

«Русская программа» П.М. Третьякова

Анна Ильинична Федорец — писатель, историк. Член историко-культурного общества «Московские древности». Автор книг «Традиции православной благотворительности» и «Старая Москва». Публикуется в журналах «Родина», «Свой», «Историческое обозрение» и в «Русском журнале». Живет в Москве.

Для российского меценатства и благотворительности имя Павла Михайловича Третьякова — центральное. Основатель Третьяковской галереи прославился на этой почве более, чем кто бы то ни было из отечественных купцов. К сожалению, в наши дни относительно немногие историки и публицисты обращаются к его деятельности: советское время оставило солидный груз литературы о Третьякове, и ныне может показаться, что судьба этого человека изучена вдоль и поперек.

Это не соответствует действительности. Особенно в той части, которая касается мировидения Павла Михайловича. Тут советская эпоха произвела не столько «освещение», сколько «затемнение» вопроса.

Особенно тонкая проблема связана с национальными пристрастиями купца Третьякова. «Русский вектор» в его деятельности выражен самым очевидным образом. Наряду православием, яркое национальное чувство лежало в основе его практической деятельности. Но при всем значении этой темы историки отечественного искусства обращаются к ней слишком редко... По правде говоря, даже лучшие, тончайшие знатоки биографии Павла Михайловича как будто не замечают ее. Иногда создается впечатление, что искусствоведы нарочито проходят мимо нее.

Склонность П.М. Третьякова ко всему русскому проявлялась и в общественной мысли, и в экономике — от очень серьезных вещей и до мелочей.

Так, начиная с 1869 года и на протяжении по крайней мере десятилетия Третьяков регулярно спонсировал русскоязычную газету «Рижский вестник». 21 июля 1879 года от издателя этой газеты купца И.Шутова и редактора Е.Чехина Павел Михайлович получил благодарность за ежегодно оказываемую изданию материальную помощь.

Самостоятельная деловая активность братьев Павла и Сергея Третьяковых началась в апреле 1859 года. С этого момента и вплоть до середины 1860-х Третьяковы зарабатывали на жизнь торговлей мануфактурным товаром. В конце 1866 года в их семейном деле произошло крупное изменение: было открыто Товарищество новой костромской льняной мануфактуры. 16 декабря был высочайше утвержден устав мануфактуры, а 28 декабря состоялось торжественное богослужение по случаю открытия фабрики. В этот день в Костроме звонили колокола всех 49 церквей. На момент открытия товарищество объединило три фабрики: прядильную, ткацкую и отбельную. Основателями товарищества и директорами правления были П.М. и С.М. Третьяковы, а также В.Д. Коншин и костромской купец К.Я. Кашин. То, что из всей текстильной промышленности Третьяковы избрали льнопрядильную отрасль, особенно важно. П.А. Бурый пишет: Третьяковы «были льнянщики, а лен в России всегда почитался коренным русским товаром. Славянофильствующие экономисты, вроде

Кокорева, всегда восхваляли лен и противопоставляли его иноземному “американскому” хлопку». В середине XIX века лен постепенно вытеснялся дешевыми хлопковыми тканями. Однако правительство всеми мерами поощряет создание льняных производств, вводит льготы и преимущества для льнянщиков.

Это, конечно, сознательный выбор основателей товарищества. Он же слышится в словах Третьякова-дельца, когда тот в 1893 году пишет дочери Александре: «Мне... ужасно не понравилось у вас желание иметь американский инструмент, хотя я не жалел расходов на вашу меблировку и не буду жалеть, если у вас что-нибудь недоделано; можно желать иностранную вещь, совсем у нас не производимую, но когда сотни тысяч богатых людей ездят в русских экипажах и когда даже такие виртуозы, как Рубинштейн, играют на русских инструментах, то одинаково неразумно иметь как парижские кареты, так и американские инструменты».

Конечно, ярче, острее всего проявились русские предпочтения Павла Михайловича в создании художественной галереи — главном деле всей его жизни. Будучи еще молодым человеком, в 1850-х годах, этот московский коммерсант раздумывал о том, каким должно стать будущее собрание полотен. Позднее он построит чисто русскую по составу коллекцию живописи. Но изначально Павел Михайлович колебался в выборе пути.

Осенью 1857 года Третьяков загорелся идеей собирать произведения русских художников. С этих пор представления Третьякова о значимости русской школы, о ее месте в мировом искусстве проходят несколько ступеней.

Еще в конце 1850-х — в 1860 году Павел Михайлович прикидывал, нельзя ли создать при его русской галерее иностранный отдел. Отечественное искусство Третьяков собирал во многом потому, что ему не хватало опыта и средств коллекционировать иностранное. Он еще предполагал, что наряду с русскими картинами и параллельно им можно собирать иностранные полотна. Эта идея прописана в завещании П.М. Третьякова, которое купец составил в мае 1860 года, перед длительной поездкой за границу: «...при галерее русских художников можно устроить и галерею знаменитых иностранных художников»^[1]. Однако в уме Павла Михайловича постепенно крепнет идея значимости собственно русского начала. Думается, не последнюю роль в этом сыграли первые полотна В.Г. Перова и других художников, принадлежащих направлению, в центре интересов которого была национальная тематика. Не пройдет и трех лет, как Павел Михайлович будет выступать в переписке с корреспондентами-художниками уже как... *идейный собиратель русской живописи*, предпочитающий русские полотна западным.

В середине 1860-х годов идея русскости, приоритетности отечественного живописного начала перед западным, обернулась в уме Третьякова в надежду на скорый расцвет русского искусства. В это время одна за другой появляются работы русских художников, лишенные подражательности, мастерски сработанные и... построенные на русском материале. В начале 1865 года Третьяков высказывает в письмах художнику А.А. Риццони свои размышления о будущем русского искусства, впоследствии ставшие хрестоматийными. Павел Михайлович восхищается успехами Риццони и желает ему: «...дай Вам Бог продолжать такие шаги вперед, какой Вы прошедший год сделали. Вот тогда мы поговорили бы с неверующими». В следующем письме Александру Антоновичу Третьяков конкретизирует: «...в прошедшем письме Вам может показаться

непонятным мое выражение: вот тогда мы поговорили бы с неверующими— поясню Вам его: многие положительно не хотят верить в хорошую будущность русского искусства и уверяют, что если иногда какой художник наш напишет недурную вещь, то так как-то случайно, а что он же потом увеличит собой ряд бездарностей. Вы знаете, я иного мнения, иначе я и не собирал бы коллекцию русских картин, но иногда не мог, не мог не согласиться с приводимыми фактами; и вот всякий успех, каждый шаг вперед мне очень дороги, и очень бы был я счастлив, если бы дождалсяна нашей улице праздника». В следующем месяце в письме к тому же А.А. Риццони Третьяков повторно выражает свою мысль: «...якак-то невольно верую в свою надежду: наша русская школа не последнею будет; было действительно пасмурное время, и довольно долго, но теперь туман проясняется».

А к началу 1870-х годов он так глубоко вжился в национальную тему, что и думать забыл о прежней затее: устраивать при своей галерее иностранный отдел. В 1870 и 1872 годах Павел Михайлович с женой Верой Николаевной (урожденной Мамонтовой) совершил первые поездки по России. Еще в 1870–1880-е годы путешествие по России, не сопряженное с решением деловых вопросов или паломничеством к православным святыням, было явлением из ряда вон выходящим. Если у человека имелись деньги, он ездил по Европе. Русская элита, в том числе купеческая, еще только начинала пытливо вглядываться в собственную страну, сравнивая пейзажи русской глубинки с видами Италии и Швейцарии. Она только-только стала влюбляться в Россию... Путешествия Третьяковых по просторам родной страны окончательно отвратили взгляд галериста от заграничных полотен. Тогда же, с начала 1870-х годов, по случайному ли совпадению или по договоренности иностранных живописцев начнет собирать его брат, Сергей Михайлович Третьяков. Павел Михайлович пишет И.Е. Репину о брате в 1893 году: «...он любил живопись страстно и если собирал не русскую, то потому, что я ее собирал». А Павел Михайлович продолжит создавать галерею отечественного искусства, уже не сворачивая с этого пути.

Венцом его понимания отечественной живописи стали 1870–1880-е годы. Именно тогда состоялся столь желанный для Третьякова расцвет русского искусства. Именно тогда Третьяковская галерея разрослась до колоссальных размеров. В это время Павел Михайлович окончательно приходит к идее самодостаточности русской живописи. Служитель галереи Н.А. Мудрогель рассказывает о дружбе Третьякова с купцом, художником и коллекционером И.С. Остроуховым. Начало дружбы пришлось на рубеж 1880–1890-х годов. Мудрогель говорит о Третьякове: «...мы видели, как внимательно он сам слушал Илью Семеновича. По его совету он снял с экспозиции несколько слабых картин и подарил их кому-то. Действительно, Остроухов был судья очень строгий и картины любил и понимал». Однако... был вопрос, по которому Третьяков и Остроухов серьезно расходились. Илья Семенович не раз убеждал Павла Михайловича, что параллельно с отечественными ему следует начать собирать иностранные полотна. По мнению Остроухова, лишь на основе сравнения отечественной и иностранной живописи можно создать полноценный музей. Только последовательно рассматривая русскую и европейскую школы разных эпох, можно понять, как шло развитие собственно русского искусства: где оно подражало западному, где расходилось с ним и следовало своим путем. Павел Михайлович эти доводы опровергал. «...В одном только не соглашался Третьяков с Остроуховым — с открытием при галерее отдела иностранных художников. Остроухов предлагал, что этот отдел он будет собирать лично, но Третьяков говорил, что *отдел будет нарушать цельность галереи* (курсив мой. — А.Ф.). Галерея должна быть чисто русской. Тогда Остроухов организовал свой

музей в Трубниковском переулке и стал собирать иностранных и русских художников, иконы, другие предметы искусства и книги».

Наиболее полно эта мысль о самостоятельной ценности, органической цельности русского искусства выражается Третьяковым в начале 1890-х годов, в связи с кончиной брата Сергея и перехода его собрания в галерею Павла Михайловича. Дочь Третьякова А.П. Боткина пишет: «...к собранию Павла Михайловича присоединились собранные Сергеем Михайловичем 84 первоклассных произведения иностранных художников. 30 августа 1892 года Павел Михайлович писал Стасову: “Коллекцию брата я могу, в силу завещания, взять в свою, и я ее, разумеется, возьму и впоследствии помещу отдельно, но в этом же доме; она так и останется, к ней не прибавится ни одной иностранной картины, мое же русское собрание, надеюсь, — если буду жив — будет пополняться”». Это подтверждает и Н.А. Мудрогель: «...правда, Павел Михайлович говорил нам, что соединение русских художников с иностранными нарушает цельность галереи, но, разумеется, волю брата он нарушить не захотел».

По крайней мере, с середины 1860-х годов Третьяков хотел видеть на большинстве полотен своей галереи русскую жизнь. В это же время лучшие представители отечественной живописи ощутили насущную необходимость эту жизнь изображать. Соединением интересов одного обеспеченного любителя живописи с потребностью десятков талантливых живописцев стало создание Третьяковской галереи.

Здесь встает еще одна важная проблема, которую нельзя упустить из виду: Павел Михайлович Третьяков и русские художники. В 1860 году творец нарождающейся галереи писал, что он «желал бы оставить национальную галерею, то есть состоящую из картин русских художников». Что именно имел в виду Третьяков под словами «национальная галерея» и «русские художники»? Этнических русских? Но как тогда быть с И.И. Левитаном, евреем по происхождению, чьи картины одна за другой поступали в галерею Третьякова? Может, Третьяков подразумевал тех, кто живет в пределах Российской империи, то есть подданных императора? Однако он с удовольствием приобретал миниатюры у проживавшего в Европе Похитонова. Тогда, может, речь идет о чем-то другом?

Вопрос этот не из легких. Ответить на него можно, выявляя тех, кого Третьяков не считал подлинно русскими художниками. В апреле 1883 года И.Е. Репин пишет Третьякову, что, с его точки зрения, в галерее есть некоторые лишние вещи. На просьбу Павла Михайловича уточнить, что именно он считает лишним, Репин перечисляет ряд пунктов, и среди прочего «все вещи иностранного происхождения, не отличающиеся ни оригинальностью, ни значительностью, сделанные под впечатлением иностранных мастеров: Красная дама Лемана, Помпея Сведомского, Медуза, Розмарицына Панихида и др.» Третьяков отвечает Илье Ефимовичу: «...я сам очень против иностранных русских, но стараешься пополнять разносторонно, чтобы можно иметь полное понятие о всех русских художниках».

На первый взгляд расшифровка этой фразы лежит на поверхности. Так, современный биограф Третьякова Т.В. Юденкова сообщает, что Павел Михайлович имел в виду «так называемых иноземцев, то есть живописцев, подолгу живших за границей». Однако... думается, что исследовательница поторопилась с выводами. Художник А.А. Риццони, итальянец по происхождению, с которым Третьяков активно общался, также постоянно жил за границей. А.П. Боткина пишет: «...Александр Антонович Риццони был по

происхождению итальянец. Родной город его отца — Болонья... Потом семья Риццони поселилась в Риге, где Александр Антонович часто гостил. Но в конце концов он поселился в Риме и только ненадолго приезжал в Россию... Когда я начала помнить его, он наезжал из Рима». Тем не менее именно к Риццони обращены уже упоминавшиеся слова Павла Михайловича, в которых тот выражает надежду на светлое будущее отечественного искусства: «...Ваши картинки прелестны, дай Вам Бог продолжать такие шаги вперед, какой Вы прошедший год сделали. Вот тогда мы поговорили бы с неверующими». Выходит, Третьяков считал Риццони *русским художником*. А значит... дело не в подданстве художника, не в его этническом происхождении и даже не всегда в сюжетах. Так в чем же?

Если посмотреть «послужные списки» тех художников, о которых говорит И.Е. Репин, выяснится следующее. Ю.Я. Леман окончил Петербургскую академию художеств, после чего выехал из России и поселился в Париже, где писал почти исключительно дамские портреты. Свои работы художник представлял на передвижных выставках в России. В его полотнах, бьющих на внешний эффект, чувствуется влияние не столько русской, сколько западной школы. В.В. Стасов говорил об «изящной французской технике» Лемана, очевидно, пришедшей на смену технике русской. П.А. Сведомский получил образование в Дюссельдорфской академии художеств, занимался в мастерской М.Мункачи в Мюнхене, после чего поселился в Риме, где и прожил всю жизнь. Как и Леман, он выставлялся в Петербурге, однако живописная техника Сведомского не позволяет причислить его к русской школе. А.П. Розмарицын также учился в Дюссельдорфской академии художеств, после чего жил в Одессе. Технику его произведений трудно назвать русской. Иными словами, во всех трех случаях речь идет о *представителях европейской школы живописи*.

В отличие от трех перечисленных художников, А.А. Риццони «окончил Академию художеств в Петербурге и мог считаться посему русским художником». По мнению В.П. Зилоти (другой дочери Третьякова), «психологически он им никогда не был, несмотря на любовь к России». Тем не менее произведения Риццони написаны в духе Петербургской академии художеств и вполне академичны по манере исполнения. Заветам родного учебного заведения художник не изменил, даже постоянно пребывая в чужих краях. Большинство полотен Риццони изображают современный ему итальянский быт. Однако... это было скорее нормой для академической живописи той поры. Риццони был русским художником потому, что *принадлежал к русской школе живописи*. И это — главный критерий, по которому Третьяков определял русскость художника. «Иностранцев русских», то есть русских по происхождению, но представителей иностранных школ, Павел Михайлович собирал по одной, максимум по две картины — только для того, чтобы составить «полное понятие о всех русских художниках» (в данном случае — русских по крови, но европейцев по школе).

Был еще один критерий, которого Третьяков придерживался менее четко, но который все же был для него желателен. Павел Михайлович хотел, чтобы в его галерее можно было увидеть русскую жизнь. Уже в первой половине 1860-х видно, что П.М. Третьяков отдает предпочтение тем полотнам, на которых отражены русские реалии. Так, в начале 1863 года художник барон М.К. Клодт писал Павлу Михайловичу: «...и есть еще картина, которая не в Вашем вкусе, — “Нормандский берег”. (Сколько мне известно, Вы любите русскую природу.)» В мае того же года Павел Михайлович сам говорит об этом в письме художнику А.П. Боголюбову: «...скажу Вам откровенно, что я не желал бы венецианского вида, все уже очень надоели они, я лучше подожду».

Именно в начале — середине 1860-х годов Третьяков четко формулирует свои эстетические идеалы, которые непосредственно связаны с его любовью к русскому краю.

Т.В. Юденкова отмечает: «...уже в начале 1860-х... Третьяков не раз просил своих корреспондентов-художников, помогавших ему подбирать картины для коллекции, искать для него “хороший альбомный рисунок, жанр”, всякий раз добавляя: “и *лучше если бы русский*”».

Третьяков предугадал (да чуть ли не создал) тенденцию, которая получит силу в 1870-е годы: бурное развитие и полная самостоятельность пейзажного жанра и, в его рамках, особое внимание к русскому пейзажу. Обычно считается, что открытие и демонстрация красоты русской природы — это заслуга передвижников. Но, по-видимому, главную роль здесь сыграл Павел Михайлович. Почти за десять лет до 1-й Передвижной выставки галерист признался в любви к той природе, которая привычна русскому глазу. Это признание не было красивой фразой, оно являлось частью его эстетической программы. Третьяков последовательно приобретал именно те работы пейзажистов, которые были в полной мере отражением родных реалий. Многие современники Третьякова отмечали его любовное понимание природы русского края. В.В. Верещагин писал Третьякову в 1881 году: «...да не сетуйте, Павел Михайлович, на то, что краски Индии резко разнятся от красок Тамбовской губернии. Вы-то, впрочем, понимаете эту разницу, но наши мудрецы!!!» Не зря впоследствии одним из любимых художников Третьякова станет И.И. Левитан, умевший, как никто другой, опоэтизировать родную природу.

Любовное, бережное отношение к русской природе и к ее отражению на полотне будет руководить Третьяковым на протяжении многих лет. Так, 5 марта 1892 года он напишет В.В. Стасову: «...к русским пейзажам я имею слабость». Как знать, не эта ли «слабость» Павла Михайловича послужила причиной того, что русский пейзаж к концу XIX столетия «вошел в моду» и занял в отечественном искусстве то место, которое раньше принадлежало пейзажу итальянскому? Когда юный К.А. Коровин пришел учеником в мастерскую А.К. Саврасова, другой ученик пейзажиста, И.И. Левитан, встретил его словами: «...мы никому не нужны». Имелось в виду: мы — пейзажисты, влюбленные в «неказистую» русскую природу. Это был 1877 год. А потом Третьяков одну за другой приобрел множество картин и Левитана, и Коровина, и Остроухова — все то, что было насквозь пропитано «русским духом».

Но «русская тема» в Третьяковской галерее не ограничивается одной лишь родной природой. Важнейшую ее часть составляют картины из русского быта, современного Павлу Михайловичу или же старинного, а также фигуры выдающихся русских деятелей. Иными словами — жанровые сцены, бытовая, историческая и портретная живопись. Все это было Павлу Михайловичу близким и родным, а потому и прекрасно отражено в составе его галереи: «Княжна Тараканова» К.Д. Флавицкого, «Торг. Сцена из крепостного быта» Н.В. Неврева, «Московский дворик» В.Д. Поленова, затем полотна А.М. и В.М. Васнецовых и М.В. Нестерова... Н.А. Мудрогель пишет о Третьякове: «...простую русскую жизнь любил он во всех ее проявлениях». Это подтверждает и сам Павел Михайлович. Отказываясь от жанровой картины, исполненной художником К.Ф. Гуном за границей, галерист писал И.Н. Крамскому в 1875 году: «...для меня интереснее бы иметь русский сюжет Гуна».

Разумеется, были в галерее Третьякова представлены и европейские, и восточные сюжеты. Лучшие русские выпускники Академии художеств, усвоив теоретический курс, уезжали в Европу, чтобы там отработать свои навыки на практике. Отправлялись за рубеж и многие передвижники, особенно если они разрабатывали «иностранный тему». Запад привлекал художников ярким колоритом, Восток — возможностью ближе прочувствовать христианскую тематику, особенно же узнать Святую землю. Так, В.Д. Поленов, автор «Московского двора» и «Бабушкиного сада», будучи пансионером Академии художеств, работал в Германии, Италии, Франции. А в галерее Третьякова он представлен, помимо собственно русских, целой серией ближневосточных работ. У некоторых художников, как у того же А.А. Риццони, и вовсе нет русских сюжетов. Однако... это исключения, доказывающие силу общего правила: Третьяков неизменно отдавал предпочтение русской тематике.

Н.А. Мудрогель, говоря о собирательских принципах Третьякова, пишет: «...собирал он художников народных, вроде Перова, Репина, Крамского, Сурикова, Максимова и других. Эти художники изображали жизнь русского народа с его страданиями, горем, радостями...»

И наконец, существовал третий критерий, по которому Третьяков определял русскость художника. Им была самоидентификация живописца как русского. Так, А.А. Риццони считал себя русским художником, устраивал в России персональные выставки. На выставке 1889 года было представлено более 40 работ художника, а сборы от нее пошли в пользу Александровской общины сестер милосердия «Красного Креста». В.П. Зилоти пишет о любви Риццони к России. Характерно в этом смысле высказывание самого Третьякова об одном из величайших русских «художников слова» — Ф.М. Достоевском. В 1881 году, после кончины Федора Михайловича, Третьяков писал Крамскому: «...это помимо великого писателя был глубоко русский человек, пламенно чтивший свое отечество, несмотря на все его язвы».

Еще одно подтверждение, что самоопределение художника было для Третьякова важно, содержится в воспоминаниях Н.А. Мудрогеля. Николай Андреевич пишет: «...мало было художников, с которыми Третьяков не дружил. И если он не ладил с художником, то по серьезным поводам. Не признавал он, например, Семирадского. В то время этот художник пользовался в России очень большим успехом, а Третьяков не хотел купить ни одной его картины.

— Почему же у вас нет Семирадского? — спрашивали часто Третьякова.

И он отвечал:

— Семирадский свою лучшую картину подарил городу Кракову. Значит, он считает себя у нас иностранцем. Как же я буду держать его в русской галерее? [2]»

Таким образом, у Третьякова была сложная система определения степени национального начала, или «русскости», того или иного художника.

Прежде всего, критерием определения «русскости» живописца для Третьякова никогда не была «кровь», то есть его этническое происхождение. Не имело для него значения и подданство: художник мог, в силу непреодолимых жизненных обстоятельств, жить за границей, считая себя при этом русским художником. Так, миниатюрист И.П.

Похитонов значительную часть года проживал за рубежом, поскольку доктора запрещали его супруге жить в России.

Павел Михайлович четко разделял *национальное* и *этническое*. Национальное — более тонкое, сложное, связанное с культурой, — он всегда ставил выше этнического, то есть «чистоты» происхождения. Для него важнее, чем «кровь», были «школа» и «почва» (или русские мотивы), а также *самоопределение*. Иными словами, на протяжении 1860–1870-х годов у Третьякова выработался определенный «личный канон» живописи. Этот канон он утверждал путем отбора в галерею тех или иных художественных произведений. То, что в этот канон не входило, впоследствии «вылетело» из истории развития основного вектора русской школы. Это не значит, что Павел Михайлович отказывался от приобретения тех произведений, которые не входили в «личный канон», просто... их было немного, и на общем фоне галереи они «проигрывали», будучи во многом чужеродными элементами.

Наиболее тонкий пласт живописи в галерее представляли те художники, которые были русскими только по «крови» или по «подданству» — те, кого Павел Михайлович окрестил «иностранными русскими»: Ю.Я. Лемана, П.А. Сведомского, А.П. Розмарицына и других. Их картины Третьяков начинает приобретать с 1880-х годов. Как правило, в галерее они представлены одной-двумя работами.

Тогда же он покупает полотна художников, находившихся на второй ступени в шкале его личных предпочтений: тех, кто был русским по крови и по школе, но сами сюжеты которых не отражали русского духа. «...В одном из писем в конце 1870-х годов Третьяков назвал “чуждым элементом” в русском искусстве художника А.Д. Литовченко и “мазурика Маковского” (имелся в виду К.Е. Маковский), а уже в 1880-е годы он приобрел их работы (правда, на сюжет из русской истории и из русского быта)», — пишет Т.В. Юденкова. И Маковский, и Литовченко были передвижниками, однако их творчество в значительной мере овеяно влиянием академизма. Вообще, к этой «второй ступени» в шкале ценностей Третьякова можно отнести большинство художников академической школы, достаточно далеких от собственно российской действительности, скорее интернациональных, нежели собственно национальных художников. К примеру, именно в эту группу художников попадает уже упоминавшийся А.А. Риццони. Произведений этих авторов в галерее Третьякова было больше, чем «иностранных русских», некоторые из них были представлены несколькими полотнами. Но все же... художниками данной группы Павел Михайлович интересовался мало. Если ему приходилось покупать их сюжеты для более полного представления отечественной живописи, он старался, если была такая возможность, выбрать русские сюжеты.

Наконец, высшим разрядом русских живописцев были по представлению Третьякова «русские духом». Наиболее русский художник — это тот, в ком сочетаются школа, почва и (хорошо бы, но не обязательно) уверенная самоидентификация. То есть тот, кто принадлежит к отечественной школе живописи, пишет картины преимущественно на русскую тематику и — в идеале — считает себя русским. Таких художников Третьяков особенно ценил, стараясь не упустить ни одну их картину. В результате в его галерее появляются целые залы, или, по терминологии современных искусствоведов, «монографии», составленные исключительно из произведений того или иного художника. Первое монографическое собрание в галерее — картины В.Г. Васильева, Крамского, Ф.А. Перова, затем появились коллекции работ И.Н. И.И. Шишкина, А.К.

Саврасова, И.И. Левитана, А.И. Куинджи, Н.Н. Ге. Были в галерее и другие крупные собрания работ живописцев, для каждой из которых был выделен конкретный зал. Н.А. Мудрогель называет верещагинский, репинский, суриковский, васнецовский (картины В.М. Васнецова) залы. А.П. Боткина добавляет: «...потом был зал В.Маковского... В угловом [зале]... висели этюды и эскизы Иванова для его “Явления Христа народу”. Под репинским внизу был зал Поленова... с его картинами “Право господина”, “Бабушкин сад”, “Дворик” и этюдами из поездки в Грецию и по Востоку». Немало было в галерее Третьякова вещей работы Н.В. Неврева. Среди перечисленных художников особняком стоит В.В. Верещагин. Работы Верещагина, в которых художник, по его собственному выражению, беспощадно «бил войну», Третьяков приобретал коллекциями: Туркестанской, Индийской, Балканской, и они занимали не один зал галереи Третьякова. Что же касается произведений В.Е. Маковского, то, в отличие от работ его брата К.Е. Маковского, они прекрасно отражали русские реалии.

Важно подчеркнуть: произведения именно этих художников, вошедшие в Третьяковскую галерею при жизни ее создателя, *в полной мере соответствовали тому канону живописи, который П.М. Третьяков утверждал как ценность*. Именно они, наряду с портретами выдающихся деятелей русской культуры, были тем инструментом, при помощи которого Третьяков «проповедовал этический идеал эстетическими средствами». Иными словами, главной задачей своей галереи Павел Михайлович видел трансляцию собственно русских реалий через полотна наиболее талантливых представителей национальной школы. Третьяков хотел показать обществу самоценность собственно русской жизни — трудовой, чуждой западных заимствований, базирующейся на христианских основах. Не зря его собрание было столь богато полотнами на религиозную тематику. Эскизы Васнецова к росписям Владимирского собора в Киеве, «Пустынный» и «Видение отроку Варфоломею» кисти М.В. Нестерова, «Тихая обитель» И.И. Левитана и многие другие картины, на которых Церковь показана органичной частью русской жизни.

Обращает на себя внимание еще один крайне важный факт: *почти все художники, к которым Третьяков проявил «монографическое» отношение (за исключением двух имен), были передвижниками*. Исключением был тот же В.В. Верещагин, который, оставив Академию художеств, самостоятельно занялся разработкой собственной живописной манеры. Второе исключение — художник А.А. Иванов, величайший представитель академической школы живописи и вместе с тем новатор, привнесший в эту школу оригинальные наработки. А.П. Боткина особо говорит «о любви Павла Михайловича к большому художнику, давно умершему, произведения которого были ему чрезвычайно дороги и которых он добивался в течение многих лет, это — Александр Иванов». Как Иванова, так и Верещагина Третьяков высоко ценил за самобытность их таланта и размах творческого выражения. Оба они действительно стоят особняком в русской живописной школе.

Все же следует подчеркнуть: те, кого Третьяков считал высочайшими русскими художниками, удовлетворявшими требованию «русскости», в большинстве своем были членами Товарищества передвижных художественных выставок. Почему?

О том, что в противостоянии академистов и передвижников Третьяков не занимал ничьей стороны, а был, что называется, «над схваткой», говорят его собственные строки из письма И.Н. Крамскому 1879 года: «...я не вижу особой благодати в борьбе с академией, на это тоже время требуется, а его так мало. Тесный кружок лучших

художников и хороших людей, трудолюбие да полнейшая свобода и независимость — вот это благодать!»

Павел Михайлович не интересовался принадлежностью художника к той или иной группировке, он был выше этого. Действительно важными, с точки зрения галериста, были два момента. Первый — чисто эстетический: полотно должно было удовлетворять представлениям Третьякова о прекрасном. Однако гораздо важнее для Третьякова был второй момент, о котором уже говорилось выше. Решив составлять галерею отечественного искусства, Павел Михайлович старательно следил за тем, чтобы в нее попадали в первую очередь полотна русских художников. Русских по школе, по почве и по духу. Та национальная программа, которую Третьяков положил в основание своей галереи, по многим параметрам совпала с программой самого передвижнического «лагеря». Именно это — главная причина пресловутой «любви» Павла Михайловича к передвижникам.

Итак, в деятельности Третьякова, осознанно ставшего строителем здания русской живописи, видна хорошо продуманная национальная программа. Следуя ей, Павел Михайлович создал блистательное собрание живописи. Труды его мощно повлияли на состояние отечественной культуры в целом.

Для современного предпринимателя это, к сожалению, пример недостижимо высокий. Во всяком случае, пока.

Примечания

[1] Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 1. Оп. 1. Д. 4750. Л. 3.

[2] Речь идет об известной картине художника Г.И. Семирадского «Светочи христианства» (1877), за которую ему было присвоено звание академика. В 1881 году эта картина была выставлена в Москве, а позднее передана автором в дар Краковскому музею.