

Введение

Данная работа является результатом критического переосмысления того, как воспринимаются в исследованиях по истории русского искусства художники-передвижники и их идентичность. Передвижники — самое первое независимое выставочное объединение в царской России, оно было официально зарегистрировано в 1870 году как Товарищество передвижных художественных выставок (далее — Товарищество) и просуществовало до 1923 года. За это время под его эгидой было организовано 48 передвижных художественных выставок, прошедших в различных регионах Российской империи и ранней советской России.¹ Следует отметить, что завершающий этап явления, считавшегося реалистическим художественным движением, пришелся на разгар русского авангарда и рассвет советского модернизма. В настоящей монографии внимание сосредотачивается на временном промежутке между образованием группы и публикацией юбилейного иллюстрированного альбома по случаю 25-летия Товарищества в 1897 году.² Именно тогда сформировалось доминирующее чрезмерно идеалистическое восприятие группы как конвенционального движения художников-реалистов.³

¹ Бурова Г. К., Гапонова О. И., Румянцева В. Ф. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок*, в 2 т. М., 1952–1959; Романов Г. Б., *Товарищество передвижных художественных выставок. 1871–1923 гг.* Энциклопедия. СПб., 2003.

² *Альбом двадцатипятилетия Товарищества передвижных художественных выставок*. М., 1897.

³ Верхняя временная граница обусловлена рядом факторов, позволяющих полагать, что к концу 1890-х движение передвижников уже считалось скорее частью русской истории искусств, чем актуальным художественным явлением. Один из них — официальная музеефикация художественного наследия группы. Процесс был запущен в 1892 году, когда крупный коллекционер

Сторонники маргинального социально-экономического подхода к анализу деятельности группы также придают особое значение именно этому периоду. Существованием двух, во многом диаметрально противоположных, интерпретаций истории передвижников продиктованы два главных вопроса данной книги, которые далее будут обсуждаться в рамках историографического контекста.

ПРОБЛЕМА ДОМИНИРУЮЩЕЙ ИДЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Хотя современное восприятие передвижников не едино, по сей день в истории русского искусства остается доминирующей точка зрения, которая была сформулирована и энергично продвигалась критиком Владимиром Стасовым (1824–1906), приписывавшим группе последовательную идеологическую и эстетическую программу. В частности, он категорично утверждал, что эта группа с лозунгом «Национальность и реализм» появилась вследствие эстетического противоречия с Академией художеств и оспаривала рутинный, идеализирующий и космополитичный подход последней в искусстве; критик также уверял, что передвижная выставочная деятельность группы преследовала исключительно альтруистические, образовательные цели.⁴ Влияние

работ передвижников Павел Третьяков завещал свою коллекцию Москве, что послужило основанием публичной картинной галереи Третьякова. Вскоре вторая по величине коллекция работ передвижников стала частью Русского музея Александра III, образованного в Санкт-Петербурге в 1898 году, чтобы ознаменовать щедрый патронат в бозе почившего императора. Эти два новых общественных музея определенно зафиксировали место передвижников в истории русского искусства второй половины XIX века. Многие ведущие члены группы, включая Перова, Крамского, Ге и Ярошенко, к концу 1890-х уже умерли, и это также не могло не сказаться на восприятии угасающего движения. Начиная с 1898 года первые выставки и издания «Мира искусства» Сергея Дягилева задали новый центр художественной гравитации.

⁴ Стасов впервые основательно связал передвижников с этим лозунгом и принципами, за ним стоящими, во второй части статьи «Двадцать пять лет русского искусства», опубликованной в декабрьском «Вестнике Европы» в 1882 году. См. целиком статью, раздел «Наша живопись», в: Стасов В. В., «Двадцать пять лет русского искусства», в: *Собрание сочинений В. В. Стасова*, в 3 т. СПб., 1894, т. 1, с. 493–590.

взглядов Стасова на последующие оценки деятельности группы очевидно, например, уже в работах первого биографа и каталогизатора передвижников Николая Собко и в самой ранней монографии о передвижниках, вышедшей во время юбилейной, 25-й выставки группы в 1897 году.⁵ Чуть позже Александр Бенуа в обзоре русского искусства XIX века (1899–1902) не столько опровергает Стасова, сколько критически сужает его понимание этого явления до направления в жанровой живописи, посвященного современным темам и проблемам, представленным в дидактической или осуждающей манере.⁶ Примечательно, что, несмотря на постоянно растущее в XX столетии количество работ о передвижниках, группа, в сущности, продолжала оцениваться с позиции, заданной ее главным пропагандистом и адвокатом еще до революции. Пожалуй, единственным принципиальным вкладом советского времени стало то, что с конца 1930-х годов исследователи начали сравнивать движение передвижников с современным ему социальным оппозиционным хождением русской интеллигенции в народ, хотя степень политизированности этого сравнения со временем снизилась.⁷ Своего рода венцом стасовско-советской интерпретации стала фундаментальная монография «Товарищество передвижных художественных выставок» (1989) Фриды Рогинской. Во многом преодолевая узкое понимание движения и рассматривая жизнь и творчество наиболее известных членов группы, работавших в жанре исторической, портретной, бытовой и пейзажной живописи, автор представляет передвижников как эстетически

⁵ Новицкий А. П., *Передвижники и влияние их на русское искусство*. М., 1897. Эта книга оставалась единственной монографией о передвижниках вплоть до советских работ 1940-х годов.

⁶ Бенуа А. Н., *История русской живописи в XIX веке*. СПб., 1899–1902; Бенуа А. Н., *Русская школа живописи*. СПб., 1904 (англ. перевод: Benois A., *The Russian School of Painting*. N. Y., 1916).

⁷ См., например: Варшавский Л. Р., *Передвижники. Их происхождение и значение в русском искусстве*. М., 1937; Беляева О. Ф., *Передвижники (Товарищество передвижных художественных выставок): Рекомендательный указатель литературы*. Л., 1955; Гомберг-Вержбинская Э., *Передвижники*. Л., 1970; Иовлева Л. И., *Товарищество передвижных художественных выставок*. Л., 1971; *Художники-передвижники: Сборник статей*. М., 1975; Гофман И. М. (ред.), *Передвижники. Сборник статей*. М., 1977.

и идеологически гомогенное художественное движение с ярко выраженными альтруистическими и просветительскими задачами.⁸ И хотя на сегодня уже опубликован внушительный объем первоисточников, недвусмысленно говорящих о намного более сложной истории группы,⁹ в редких постсоветских и современных исследованиях скорее лишь корректируется, а не принципиально переосмысливается традиционное идеалистическое представление о ней.¹⁰

В двух знаковых англоязычных монографиях о передвижниках также не преодолеваются ключевые проблемы стасовско-советской интерпретации. Книга американского историка Элизабет Валкенир «Русское реалистическое искусство. Государство и общество: передвижники и их традиция» (1977) стала самым первым содержательным академическим вызовом доминирующей советской интерпретации принципов и целей основания группы.¹¹ Автор монографии сначала критически осмысливает стремительную эволюцию передвижников от «диссидентов» до живописцев академического истеблишмента, а затем исчерпывающе демонстрирует начавшуюся в сталинское время политически мотивированную фальсификацию фактов и мифологизацию движения. Но, как это ни парадоксально, хотя Валкенир стала первым исследователем, максимально деполитизировавшим историю передвижников, ее понимание принципов основания и функционирования выставочного общества, равно как и сама структура ее нарратива, осталось в рамках парадигмы, заданной Стасовым и зацементированной последующими

⁸ Рогинская Ф. С., *Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки*. М., 1989.

⁹ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987. Этот двухтомник является базой для данного исследования и представляет ценность как первая комплексная публикация большого объема архивного материала, отражающего коммерческую и организационную сторону деятельности Товарищества.

¹⁰ См., например: Стернин Г. Ю., *Художественная жизнь России второй половины XIX века, 70–80-е годы*. М., 1997; Nesterova E., *The Itinerants. The Masters of Russian Realism. Second Half of the 19th and Early 20th Centuries*. Bournemouth, 1996; Sarab'ianov D., "The Rise and Fall of the Peredvizhniki", *Experiment* (A Journal of Russian Culture), 2008, vol. 14, p. 1–17.

¹¹ Valkenier E. K., *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*. Ann Arbor, 1977.

советскими историками искусства. Во многом схожая проблема обнаруживается и в монографии о группе, написанной британцем Дэвидом Джексоном, — «Передвижники и критический реализм в русской живописи XIX века» (2006).¹² В отличие от предшественников, Джексон сделал более четкий акцент на проблематике традиционной, заданной еще Бенуа, узкой эстетической оценки движения передвижников и разнородном характере художественного наследия Товарищества, задавая вопрос о том, насколько понятие «критический реализм» применимо, например, к исторической живописи и пейзажу. Однако, риторически обозначив проблему, Джексон не претендует на ее решение. Скорее, наоборот, преодолевая самые распространенные клише стасовско-советской интерпретации, он одновременно со свежей силой воспроизводит ее идеалистическую позицию в отношении передвижников, рассматривая их как конвенциональное движение художников-реалистов с определенными ценностями, темами и эстетической программой.¹³

Интрига состоит в том, что преобладающее традиционное восприятие передвижников никак не отражает реальные обстоятельства появления Товарищества и не описывает ни манеру, в которой художники публично репрезентировали себя как группу, ни действительный характер их выставок. Наконец, идеалистическое восприятие передвижников плохо увязывается и с тем фактом, что выставки Товарищества, впервые организованные в 1871 году, уверенно пережили такие разные эпохи, как либеральное царствование Александра II, реакционный период Александра III и наиболее политически турбулентное время

¹² Jackson D., *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*. Manchester, 2006.

¹³ Отмечу, что ни одна из этих двух книг не упоминается даже в современных отечественных монографиях о группе, не говоря уже об отсутствии их перевода на русский язык. Вместе с тем в последнее десятилетие на Западе растет интерес к передвижникам. В частности, недавно были впервые переведены на английский и опубликованы отдельным изданием основные архивные документы, касающиеся деятельности Товарищества. См.: *Experiment*, 2008, vol. 14 (*Russian Realist Painting. The Peredvizhniki: An Anthology*). В 2011–2012 годах прошла ретроспективная выставка в Стокгольме. Каталог выставки: Jackson D., Hedstrom P., *The Peredvizhniki. Pioneers of Russian Painting*. Exhibition catalogue, Nationalmuseum, Stockholm, 2011.

Николая II.¹⁴ Мой первый ключевой вопрос: как это возможно, чтобы независимая, часто воспринимаемая как оппозиционная и политически окрашенная группа художников-реалистов с развитым чувством гражданского долга и альтруистическими принципами могла продемонстрировать столь беспрецедентную долговечность и общественный успех в царской России?

Для начала укажу на два «общих места», характерных практически для всех исследователей и во многом предопределяющих идеалистическую интерпретацию передвижников. Так, все известные мне отечественные и западные монографии о Товариществе безоговорочно придерживаются единственной схемы повествования о передвижниках, заданной еще в статьях Стасова. Традиционно нарратив начинается с обзора художественных событий конца 1850-х годов и/или политически активных

¹⁴ См., например, общие обзорные исследования по социально-политическому устройству и климату в империи в указанный период: Миронов Б. Н., *Социальная история России периода империи (XVIII — начало XX в.)*: Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства, в 2 т. 3-е изд., испр. и доп. СПб., 2003; Ерошкин Н. П., *История государственных учреждений дореволюционной России*. М., 2008; Polunov A. (author), Owen T., Zakharova L. (eds.), *Russia in the Nineteenth Century: Autocracy, Reform, and Social Change, 1814–1914*. N. Y., L., 2005. О периоде правления Александра II: Зайончковский П. А., *Кризис самодержавия на рубеже 1870–1880-х годов*. М., 1964; Чернуха В. Г., *Внутренняя политика царизма с середины 50-х до начала 80-х годов XIX века*. Л., 1978; Итенберг Б. С. (ред.), *Россия в революционной ситуации на рубеже 1870–1880-х годов*. М., 1983; Гальперина Б. Д., Раскин Д. И. (сост.), *Трагедия реформатора: Александр II в воспоминаниях современников*. СПб., 2006; Лапин В. В. (ред.), *Александр II. Трагедия реформатора: люди в судьбах реформ, реформы в судьбах людей: сборник статей*. СПб., 2012; Барыкина И. Е., Чернуха В. Г. (сост.), *Александр II: pro et contra*. СПб., 2013; Сафронова Ю. А., *Русское общество в зеркале революционного террора, 1879–1881 годы*. М., 2014; Saunders D., *Russia in the Age of Reaction and Reform 1801–1881*. L., 1992. О периоде правления Александра III см.: Зайончковский П. А., *Российское самодержавие в конце XIX столетия (политическая реакция 80-х — начала 90-х годов)*. М., 1970; Фирсов С. Л., К. П. Победоносцев: pro et contra. СПб., 1996; Чернуха В. Г., *Александр III. Воспоминания, дневники, письма*. СПб., 2001; Барыкина И. Е., Чернуха В. Г. (сост.), *Александр III: pro et contra, антология*. СПб., 2013; Rogger H., *Russia in the Age of Modernisation and Revolution 1881–1917*. L., 1983. См. также анализ англоязычной историографии вопроса в: Любичанковский С. В., «Состояние власти позднейимперской России в оценке англо-американской историографии 2-й половины XX — начала XXI в.», в: *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. Т. 9, № 2, 2007, с. 342–347.

1860-х, останавливается на Бунте четырнадцати и появлении Санкт-Петербургской артели художников (далее — Артель) в 1863 году — и только после этого обращается к основанию Товарищества. Понятно, что при такой последовательности повествования автоматически, безо всяких реальных оснований, на Товарищество проецируется радикализм жанровых художников 1860-х и предполагается его связь с Бунтом четырнадцати в Академии.¹⁵ Не менее сомнительна практикуемая при этом исследовательская дистанцированность. В рамках своего псевдо-исторического подхода искусствоведы рассматривали движение передвижников *изолированно* от самих выставок Товарищества, тогда как живопись художников демонстрировалась и воспринималась критиками и публикой исключительно в контексте этих выставок. Следствием такой практики стало обыкновение выбирать отдельные живописные произведения — в том числе даже те, которые не были представлены на выставках, — для подтверждения сложившегося взгляда на передвижников как на реалистическое движение. Этот доминирующий исследовательский подход значительно искажает реальную историю движения.

Для того чтобы реконструировать оригинальные цели и идентичность Товарищества, я сочетаю в своем исследовании ряд новых исследовательских подходов и методов. Предлагаемая работа тяготеет к институциональной истории искусств,¹⁶ так как главным объектом рассмотрения выступает не отдельный художник или группа (изолированных) картин, а профессиональная художественная институция, товарищество художников, которое организовывало коллективные художественные выставки в определенный исторический период. Поскольку до нас от этого

¹⁵ Здесь и далее, для того чтобы избежать путаницы, название Академии наук всегда будет даваться полностью, а сокращенное название «Академия» будет означать Академию художеств.

¹⁶ См., например: White H. C., White C. A., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, 1965; Mainardi P. (ed.), “Nineteenth-Century French Art Institutions”, *Art Journal*, vol. 48, no. 1, 1989; Mainardi P., *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, 1993; Haskell F., *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, 2000; Solkin D. (ed.), *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780–1836*. New Haven; L., 2002; Moffet C. S. (ed.), *The New Painting. Impressionism 1874–1886*. Oxford, 1986.

общества и его выставочной деятельности, помимо собственных картин, дошли лишь такие специфические документы, как уставы, протоколы, каталоги, фотографии, отчеты, — практика (само)репрезентации (понятие, разработанное в постструктуралистской гуманитарной традиции) группы/институции также становится одним из ключевых объектов исследования.¹⁷ Стратегия публичной саморепрезентации передвижников была обусловлена долгосрочными целями основания группы и контекстом, в котором эти цели формировались. В этом отношении я придерживаюсь традиций социологии и социальной истории искусства, которые предлагают рассматривать выставки Товарищества как ответ на определенную художественную, социальную и политическую ситуацию, как нарушение принятых и известных передвижникам правил игры в этих сферах.¹⁸ Наконец, находясь в рамках социальной истории искусства, я впервые, и максимально комплексно, в формате *case study* анализирую художественный характер ключевых выставок Товарищества и их восприятие критикой и публикой. Комплексный анализ освещения выставок группы прессой позволяет понять, как менялось восприятие передвижников современниками и происходило формирование их идентичности, а также выявляет роль художников и критиков в этом процессе.

Рассмотренная в непосредственном контексте авторитарной царской России фактическая история передвижников оказывается куда менее романтической, но не менее занимательной. Так, в книге я показываю, что в основе создания Товарищества

¹⁷ См., например, обстоятельный обзор развития понятия «репрезентация» в научной традиции: Hall S. (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. L., 1997, p. 1–74.

¹⁸ По социологии искусства для меня были значимы следующие работы: Wolff J., *Social Production of Art*. L., 1981; Bourdieu P., *The Field of Cultural Production*. L., 1993; Bourdieu P., *The Rules of Art*. L., 1996 и Becker H., *Art Worlds*. Berkeley; L. A., 1982. По социальной истории искусства: Clark T. J., *The Image of the People. Gustav Courbet and the 1848 Revolution*. L., 1973; Clark T. J., *Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Haven; L., 1985; Crow T., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven; L., 1985; Solkin D., *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven; L., 1993; Solkin D., *Painting Out of the Ordinary: Modernity and the Art of Everyday Life in Early Nineteenth-Century Britain*. New Haven; L., 2008.

лежала в первую очередь общность экономических интересов художников, а не какая-либо художественная программа, и что в течение всего периода своего существования Товарищество не только оставалось коммерческим выставочным предприятием и последовательно репрезентировало себя и свои выставки именно в таком качестве, но и устраивало тематически и стилистически разнородные экспозиции картин, в равной степени представляя историческую живопись, современные сюжеты, пейзаж и портреты. Если художниками и планировался вклад в общественное благо, он был явно менее приоритетным, чем создание жизнеспособного коммерческого предприятия в условиях неразвитого художественного рынка и репрессивного политического климата, и рассматривался скорее как неизбежный побочный эффект от регулярной организации выставок Товарищества в провинции. Ежегодная, экономически самостоятельная и альтернативная Академии художеств выставочная платформа должна была быть разнообразной и открытой новому, чтобы на протяжении десятилетий привлекать зрителей и поддерживать интерес прессы. Другими словами, было бы коммерчески неразумно и нецелесообразно продвигать узкую художественную программу, не говоря уж о ярко выраженной оппозиционной повестке, — по крайней мере в ранний период выставки передвижников действительно не ассоциировались в восприятии современников со специфической идеологией и легко идентифицируемой эстетической программой.

В первой части книги эти положения доказываются путем анализа того, как передвижники формировали и пытались контролировать свой публичный образ и факторы, которые могли влиять на их стратегию. Так, в главе I, помимо прочего, рассматриваются учредительные документы Товарищества и непосредственный социально-политический контекст, определивший специфический способ образования группы. Затем я рассматриваю презентацию Товариществом своих выставок на всех стадиях их проведения (глава II), саморепрезентацию группы на примере групповых фотографических портретов (глава III) и юбилейный отчет художников за первые 15 выставок (глава IV). Во второй части я продолжаю доказывать приведенные выше положения уже на примере *case study* ключевых выставок группы и их

восприятия критиками и публикой. Так, я анализирую инаугурационную выставку Товарищества в 1871 году (глава V), пятую выставку передвижников в 1876 году, первую после разрыва их отношений с Академией художеств (глава VI) и, наконец, самые скандальные — 11-ю (1881), 12-ю (1882) и 13-ю (1883) выставки (глава VII).

ПРОБЛЕМА МАРГИНАЛЬНОЙ, СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Оспаривая многие положения традиционного, идеалистического прочтения передвижников, книга выводит на принципиально новый научный уровень социально-экономическую интерпретацию движения, которая до сих пор оставалась маргинальной. В частности, данная монография развивает идеи, впервые сформулированные в рамках марксистской истории искусства,¹⁹ самым смелым и ярким выражением которой стала работа «Русское искусство промышленного капитализма» (1929) Алексея Федорова-Давыдова. Он первым указал на неправомочность какой-либо политизации группы и на ее очевидные коммерческие приоритеты и принципы основания. Именно эта коммерческая направленность фактически определила разнородный и открытый состав Товарищества и, соответственно, художественный характер его передвижных выставок, ориентированных

¹⁹ См., например: Фриче В. М., *Очерки социальной истории искусства*. М., 1923; Фриче В. М. (ред.), *Русская живопись 19 века*. М., 1929; Арватов Б., *Искусство и производство*. М., 1926; Иоффе И. И., *Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств*. Л., 1927; Федоров-Давыдов А. А., *Марксистская история изобразительных искусств. Методологические и историографические очерки*. Иваново-Вознесенск, 1925; Федоров-Давыдов А. А., *Реализм в русской живописи 19 века*. М., 1933. Что касается позднесоветского периода, то здесь единственным исключением является статья Д. В. Сарабьянова «Передвижники и их предшественники» 1977 года, в которой автор признает изначальную институциональную двойственность Товарищества: объединения («братство») и выставочного учреждения («Салон»). См.: Сарабьянов Д. В., «Передвижники и их предшественники», в кн.: И. М. Гофман (ред.), *Передвижники...*

в первую очередь на расширение рынка сбыта продукции.²⁰ Основная проблема тезисов Федорова-Давыдова состоит в том, что он не стал их как-либо развивать и — главное — полноценно аргументировать, в результате чего его работой незаслуженно пренебрегали — отчасти по этой причине, а отчасти из-за того, что с 1930-х годов такой подход был идеологически неверным и опасным. Признание того факта, что Товарищество было основано на базе коммерческих принципов и отношений, вновь актуализируется в некоторых современных отечественных и западных исследованиях.²¹ Закономерно, что исследования в этом направлении сопровождаются готовностью подвергнуть сомнению другие основные представления о группе, в том числе ее противоречия с Академией или тот факт, что в группе доминировали «социальные критики», которые с помощью искусства

²⁰ В частности, Федоров-Давыдов утверждает: «Что бы его идеологи вроде Н. И. (sic!) Крамского и В. В. Стасова, а вслед за ними и все последующие “либеральные” журналисты, ни писали о передвижничестве как об идейном течении, его основы были экономические, а не идеологические. Это, в конце концов, было ясно и самим “товарищам” <...> самая идея передвижных выставок была ориентировкой на расширенный мелкотоварный рынок провинции»; далее: «На передвижников, в 70–80-х гг., выразивших мировоззрение аполитичной “постепеновской” интеллигенции, неправомерно был перенесен политический радикализм их предшественников, художников 50–60-х гг.»; и, наконец: «Даже в эпоху своего расцвета в 70–80-е гг. передвижничество вовсе не представляет собой единого целого. Недаром большинство первых художников нового стиля принадлежали к передвижникам. Новый стиль мог зародиться в передвижничестве, потому что, несмотря на всю свою словесную идеологию, оно было лишь группировкой лиц, а не стилистическим явлением». В поддержку своего аргумента Федоров-Давыдов цитирует письмо Василия Перова и приводит репринт таблицы первых 15 выставок с их финансовыми итогами. См.: Федоров-Давыдов А. А., *Русское искусство промышленного капитализма*. М., 1929, с. 175, 193.

²¹ См.: Северюхин Д. Я., *Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников (от начала XVIII века до 1932 года)*. СПб., 2008; Экштут С. А., *Шайка передвижников. История одного творческого союза*. М., 2008; Бобриков А. А., *Другая история русского искусства*. М., 2012; Steiner E., “A Battle for the ‘People’s Cause’ or for the Market Case. Kramskoi and the Itinerants”, *Cahiers du Monde Russe*, 2009, N 50/4, p. 1–20; Steiner E., “Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts”, *The Russian Review*, 2011, N 70, p. 252–271; Ely C., *This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb, IL, 2009, p. 195–198.

осуждали репрессивный общественный строй России.²² Однако редкие и разрозненные современные работы, переосмысливающие идентичность передвижников с социально-экономических позиций, не сильно превосходили попытку, сделанную Федоровым-Давыдовым. Они мало или вовсе ничего не добавляют в плане доказательной базы и анализа — как первичного материала, так и непосредственных социально-политических, технологических и художественных условий, которые определили цели создания и характер группы, тогда как все эти аспекты являются ключевыми для моей аргументации.

И, наконец, главное, что я хочу отметить: широкий, комплексный и хронологический подход к анализу первоисточников позволяет обозначить границы, маркирующие изменения в идеологии передвижнического движения, — момент соединения социально-экономических принципов с эстетическими. Так, первая часть книги намеренно заканчивается рассмотрением юбилейного отчета о 15 выставках, опубликованного в 1888 году. Именно в нем, почти через два десятилетия после основания Товарищества, обнаруживается сбой в стратегии саморепрезентации: наравне с ожидаемой деловой частью передвижники впервые интегрировали в свой публичный отчет определенные эстетические принципы, которые критики незамедлительно приняли за «художественный манифест» группы. Этот неожиданный поворот в истории Товарищества стал одним из поводов задуматься над вторым ключевым вопросом книги: как и почему возникло восприятие передвижников в качестве критически настроенного реалистического художественного движения, несмотря на ярко выраженные коммерческие принципы его основания, разнородный характер экспозиций и длительную эстетически нейтральную саморепрезентацию?

Во второй части книги, в процессе анализа указанных выше ключевых выставок, я показываю, что переломный момент в восприятии передвижников приходится на то время, когда

²² Pipes R., "Russia's Itinerant Painters", *Russian History*, 2011, vol. 38, N 3, p. 319; Нестерова Е. В., *Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века: автореф. дисс. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения*. СПб., 2004; Нестерова Е. В., *Поздний академизм и салон. Альбом*. СПб., 2004.

коммерческие интересы Товарищества вступили в очевидный конфликт с его художественными целями, поскольку эти цели приобрели политическую релевантность. И хотя передвижная выставка с самого начала демонстрировала определенные отличия от академической выставки, все же этого было недостаточно для относительно узкой интерпретации идеологии группы — в силу стилистически, тематически и жанрово разнородного характера ее выставок, а также в силу того, что представленные на них живописные работы находились в пределах конвенциональной, академической визуальной идиомы (главы V и VI). Принципиальные изменения в восприятии выставок передвижников и в формировании их идентичности произошли в результате трех скандальных выставок: 11-й (1883), 12-й (1884) и 13-й (1885), причем точка невозврата была пройдена вопреки растущей разнородности и коммерциализации передвижных выставок. Главным фактором, спровоцировавшим переосмысление отличительных особенностей группы, стали три грандиозные и политически окрашенные картины Репина, экспонированные на этих выставках (глава VII). Не случайно за скандальными событиями последовало введение всероссийской цензуры выставок в 1886 году, что значительно усложнило выставочную деятельность Товарищества.

В завершение книга предлагает интерпретацию того, почему вдруг почти 20 лет спустя и, главное, как художники одновременно и репрезентировали себя в качестве жизнеспособного, социально ответственного бизнеса, и интегрировали в свой публичный образ определенную художественную программу. Здесь рассматриваются два важных события в истории объединения: упомянутый отчет о 15 выставках и опубликованный почти 10 лет спустя юбилейный иллюстрированный альбом по случаю 25-й выставки Товарищества. Причем в последнем издании альбома передвижники конструируют художественную идентичность своей группы уже не только с помощью слова, но посредством репродукций экспонированных картин. Стараясь при анализе максимально учитывать изначальный контекст, я принял решение даже рамочно не определять понятие «реализм», чтобы избежать любых возможных предубеждений и дистанцироваться от определений данного термина у современных мне исследователей.

Вместо этого я стремлюсь отследить разные варианты описания реалистического подхода в искусстве и использования слова «реализм» — его значений, переносных смыслов и оттенков, от нейтральных и описательных до резко критических, — в цитируемых мною первичных текстах и таким способом продемонстрировать, что именно из доступного диапазона значений и практики употребления данного понятия передвижники сознательно включили в свою публичную идентичность.²³

Обе части книги одинаково доказывают справедливость социально-экономического прочтения целей деятельности группы, но они также помогают выявить, когда и почему подобное прочтение перестает работать, уступая место другим интерпретациям. Данная монография, таким образом, не просто концептуально увязывает два существующих понимания идентичности передвижников: маргинальное (социально-экономическое) и доминирующее (идеалистическое), показывая, что в определенной степени оба имеют право на жизнь, — но и позволяет предположить, что одна, прагматичная, сторона передвижничества позволила состояться другой, оппозиционной гражданской.

²³ См. обсуждение чрезвычайно сложного вопроса использования термина «реализм» в имперской России XIX века, например, в: Adlam C., “Realist Aesthetics in Nineteenth-Century Russian Art Writing”, *Slavonic and East European Review*, 2005, vol. 83, N 4, p. 638–663.