



## МЕЦЕНАТ И ХУДОЖНИК В РОССИИ XIX- НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЙ (СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Е.Г. Мещерина

---



**Аннотация.** Меценатство в России XIX – начала XX вв. имело свои особые черты, обусловленные как характером художественного процесса этого времени, так и социально-психологическими особенностями той группы торгово-промышленного сословия, которая оказывала покровительство искусству. Наиболее ярко эти качества (патриархальная религиозность, деловая предприимчивость, стремление влиять на общественные процессы и «идти в ногу со временем») воплощали московские купцы-фабриканты. Формула «богатство обязывает» стимулировала в этой среде масштабную и разностороннюю благотворительность, диапазон которой охватывал и искусство. Благодаря своим огромным состояниям, купцы-меценаты могли не только заниматься коллекционированием, но и влиять на художественный процесс, поддерживая определённые направления живописи, создавая театры и художественные центры.

Вместе с тем в отношениях «художник – меценат» существовали серьёзные противоречия. Они были обусловлены и психологически конфликтной «встречей» богатства и бедности, и проблемой «оценки» картины, постановки, произведения. Обозначив некоторые очевидные линии в психологически противоречивых отношениях художника и мецената, подчеркнём отражённую как в современных исследованиях, так и в воспоминаниях участников художественной жизни того времени (П. Муратов, С. Щербатов), мысль о значительности влияния купцов-промышленников на русское искусство, которое стало особенно очевидным в предреволюционный период. Вместе с тем, не имеющая традиции в духовной жизни, деятельность купеческих кланов и даже их отдельных представителей в сфере искусства (самой по себе парадоксальной) неизбежно обнаруживала свой неоднозначный характер.

Нравственное неприятие власти денег и всего «тёмного царства» со стороны художников (особенно обличительного жанра) одновременно сочеталось с зависимостью от его просвещённых представителей. Противоречивость влияния меценатства также иногда была вызвана недостаточной образованностью ценителей искусства и их следованием «снобизму и моде».

**Ключевые слова.** Купцы-меценаты, благотворительность, духовная мотивация, национальная живопись, художник-реалист, богатство и бедность, психологический конфликт.

Меценатство как покровительство «свободным искусствам», имеющее длительную историю в европейской и азиатской культурах, появляется в России как существенный элемент художественного процесса лишь с развитием и утверждением так называемой «светской» культуры. Известное сходство с историческими аналогами (помощь отдельным поэтам, живописцам, музыкантам, учреждение и поддержка художественных и музыкальных школ, певческих коллективов, сооружение храмов и театров) не исключало значительной меры своеобразия, отражающего время и характер культурных процессов внутри России. Наиболее ярко это своеобразие воплотили представители московского промышленного купечества, деятельность которых в области искусства определялась как их положением в обществе (социальная и конфессиональная принадлежность), так и духовными патриархальными устоями и уровнем образованности.

Это был имевший различные направления невиданный ранее размах культурной деятельности московских купцов-промышленников. Она стала, по существу, составной частью их выдающихся дел в производственной, финансовой и торговой сферах страны. В этом плане можно говорить о невероятной энергии даже отдельных представителей купеческих кланов, создававших целые отрасли лёгкой промышленности – шёлковую, хлопчатобумажную и противостоящую ей в качестве национальной – льняную.

Так, П.П. Рябушинский, убеждённый в особой роли купечества в развитии России, успешно сочетал в своей деятельности промышленное, банковское, общественное (член Государственного совета, председатель множества обществ) и издательское направления (газета «Утро России» как орган «прогрессивного московского купечества»). Понимающий «силу капитализма в широком государственном масштабе», С.Т. Морозов не только финансировал и вёл всю хозяйственную часть Художественного театра, но и содействовал развитию кустарных промыслов. Диапазон культурной деятель-

ности Морозовых охватывал московское религиозно-философское общество, Художественный театр, собрания русской и французской живописи, знаменитый Морозовский хор, бесплатную библиотеку-читальню им. И.С. Тургенева, газету «Русские ведомости», издательство «Путь», а также существовавшие в основном на их средства издания «Голос Москвы», «Русское дело» и «Русское обозрение».

Масштаб покровительства искусству проявлялся в поддержке не столько отдельных талантов (хотя это существовало тоже), сколько определённых художественных направлений (академического, социально-обличительного, западного), в хорошо известной театральной, оперной и музейной деятельности, в создании к началу XX в. целых культурных центров, объединённых различными идеями в области искусства (Талашкино, Абрамцево и др.). О размерах влияния меценатства на художественную жизнь России XIX – начала XX вв. косвенно свидетельствует сам факт отсутствия трудов, обобщающих значение и роль купечества в русском искусстве в целом, хотя существуют серьёзные исследования культурной деятельности отдельных его представителей – Бахрушиных, Третьяковых, Рябушинских, Морозовых, Щукиных. В связи с этим следует также подчеркнуть, что, помимо неоднозначной роли текстильных, промышленных и железнодорожных королей России в сложнейших переплетениях и оппозициях художественной жизни этого времени, имели своё значение деятельность и вкусы менее известных представителей московских купеческих фамилий, чьи имена и деяния ещё ожидают своих исследователей.

Важной особенностью меценатства в России была его связь с благотворительностью, столь обширной, что собственно покровительство искусству и его представителям подчас воспринимается как его часть. В.П. Рябушинский в своей известной книге «Старообрядчество и русское религиозное чувство» в области филантропической деятельности ставит на первое место род Бахрушиных (богадельни, больницы, «даровые столовые»). Немно-

го уступали им, по его словам, Морозовы (линии Саввы Морозова), чья клиника на Девичьем поле представляла собой целый город. При этом Рябушинский отмечает, что с конца XIX в. главное, не лишённое тщеславия, соперничество между именитыми родами шло в том, «кто больше для народа сделает», к чему даже прилагалась формула «Богатство обязывает» [Рябушинский, 2010: 181-182]. Впечатляет даже неполное перечисление благотворительных учреждений, созданных представителями рода Хлудовых, также навсегда запечатлённого в меценатстве. Это:

- богадельня имени Г.И. Хлудова;
- палаты для неизлечимо больных женщин;
- бесплатные квартиры имени П.Д. Хлудовой;
- бесплатные квартиры имени Г.И. Хлудова;
- ремесленная школа;
- детская больница имени М.А. Хлудова (Университетская клиника по детским болезням) [1000 лет русского предпринимательства, 1995: 315].

Для темы «меценат – художник» представляется важным определение места участия купцов-промышленников в художественной жизни России с позиций духовных ценностей, принятых в их среде, и особенностей мировоззрения её отдельных представителей. Именно эти особенности порождали разнообразие, если не противоречия, идеологических и поведенческих пристрастий, которые встречались не только внутри одного семейного клана, но и в индивидуальных мировоззрениях. Такой пример противоречий можно увидеть в эстетических предпочтениях «смаживающего на англичанина» Г.И. Хлудова, в чьём доме, устроенном «на самую утончённую ногу», не раз пировали министры финансов и иные тузы русской финансовой администрации. Воспоминания современников сохранили также «отделанный на образцовый английский манер» сад при доме, включающий оранжерею, птичий двор и даже зверинец [1000 лет русского предпринимательства, 1995: 314].

В то же время направленность коллекционерской деятельности Хлудова имела

характер совершенно противоположный: он собирал картины преимущественно русской школы. При этом начало его известной галереи было положено двумя ранними картинами В.Г. Перова – «Приезд станового на следствие (1857, ГТГ) и «Первый чин. Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы» (1860, ГТГ), в которых критика и публика увидели талантливое продолжение «мыслящих жанров» Федотова.

Примером противоречивых тенденций в мировоззрении и эстетических вкусах русских купцов – коллекционеров может служить и деятельность Д.П. Боткина, принадлежавшего к известному роду пионеров чайного дела в России, промышленников и торговцев, оставивших след в области науки, медицины, искусства, дипломатии и имевших не только общероссийскую, но и европейскую известность. Все симпатии и стремления Д.П. Боткина, как и других представителей этой славной фамилии, «были космополитическими, европейскими и не заключали в себе ничего народнического, никакого стремления к отечественному» [1000 лет русского предпринимательства, 1995: 331]. Вместе с тем коллекционирующий в течение многих лет исключительно европейских художников, Д.П. Боткин был не только близок с П.М. Третьяковым, но и помогал ему в собирательстве, участвовал в покупке некоторых картин для его галереи.

Противоречия другого рода заключала в себе «патриотическая» направленность некоторых менее известных коллекционеров, таких, как И.Е. Цветков, который собирал исключительно русское искусство, но чей «дурной вкус», по убеждению князя С. Щербатова, «компрометировал, а не спасал национальное дело» [Щербатов, 1991: 164].

Определённый ключ для выстраивания своего рода иерархии филантропических и меценатских занятий московского купечества предложил В.П. Рябушинский, развивая мысль о служащей их основой (пусть иногда неосознаваемой) твёрдой христианской вере отцов и дедов. Ссылаясь на древний духовный стих об Иоанне Предтече, он обращает внимание на пере-

численные там дары и заповедь, в соответствии с которыми можно рассмотреть деятельность купеческого сословия в области культуры. Речь идёт о трёх дарах, посланных Господом:

- первый дар – крест и молитва;
- второй дар – любовь и милостыня;
- третий дар – ночное моление.

К ним прилагалась четвёртая заповедь – «читательная книга».

Первому дару – кресту и молитве – служили церкви и иконы в храмах, моленных и домах. Рябушинский упоминает «одни из лучших в Москве» образа моленной Е.Е. Егорова, которые не были доступны широко зрителю, так как никто не осмеливался просить владельца дать их на выставку [Рябушинский, 2010: 182].

Второму дару, любви и милостыне, служила вся обширная благотворительная деятельность, демонстрирующая, наряду с общеизвестными, формы уникальные, к которым можно причислить такую московскую достопримечательность, как «радетельницу о студенческой бедноте – Ю.И. Базанову» из рода золотопромышленников.

В третьем дару – ночном молении, о ценности которого говорилось ещё в «Починении» Владимира Мономаха, на первое место выходит икона в своём доме, что стимулировало имеющую колоссальное культурное значение (восстановление «связи времён» в художественной памяти) собирательскую активность московского купечества, часто связанного со старообрядческой средой. Среди известных ценителей, знатоков и собирателей древних икон – К.Т. Солдатёнков, П.М. и С.М. Третьяковы, А.В. Морозов (из Викуловичей), Е.Е. Егоров, С.П. Рябушинский, И.С. Остроухов, Рахмановы и многие другие.

В качестве дополнения к выдвинутой Рябушинским теме духовных истоков культурной деятельности и роли тайных ночных молений в создании иконописных собраний следует отметить, что в настоящее время в имеющиеся издания русских духовных стихов входит упомянутый им «Стих о трёх дарах», но в иной редакции. Три дара даны человеку как возможность

оправдания: «Чем-то нам будет/ Пред Господом оправдаться?». При этом из трёх «потайных» даров в данном варианте на первое место ставится именно «ночное моление», а после него называются «пост, воздержание» и «любовь, добродетель» [Голубиная книга, 1991: 234]. И у Рябушинского, и в «Стихе о трёх дарах» запечатлен образ Иоанна Предтечи («Иван да Креститель»), читающего одну единственную «не угасшую» на сем свете книгу – Святое Евангелие.

Для исторической науки книжные собрания А.И. Хлудова, И.И. Царского, Бахрушиных, К.Т. Солдатёнкова, Ступина, Сабашниковых и других владельцев библиотек старинной книги сыграли незаменимую роль. Многочисленные древнерусские жития святых, собранные И.Н. Царским, составили основу известных трудов А.Н. Муравьёва и В.О. Ключевского. Особое значение имели собрания певческих крюковых старопечатных книг и рукописей, благодаря которым стало возможным создание науки о семивековой традиции русского богослужебного пения, осуществленное В.Ф. Одоевским, Д.В. Разумовским, В.М. Металловым.

Возвращаясь к обоснованию направлений благотворительности в области культуры, обратим внимание на неутешительный вывод Рябушинского: вне указанных четырёх категорий, соответствующих укоренённому в сознании благотворителей из купеческой среды духовным ценностям, оказались картинные галереи, музеи, театры, то есть вся область светской («мирской») художественной культуры. Вместе с тем взаимодействие с этой областью передового промышленного купечества было неизбежно уже в силу самой его предпринимательской сущности, связей с современной наукой, характерной для крупных фабрикантов общественной и политической активностью.

В связи с этим можно предположить, что участие купцов-меценатов в сфере искусства живописи или театра было обусловлено, прежде всего, уровнем их образования, врождённым или воспитанным эстетическим вкусом, знаниями в

области истории искусства и чутьём кол-лекционера. Не последнюю роль играли идеологические пристрастия. Согласно выводам современных авторов, пишущих об отечественном предпринимательстве, о «Москве купеческой», в пореформенный период идеологически оно находилось под влиянием славянофильства, а в 1880-1890-е гг. было отмечено ростом консервативно-охранительных тенденций [Петров, 2010: 694]. Наряду с этим следует указать на присутствие в мировоззрении купеческой буржуазии если не революционно-демократических, то связанных с определёнными протестными настроениями элементов.

Именно идеологическими причинами можно объяснить поддержку Хлудовым, Солдатёнковым и впоследствии П.М. Третьяковым национально-демократического направления в живописи, представленного в деятельности передвижников. Коллекция картин Солдатёнова считается одной из самых ранних по времени её составления и уникальной по своему содержанию, поскольку руководство над собранием осуществлял, по просьбе владельца, художник А.А. Иванов.

Вполне обоснованные, закреплённые в литературе и живописи представления о необразованности большинства представителей «тёмного царства», враждебного как просвещению, так и нравственным нормам гуманизма, мало касались известных купцов-меценатов, часто входивших в круги московской интеллигенции. Перешедший из старообрядчества в православие М.А. Морозов был одним из первых представителей молодого купечества, учившихся в Московском университете (окончил историко-филологический факультет, занимался европейской историей) [Дынникова, 2009: 49]. Ближайшее окружение К.Т. Солдатёнова составляли историк И.Е. Забелин, лидер славянофилов И.С. Аксаков, М.П. Щукин, художник Л.Ф. Лагорио.

Наряду с собраниями национального искусства значительное место занимали картинные галереи, посвящённые целиком или преимущественно

западноевропейской живописи (собрания С.И. Щукина, братьев Боткиных, Морозовых). Последний факт также объяснялся не только известным космополитизмом российской «просвещённой» публики, но и распространённой в среде интеллигенции, с которой довольно часто соприкасалось промышленное купечество, идеологией западничества. Литературный критик и переводчик В.П. Боткин был членом известного кружка Н.В. Станкевича, куда его ввёл В.Г. Белинский, с которым Боткина связывали не только сотрудничество, но и личная дружба. Боткин сотрудничал в известных изданиях («Отечественные записки», «Телескоп»), посвящая свои статьи утверждению непреходящей ценности мировой художественной культуры и искусства – «греческого, римского, средневекового, времён Возрождения». Призывая к сохранению «чистоты классических преданий», он видел развитие русского искусства в «очищении от всего частного» (национального, народного) и «возвышении до общечеловеческого» [1000 лет русского предпринимательства, 1995: 332].

Исследователи культурной деятельности знаменитых купеческих фамилий верно указывают на возможности обладающих огромными средствами купцов – меценатов, что позволяло им привлекать для работы лучших художников и архитекторов, поддерживать молодых талантливых мастеров в разных сферах искусства. Вместе с тем следует подчеркнуть, что в психологическом плане сами отношения «заказчик – мастер» и особенно включающая в себя эту формулу «встреча» роскоши и нищеты, богатства и бедности, психологически конфликтны и таят в себе множество проблем. Иначе вряд ли можно объяснить отношение художников к купцам-меценатам, которое было, судя по сохранившимся свидетельствам (переписка, воспоминания, рассказы художников), очень далеко от настоящей признательности. Примечательно, что в письме В.В. Стасову из Парижа в 1875 г. И.Н. Крамской сравнивал деятельность ненавидимой им Академии художеств с покровительством меценатов по шкале «вредности», отме-



чая, что меценатство принесло искусству «меньше вреда» [Крамской, 1937б: 49-50].

На поверхности отношений мецената-покупателя и живописца находится достаточно известная проблема оценки художественного произведения, вовлекающая художника в часто мучительный для него процесс торга. О состоянии художника, продающего свои картины, можно судить по яркой психологической зарисовке, данной Перовым в его рассказе «Наша художественная критика и её представители». Позволим себе привести эту сцену целиком, поскольку она содержит точно подмеченные нюансы и многое объясняет в отношениях художника и покупателя-мецената. «А сколько муки, когда он продаёт свои картины! “Хороша Ваша картина, – говорит ему покупатель, – да жаль, что Вы ещё неизвестны, а мне очень нравится. Эх! Кабы она была такого-то, я бы купил с удовольствием”».

А то просто спросят: “Какая цена?” Художник назначает цену, а в ответ слышит: “Нет-с, извините, я по такой цене картины не покупаю. Я покупаю только дорогие вещи, а Вашей купить не могу”. Вот нашёлся ещё покупатель, но этот даёт одну треть им назначенной ничтожной цены. Начинается торг. Художник сбавляет, а покупатель упёрся и еле-еле рубль накинет. Долго торгуются. Раз пять краснеет и белеет художник и, выбившись из сил, отдаёт свою картину по той цене, какую предложил ему любитель и поощритель искусства – русский меценат. Оба довольны: один, что дёшево купил, а другой, что, по крайней мере, кончилась эта тяжёлая сцена» [Петров, 1960: 172].

Следует также отметить, что «корпус» купцов-меценатов не был однородным, и отношение Перова, как и других художников, к купечеству было весьма неоднозначным, что демонстрируют и его картины, и литературные портреты. «Купеческая» тема в творчестве Перова, помимо эскизов к неосуществлённым картинам, представлена «Приездом гувернантки в купеческий дом» (1866, ГТГ), в которой В.В. Стасов увидел «пролог к трагедии», и портретом купца И.С. Камынина (1872, ГТГ), напоминав-

шего современникам знаменитого Тита Титьча Островского. Испытывая непреодолимое отвращение к «тёмному царству» с его пошлостью, властью денег и унижением человеческого достоинства, художник тесно общался с некоторыми из его «лучших представителей», пользовался их поддержкой и помощью. По свидетельству биографов, в молодые годы Перов только благодаря поддержке К.Т. Солдатёнова мог поехать в Петербург, чтобы участвовать в конкурсе на Первую золотую медаль.

В рассказе «Под крестом» художник даёт яркий психологический портрет почётного гражданина, первой гильдии купца С.П. Щукина, «известного не только Москве, но и всей России». В своём нравственно-психологическом этюде Перов прослеживает «эволюцию» занятий Щукина, которая является обобщением различных путей, ведущих «просвещённых» представителей купеческой среды к меценатству. «В былое и очень даже недавнее время он строил церкви, лил колокола, жертвуя их в разные обители; но съездивши за границу и случайно познакомившись с художниками и учёными, бросил отливать колокола, обрил бороду, по немецки остригся, по немецки оделся и как-то вдруг стал слыть меценатом и даже археологом» [Петров, 1960: 59].

Всегда довольный собой и весёлый до неуместной шутливости, Щукин являл собой, по словам Перова, «тип самообольщённого богача», который одновременно с «любовью к древностям» (покупка всякой рухляди, глиняных горшков, полинялых гобеленов) «почему-то возымел неудержимую страсть к музыке» и даже стал учиться играть на виолончели. В то же время Щукин продолжал наживать свои миллионы, поэтому ежедневно на несколько часов бросал вышеупомянутые бредни и «всецело, даже с каким-то азартом, предавался увеличению своих капиталов», хотя семья не имел и был совершенно одинок.

Следует подчеркнуть, что Перов под именем Саввы Прохоровича Щукина даёт портрет не кого-либо из реально существовавших представителей прославлен-

ного семейства купцов-промышленников, многие из которых были известными коллекционерами живописи (например, Сергей Иванович Щукин, собрание которого стало основой коллекций Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и Эрмитажа). С.П. Щукин – образ собирательный, отразивший противоречивые черты «просвещённых» московских купцов, следующих в своей меценатской деятельности, прежде всего, «снобизму и моде». Выведенный Перовым купец больше напоминает собирательный портрет братьев С.П. и М.П. Виоткиных, первый из которых играл на виолончели, и включает черты характера С.И. Щукина, Г.И. Хлудова, Н.П. Рябушинского.

Можно предположить, что противоречивые отношения связывали Перова и с другими меценатами, даже теми, кто покупал его картины. Возможно, более тёплые и даже дружеские чувства были основой отношений с П.М. Третьяковым, о чём говорит переезд Перова на дачу Третьяковых во время его смертельной болезни. Вместе с тем денежные вопросы были для Перова мучительны и в этом случае, о чём свидетельствуют письма художника к Третьякову по поводу оплаты написанных им портретов. «Обращаюсь к Вам с великой просьбой, а именно: будьте так добры, сочтите, пожалуйста, сколько мне следует получить от Вас денег (противные слова), за вычетом мною взятых, и, если можно, прошу Вас покорнейше их мне прислать, чем крайне меня обяжете, потому что они (проклятые) мне очень нужны» [Лапшин, 1978: 251].

Автор статьи «Картины Перова» в Художественном журнале (1882 г. т.3), говоря о «накопленной годами трудовой жизни» тяжёлой болезни Перова, об участии Л.Н. Толстого, собравшего деньги для его лечения в Крыму, с возмущением указывает на то, что Перов, подобно средневековым мастерам, «все свои картины продавал именно за ничто». «В то время, когда какой-нибудь торговый дом пейзажиста Орловского и К° наживает в год по 15-ти и более тысяч, Перов за все 20 лет самого выдающегося труда не приобрёл ничего» [Художественный журнал, 1882: 246].

Лучшая в русском жанре, по мнению многих критиков и публики, картина Перова «Птицелов» была продана, по словам автора статьи, всего за 80 руб., «Учитель рисования» - за 100 руб., «Гитарист» - за 75, а один из самых замечательных в русской живописи портретов – портрет Достоевского – всего за 200 руб. [Художественный журнал, 1882: 246]. И это притом, что Перов «был настоящая знаменитость» и его знала вся Россия. Нестеров в своих «Воспоминаниях» обращает внимание на то, что картины Перова «Охотники на привале» и «Птицелов» в тысячах снимков были распространены повсюду [Лапшин, 1978: 72].

Суммы, названные автором статьи, Н.А. Александровым, вызвали возмущение П.М. Третьякова. Указав другую цену за портрет Достоевского (600 руб.), Третьяков добавляет: «Василий Григорьевич не спекулировал своим талантом и произведения свои оценивал очень дёшево, да и позже не дорожил, чем оставит светлую память о себе, но зато его работы тотчас продавались, никогда не оставались на руках и продавались за назначенную им цену» [Лапшин, 1978: 256-257]. Признаться, с этической точки зрения, аргументация Третьякова выглядит весьма сомнительной. Наряду с меценатством художники-реалисты ставили под сомнение сам характер и особенно психологическую сторону филантропической деятельности (например, В.Е. Маковский, «Посещение бедных», ГТГ).

Тему невыносимых для людей с «умом и сердцем» благодетелей со стороны самодуров-богачей, считающих себя благодетелями и меценатами, раскрывает Перов в уже упоминаемом рассказе «Под крестом». Два полюса трагедии – самодовольный меценат в доме, утопающем в роскоши, со столовой, напоминающей «столовые знатных баронов, герцогов и даже королей», и измученный тяжёлой жизнью и болезнями («часто удушливо кашлял», ослепший глаз с белым пятном) старик. Названный Не переносящим патетики Перовым он был назван в конце рассказа «мучеником, которого возлюбил Христос».

Перов раскрывает особенности христианской духовности своего героя, который предпочёл бездомную скитальческую жизнь помощи богатого «благодетеля», сопряжённой с издевательскими насмешками по поводу старушек в богадельне и обязательной женитьбы больного старика. Под хохот своего лакея в этой самой королевской столовой, «с люстрой и канделябрами оксидированного серебра», благодетель уверял старика, что он ещё, пожалуй, «развратит целомудренных старух в богадельне» и будет, «как турецкий султан, выбирать, которая из них покрасивее, покрепче, помоложе, да поядрёнее» [Петров, 1960: 65].

Тема оскорблённого человеческого достоинства, характерная для литераторов того времени, критикующих ханжество филантропических занятий богачей, звучит в рассказе отчётливо, но без нажима и патетики. Противоречащее «здравому смыслу» поведение бывшего крепостного понятно Перову. Во многом исход данного «дела», в котором очевидно презрительное невнимание купца-филантропа (недели и месяцы, прошедшие в ожидании обещанного места в богадельне), был предопределён характером личности Барского, уже испытывавшего подобные издевательства хозяев-«благодетелей». Об этом свидетельствует рассказанный им эпизод о его жизни в поместье, хозяин которого «кормил хорошо», но постоянно ругался невыносимыми для старика «последними словами», что стало причиной ухода Барского и его возвращения к скитальческой жизни. Перов признаётся, что отказ старика отправиться в богадельню потряс его: «Барский ушёл, а я всё ещё стоял на одном и том же месте; я остолбенел...Мне стало стыдно за самого себя...Мне всё ещё слышались правдивые, умные слова Барского...» [Петров, 1960: 67].

Сложные чувства к купцам – покупателям картин испытывал не только Перов, но и другие художники. Об этом свидетельствуют и характер писем И.Н. Крамского «с покорнейшей просьбой» к «многоуважаемому Павлу Михайловичу», и весьма характерное для этих отношений восклицание в одном из писем

Ф.А. Васильеву летом 1872 г.: «Хорошо бы также немножко поприжать и Третьякова с Солдатёнковым, я был бы этим доволен» [Крамской, 1937а: 113].

Вместе с тем сложные психологические проблемы в области филантропии и меценатства существовали в одном пространстве с его социальным и культурным значением. Современные исследователи русского реалистического искусства второй половины XIX в. справедливо указывают на образовавшийся «союз между художниками-реалистами 1860-х гг. и фабрикантами-меценатами» [Лясковская, л. 148].

Критическое отношение к официальной церковности, христианское сочувствие обездоленным, особенности народной веры находили отклик у московских купцов-промышленников, многие из которых принадлежали к старообрядческой среде или были выходцами из неё. Поддержка ими художников-реалистов объяснялась сохранившимися в купеческих семьях патриархальными устоями, представлениями об обязательной благотворительности. Журналы этого времени освещали некоторые из благодеяний купцов-промышленников, ставших событиями культурной жизни. Так, «Художественный журнал» за март 1883 г. опубликовал заметку о блестящем артистическом вечере со множеством приглашённых знаменитостей (Ермолова, Далматов), который был устроен Хлудовым в пользу ослепшего художника Пукирёва, автора известной картины «Неравный брак» [Художественный журнал, 1883: 218-219].

Имеющие весьма сложные отношения с государством и особенно с официальной церковью купцы-старообрядцы, как известно, с большим сочувствием относились к выраженным в художественной форме «гражданским обличениям» как форме демократического протеста против созданных духовной и светской властью порядков. Именно П.М. Третьяков во многом поддерживал «тенденцию» новой русской школы живописи, собирая картины социально-психологической и гражданской тематики, предоставляя к ним доступ российскому зрителю и отдавая их на



Всемирные выставки в Европу. Третьяков приобрёл нашумевшую и запрещённую цензурой к публичному показу картину Перова «Крестный ход» (1862, ГТГ), что доставило ему ряд неприятностей.

Для характеристики собирательской деятельности Третьякова представляется важным вывод, сделанный знатоком московского купечества П.А. Бурышкиным, согласно которому только Третьяков относился к своему коллекционированию картин как к особой «миссии, возложенной на него Провидением» и видел в нём дело своей жизни. Такое отношение, по убеждению автора, имело свои последствия: «Торговые и промышленные дела Третьяковых шли очень успешно, но всё-таки эта семья никогда не считалась одной из самых богатых. Упомянув об этом, подчёркиваю, что при создании своей знаменитой галереи Павел Михайлович тратил огромные, в особенности по тому времени, деньги, может быть, несколько в ущерб благосостоянию своей собственной семьи» [1000 лет русского предпринимательства, 1995: 343].

Уже с конца 1860-х гг. попасть в картинную галерею Третьякова считалось для художника честью. И дело было не только в демократической и социально-этической направленности собрания. По свидетельству самих художников, как ценитель живописи Третьяков обладал редкой особенностью чувствовать талант. В одном из писем Ф.А. Васильеву в марте 1873 г. Крамской, сообщая о том, что «гениальную» картину молодого художника «Оттепель» «берёт Третьяков», добавляет: «Я должен сознаться, что этот человек с каким-то, должно быть, дьявольским чутьём» [Крамской, 1937а: 164]. Сам Крамской был потрясён работой Васильева настолько, что увидел в ней «мерку людей»: «Есть вещи такого сорта, что, если человек замечает их, значит, имеет право на название человека, в противном случае – животное и ничего больше» [Крамской, 1937а: 164]. Третьяков «заметил» картину сразу. Позднее, в письме 1876 г. Крамской даже выражает Третьякову сочувствие по поводу его болезни и страданий от «истощения сил», которое лежит в основе его

капиталов – «этих кажущихся громадными средств» [Крамской, 1937б: 69].

Если, с одной стороны, купцы-меценаты поддерживали по указанным причинам «идейную» национальную живопись, то, с другой стороны, их устремлённость к прогрессу, передовым технологиям породила и желание «просвещать» Россию с помощью передового западноевропейского (прежде всего, французского) искусства. Именно «неглубокая культурность» новых меценатов, представляющих класс «передового купечества», привела, по убеждению Щербатова, к их увлечению и даже «преклонению перед парижскими течениями в живописи (за исключением П. Харитоненко, собиравшего за огромные деньги Месонье и картины отживающей школы барбизонцев), перед течениями самыми новыми и даже крайними» [Щербатов, 1991: 162].

«Известная влюблённость в Париж» московской образованной публики и московских меценатов породила не критическое отношение к подчас сомнительным «шедеврам», привезённым из столицы европейской живописи. Щербатов вспоминает об «оргии», устроенной по поводу купленной за огромные деньги и очень плохой картины Бенара «Обнажённая женщина, возлежащая среди горящих канделябров», бывшей предметом чествования во дворце М.А. Морозова и объектом преклонения для просвещённой публики.

Если говорить о значении знаменитого собрания С.И. Щукина, то благодаря масштабу, которым отличалась культурная деятельность московских меценатов, она приобрела широкую известность и даже славу среди художников и «просвещённых друзей искусства». По словам П.П. Муратова, галерея Щукина оказала самое решительное влияние на судьбу русской живописи уже в самом начале XX в. Именно ей «суждено было сделаться наиболее сильным проводником западных художественных течений в России, так ярко выраженных в принадлежащих ей произведениях Клода Моне, Дега, Сезанна и Гогена» [Муратов, 1908: 116]. Влияние щукинского собрания на сознание молодых московских художников было весьма

существенно, что привело к «потрясению всех академических основ» преподавания в Московском училище живописи и паде-нию авторитета учителей.

Для большинства учеников Серова «отшельник из Экса уже был гением, а его произведения – не подобием жизни, а ею самой» [Демская, 1993: 62]. Указывая на определённый парадокс длившегося в течение десяти лет увлечения С.И. Щукина «импортированием» из Парижа картин авангардных направлений, авторы книги, посвящённой роду Щукиных, замечают: «Потомок русских старообрядцев устроил в собственном доме потрясший всех гоген-овский “иконостас”. Картины в богатых золотых рамах висели, плотно прижавшись друг к другу, поражая величием и первобытным спокойствием» [ Демская, 1993: 56].

Если в области художественной культуры деятельность купцов-меценатов можно оценить как неоднозначную и противоречивую, то в сохранении бесценных памятников древнерусской культуры купцам-старообрядцам не было равных. Здесь они были единственными настоящими знатоками и ценителями. Критически отзываясь о «любопытном меценатстве москвичей купеческого сословия», которое не привело к серьёзному развитию художественных сил в области изобразительных искусств, Щербатов отмечал их важную заслугу в сохранении памятников древнерусской иконописи. «Чсть и слава тому же купечеству, что именно оно и пробило заросший путь к этому кладезю художественной радости, ибо в первую голову увлеклось иконой русской» [Щербатов, 1991: 167,174].

Неоспоримые, казалось бы, заслуги меценатства в области театрального искусства, по мнению Щербатова, были совсем не так однозначны по отношению к чи-

стой живописи. Увлечение театром увело многих талантливых художников (прежде всего, Врубеля) в сферу декоративную, которая далека от «благородной масляной живописи» и сама по себе развивает «приблизительность» изображения, рассчитанную, как и костюмы к спектаклю, лишь на определённый сценический эффект.

Обозначив некоторые очевидные линии в психологически противоречивых отношениях художника и мецената, подчеркнём отражённую как в современных исследованиях, так и воспоминаниях участников художественной жизни того времени (П. Муратов, С. Щербатов), мысль о значительности влияния купцов-промышленников на русское искусство, которое стало особенно очевидным в предреволюционный период. Вместе с тем, не имеющая традиции в духовной жизни и наряду с этим обладающая колоссальными финансовыми возможностями, деятельность купеческих кланов и даже их отдельных представителей в сфере искусства (самой по себе парадоксальной) неизбежно обнаруживала свой неоднозначный характер.

Учитывая особенности русской культуры и сложности пути национальной живописи, П.М. Третьяков в своем заявлении в Московскую городскую думу о передаче Москве своей галереи и в приписке к своему духовному завещанию стремился оградить своё собрание от дальнейших пополнений, которые могли изменить его размеры и главное – характер [1000 лет русского предпринимательства, 1995: 345]. К сожалению, воля дарителя не была выполнена, и галерея под руководством И. Грабаря ещё до революции начала утрачивать тот образ и характер, которые отличали уникальность собрания Третьякова и его философию искусства.

### Список литературы:

Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI - XIX вв. / Сост., вступит. статья, примеч. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. М.: Моск. рабочий, 1991. 351 с.

- Демская А.А., Семенова Н.Ю. У Щукина, на Знаменке... М.: Банкъ Столичный, 1993. 160 с.
- Дынникова И.В. Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века. М.: «Индрик», 2009. 440 с.
- Крамской И.Н. Письма. В 2 т.: Т.1. 1862-1875. М.: Гос. изд. изобр. иск-в, 1937а. 350 с.
- Крамской И.Н. Письма. В 2 т.: Т.2. 1876-1887. М.: Гос. изд. изобр. иск-в, 1937б. 469 с.
- Лапшин В.П. Биография портрета Ф.М. Достоевского в письмах, отзывах, документах и воспоминаниях. // Панорама искусств. 77. М.: Советский художник, 1978. С. 242-264.
- Лясковская О.А. В.Г. Перов. РГАЛИ. Ф. 990. ГТГ. Оп. №2. е/х 46. л. 148.
- Муратов П. Щукинская галерея. Очерк из истории новейшей живописи // Русская мысль. 1908. № 8. С. 116-138.
- Нестеров М.В. О пережитом. 1862-1917. Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006. 583 с.
- Петров Ю.А. Этноконфессиональный фактор в контексте московского предпринимательства, вторая половина XIX – начало XX веков // Старообрядчество в России (XVII-XX вв.): сб. науч. тр. Вып. 4 / отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 688- 698.
- Перов В.Г. Рассказы художника / Сост., авт. вступ. ст. и прим. А. Леонов. М.: Изд. Академии Художеств СССР, 1960. 191 с.
- Рябушинский В.П. Старообрядчество и русское религиозное чувство. М.: Мосты культуры, 2010. 452 с.
- 1000 лет русского предпринимательства: Из истории купеческих родов / Сост., вступ. ст, примеч. О. Платонова; указатель имен Ю. Башилова. М.: Современник, 1995. 479 с.
- Художественный журнал, 1882. Т. III. Апрель. С. 246.
- Художественный журнал, 1883. Т. V. Март. С. 218-219.
- Щербатов С. Художник в ушедшей России // Согласие. 1991. № 7. С. 160-189.

#### Об авторе:

**Мещерина Елена Григорьевна** – д. филос. н., профессор кафедры философии и общественных наук Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета. Научная специализация – эстетика, история и теория культуры. E-mail:egm18@bk.ru.

## PHILANTHROPIST AND ARTIST IN RUSSIA OF THE XIX – BEGINNING OF THE XX CENTURIES (SOCIO-PSYCHOLOGICAL ASPECT)

**E.G. Meshcherina**

**Abstracts.** *Philanthropy in Russia of the XIX - beginning of XX centuries had its special features, owing to the nature of the artistic process of that time, as well as to socio-psychological specifics of the group of commercial and industrial estates, providing patronage of arts. Moscow merchants-artisans were the embodiment of most of the qualities (such as patriarchal religious commitment, entrepreneurial spirit, the desire to influence social processes and "to keep up to date"). In those circumstances the formula of "wealth obligating" formed a large-scale and a versatile charity applicable to the art as well. Due to their huge wealth, merchants-patrons could not only be engaged in collecting, but also affect the artistic process by supporting certain directions of painting, creating theatres and art centers. So there was a certain "union" between artists-realists of social direction and merchant-benefactors (K.T. Soldatyonkov, P.M. Tretyakov).*

*Along with that, there were serious contradictions in "artist-patron" relations, resulting from the psychologically conflict "meeting" of wealth and poverty, as well as the problem of the picture "evaluation". The virtuous rejection of money power and the entire "dark kingdom" by artists (especially the*

*revealing genre) simultaneously coupled with the dependence on its educated representatives. The contradictory influence of patronage sometimes was caused by insufficient education of art lovers and their adherence to "snobbery and fashion".*

**Key words.** *Merchants-philanthropists, charity, spiritual motivation, national painting, artist-realist, wealth and poverty, psychological conflict.*

#### References:

*Golubinaya kniga: Russkie narodnye duhovnye stihi XI-XIX vv.* [Pigeon book: Russian folk spiritual poems XI-XIX centuries] / Sost., vstupit. stat'ya, primech. L.F. Soloshchenko, YU.S. Prokoshina. Moscow, Moscow worker, 1991. 351 p. (In Russian).

Demskaya A.A., Semenov N.YU. *U Shchukina, na Znamenke ...* [At Shchukin, Znamenka ...]. Moscow, Capital Bank, 1993. 160 p. (In Russian).

Dynnikova I.V. *Morozovskij hor v kontekste staroobryadcheskoj kul'tury nachala XX veka* [Morozov choir in the context of the old believers' culture of the early XX century]. Moscow, "Indrik", 2009. 440 p. (In Russian).

Kramskoj I.N. *Pis'ma. V 2 t.: T. 1. 1862-1875* [Letters. In 2 volumes: Vol. 1. 1862-1875]. Moscow, State publishing house of fine arts, 1937a. 350 p. (In Russian).

Kramskoj I.N. *Pis'ma. V 2 t.: T. 2. 1876-1887* [Letters. In 2 volumes: Vol. 2. 1876-1887]. Moscow, State publishing house of fine arts, 1937b. 469 p. (In Russian).

Lapshin V.P. *Biografiya portreta F.M. Dostoevskogo v pis'mah, otzyvah, dokumentah i vospominaniyah* [Portrait Biography of F. M. Dostoevsky in letters, reviews, documents and memoirs]. *Panorama iskusstv. 77* [View of the arts. 77]. Moscow, Soviet artist, 1978. pp. 242-264 (In Russian).

Lyaskovskaya O.A. V.G. *Perov. RGALI. F. 990. GTG.Op. №2.e/h 46. l. 148* (In Russian).

Muratov P. *Shchukinskaya galereya. Ocherk iz istorii novejshej zhivopisi* [Shchukin gallery. Essay on the history of contemporary art]. *Russkaya mysl' - Russian thought*, 1908, no. 8, pp. 116-138 (In Russian).

Nesterov M.V. *O perezhitom. 1862-1917. Vospominaniya* [About the experience. 1862-1917. Memory lane]. Moscow, Young guard, 2006. 583 p. (In Russian).

Petrov YU.A. *Etnokonfessional'nyj faktor v kontekste moskovskogo predprinimatel'stva, vtoraya polovina XIX – nachala XX vekov* [Ethno-religious factor in the context of entrepreneurship, Moscow, second half of XIX – early XX centuries]. *Staroobryadchestvo v Rossii (XVII-XX vv.): sb. nauch. tr. Vyp. 4* [The old Believers in Russia (XVII-XX centuries): collection of scientific works. Vol. 4] / Otv.red. i sost. E.M. Yuhimenko. Moscow, Languages of Slavic cultures, 2010. pp. 688-698 (In Russian).

Perov V.G. *Rasskazy hudozhnika* [Stories of the artist] / Sost., avt. vstup. st. i prim. A. Leonov. Moscow, Ed. Academy of Arts of the USSR, 1960. 191 p. (In Russian).

Ryabushinskij V.P. *Staroobryadchestvo i russkoe religioznoe chuvstvo* [Ryabushinsky old belief and the Russian religious feeling]. Moscow, The Bridges of culture, 2010. 452 p. (In Russian).

*1000 let russkogo predprinimatel'stva: Iz istorii kupecheskih rodov* [1000 years of Russian business: from the history of merchant families] / Sost., vstup. st, primech. O. Platonova; ukazatel' imen YU. Bashilova. Moscow, Sovremennik, 1995. 479 p.

*Hudozhestvennyj zhurnal* [Art journal], 1882. Vol. III. April. p. 246 (In Russian).

*Hudozhestvennyj zhurnal* [Art journal], 1883. Vol. V. March. pp. 218-219 (In Russian).

Shcherbatov S. *Hudozhnik v ushedshej Rossii* [The Artist in old Russia]. *Soglasie – Consent*, 1991, no. 7, pp. 160-189 (In Russian).

#### About the Author:

**Elena G. Meshcherina** – Doctor of Sciences (Philosophy), Professor, Department of Philosophy and Social Sciences at the Higher School of Printing and Media Industry under Moscow Polytechnic University. 127550, Moscow, Pryanishnikov Street, 2A. Scientific specialization – aesthetics, history and theory of culture. E-mail: egm18@bk.ru.