, уменьшается приток экспонентов.

Здесь нельзя не отметить усилия В. Маковского, Н. Касаткина, Н. Дубовского, В. Бакшеева по сохранению специфики художественного объединения.

Последние годы деятельности Товарищества связаны всего с двумя значительными выставками. Особо следует остановиться на сорок седьмой, организованной в 1922 году.

Эта выставка имела огромное историческое значение. Здесь была обнародована идейно-творческая декларация. Она констатировала приверженность демократическим идеалам прошлого и намечала пути дальнейшего развития реалистического искусства.

По своей сути она была итоговым документом в истории деятельности Товарищества передвижных художественных выставок.

Подводя результаты исследования деятельности передвижников в 90-х годах XIX столетия, начале XX века. нужно отметить, что угасанию данного движения способствовали следующие факторы:

во-первых, это меняющиеся жизненные реалии, характерные творческие противоречия русского искусства 90-х годов.

во-вторых, это наличие и создание новых творческих союзов, конкурирующих с Товариществом передвижных художественных выставок.

в-третьих. это тяжелые утраты, которые понесло Товарищество в результате смерти многих старших передвижников.

**Заключение**

Отмена крепостного права и наступившая после этого эпоха частичной стабилизации общественной жизни создала условия для более или менее свободного развития демократического искусства.

Прогрессивные деятели русской культуры, объединенные целями преобразования искусства создают новые творческие содружества: "Артель художников", "Товарищество передвижных художественных выставок", в музыкальной среде это "Могучая кучка" – организация композиторов. Писатели-демократы объединяются вокруг журналов "Современник" и "отечественные записки".

Рубеж 1850-х и 1860-х годов можно считать началом нового этапа развития изобразительного искусства в России. Этот этап совпадая с буржуазно-демократическим периодом развития ознаменовался решительным обращением художников к народной жизни.

Наибольшего развития он достигает в 80-е годы, после чего уже в 90-х годах возникают тенденции позволяющие говорить о следующем периоде развития живописи.

В это время в среде демократически настроенных художников вынашивается идея создания совершенно нового типа художественно-выставочного объединения, которое освобождало бы художника от официальной опеки и обеспечивало ему прямую связи с широким кругом российских зрителей.

Такой организацией стало Товарищество передвижных художественных выставок, основанное в 1870 году.

Появление данного творческого содружества являлось огромных художественным событием в культурной жизни России второй половины XIX века.

На основе осуществленного анализа данной проблемы автор пришел к следующим выводам:

Возникновению Товарищества передвижных художественных выставок предшествовал ряд событий и явлений, таких как "бунт 14-ти протестантов", существование петербургской Артели художников, которые во многом сыграли определенную в истории создания этой организации.

Огромна и неоценима роль Г.Г. Мясоедова, И.Н. Крамского, Н.Н. Ге и других, как инициаторов и основоположников данного движения.

Становление и официальное утверждение Товарищества передвижных художественных выставок, его устава происходило в достаточно сложной обстановке.

Деятельность Товарищества передвижных художественных выставок за годы своего существования (1870-1923) позволила объединить плеяду замечательно-талантливых людей: Г.Г. Мясоедова, И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, В.Г. Перова, И.И. Прянишникова, А.К. Саврасова, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.М. Куинджи, В.Д. Поленова, И.И. Левитана, В.А. Серова, братьев Коровиных и других живописцев. ими созданы истинные шедевры русской живописи, которые в настоящее время хранятся не только в музеях нашей страны, но частично представлены и в зарубежных коллекциях. Передвижничество – это не столько демократическое направление в искусстве, а скорее целая идейно-нравственная система.

Товарищество передвижников просуществовало свыше пятидесяти лет (до 1923 года) и организовало 48 выставок. За это время передвижные выставки экспонировались практически во всех крупных городах России (более 30 городов). некоторые работы членов этого Товарищества участвовали и в европейских выставках.

Проблема частичного раскола передвижной организации исследованная в работе выявила ряд причин, среди который: отсутствие единых взглядов на развитие искусства, наличие разных поколений и конфликт между ними, разные идейно-художественные позиции и т.д. Всек это несколько ослабило организационную целостность Товарищества и повлияло на его дальнейшую жизнь.

Анализируя деятельность поколения художников этого выставочного объединения, можно сказать, что их творчество существенно обогатило реалистическое направление живописи во всех ее жанрах.