

Андрей Шабанов

Передвижники



между коммерческим товариществом
и художественным
движением



ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ



*Книга издана при поддержке
Комиссии по научному планированию ЕУСПб*

Андрей Шабанов

Передвижники

между коммерческим товариществом
и художественным
движением

Санкт-Петербург 2015

УДК 75.041(47)
ББК 85.103(2)52-29
Ш12

Утверждено к печати Ученым советом
Европейского университета в Санкт-Петербурге

Рецензенты:

Илья Аскольдович Доронченков (ЕУСПб)
John Bowlt (University of Southern California, Los Angeles)

Шабанов А. Е.

Ш12 Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением / Андрей Шабанов; [науч. ред. И. А. Доронченков]. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. — 336 с.: ил.

ISBN 978-5-94380-199-0

Данная книга — первая комплексная попытка исследования изначальной идентичности, целей и контекста движения передвижников. Учитывая лучшие достижения отечественных и западных исследований, монография впервые примиряет два до сих пор взаимоисключающих прочтения истории передвижников в искусствоведении: маргинальное, социально-экономическое (коммерческое выставочное предприятие), и доминирующее, идеалистическое (альтруистическое, критически настроенное движение художников-реалистов), и показывает, как одна, прагматичная, сторона передвижничества позволила состояться другой, оппозиционной, гражданской.

Сосредоточившись на периоде между официальной регистрацией группы в 1870 году и публикацией юбилейного иллюстрированного альбома к 25-летию ее выставок в 1897 году, автор рассматривает большое количество новых материалов, ранее не привлекавших внимания специалистов, в том числе учредительные и операционные документы Товарищества, групповые фотографии, рекламу, афиши, изображения экспозиций, каталоги, иллюстрированные альбомы, годовые и юбилейные отчеты, а также охватывает максимально полный спектр художественной прессы при анализе ключевых выставок группы и их восприятия современниками. Книга адресована искусствоведам, культурологам, историкам, социологам искусства и всем тем, кто интересуется историей русского искусства и культуры.

УДК 75.041(47)
ББК 85.103(2)52-29

ISBN 978-5-94380-199-0

© А. Е. Шабанов, 2015
© Европейский университет
в Санкт-Петербурге, 2015

Оглавление

Благодарности	7
Введение	11

Часть первая

САМОРЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Глава I. «Что в имени?» Основание группы в 1870 году	27
<i>Иллюстрированное приложение</i>	48
Глава II. Репрезентация выставки	50
<i>Иллюстрированное приложение</i>	94
Глава III. Групповые фотографии передвижников: партнеры со схожими взглядами или художники со схожими эстетическими принципами?	109
<i>Иллюстрированное приложение</i>	138
Глава IV. Отчет за первые 15 передвижных выставок: репрезентация себя как художественного движения	149
<i>Иллюстрированное приложение</i>	162

Часть вторая

ПЕРЕДВИЖНИКИ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННИКОВ

Предисловие о политике приема в члены товарищества	166
Глава V. Анализ первой передвижной выставки и ее восприятия критиками, 1871–1872 годы	168
<i>Иллюстрированное приложение</i>	193
Глава VI. Анализ пятой передвижной выставки и ее восприятия критиками, 1876 год	196
<i>Иллюстрированное приложение</i>	216
Глава VII. От товарищества к художественному движению. 11-я (1883 год), 12-я (1884 год) и 13-я (1885 год) выставки и их восприятие критиками	218
<i>Иллюстрированное приложение</i>	251
Заключение	258
<i>Иллюстрированное приложение</i>	273

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Устав Товарищества передвижных художественных выставок, 1870 год	281
Приложение 2. Отчет за первые 15 передвижных выставок Товарищества, 1888 год	285
Приложение 3. Отчет двадцатипятилетия Товарищества, 1897 год	295
Избранная библиография	312
Список сокращений	326
Summary	327

Благодарности

Исследование, счастливым итогом которого является данная книга, началось осенью 2002 года, когда я поступил на магистерскую программу факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. Поэтому первая благодарность — Алексею Константиновичу Лепорку и Марии Коростелевой за подаренную мне тему, удачно тогда примирившую мой интерес к искусству с предыдущим экономическим образованием. Исследовательская тема книги была впервые основательно разработана в рамках магистерской работы под руководством Киры Владимировны Долининой, которой я глубоко признателен за терпение и поддержку. Отдельно благодарю сотрудников университета и факультета, в первую очередь Бориса Ароновича Каца, Сергея Михайловича Даниэля, Романа Геннадьевича Григорьева, Ивана Дмитриевича Чечота, Екатерину Михайловну Видре, Даниила Александровича Александрова, а также моих соучеников за участие и незабываемую атмосферу тех лет.

Магистерская работа стала отправной точкой для дальнейшего исследования в Институте Курто в Лондоне. Основой данной книги служит текст диссертации (PhD), написанной мною под руководством Дэвида Солкина в 2008–2013 гг. Это научное сотрудничество оказалось большой удачей в моей жизни, и я искренне благодарен Илье Аскольдовичу Доронченкову за его пронизательный совет пойти по нестандартному пути: Дэвид Солкин не является специалистом по русскому искусству, но его эрудированный, современный и гибкий методологический подход социального историка искусства позволил поставить исследование на новые рельсы, предложить новые вопросы и аргументацию, которые, надеюсь, полнее и точнее раскрывают феномен передвижников, до сих пор считавшийся хорошо

изученным. Переход от описательного к проблемному, критическому принципу исследования оказался очень сложным, но в результате стал для меня бесценным научным опытом. Это было интеллектуальное удовольствие и привилегия — работать под руководством Дэвида Солкина, и я в долгу перед ним за его щедрую и внимательную опеку.

Я благодарю всех, кто на разных стадиях поддерживал советом и рекомендациями мой исследовательский проект, сделал важные замечания по тексту, многие из которых были учтены при подготовке данной книги: Киру Владимировну Долинину, Романа Геннадьевича Григорьева, Флер Ротшильд, Джона Милнера, Полли Блейкли, Сьюзан Морриссей, Андрея Баумана, Наталию Николаевну Мазур, Галину Мардилович и, в особенности, Илью Аскольдовича Доронченкова. Наконец, отдельное спасибо Джону Боулту, Яну Левченко и совету факультета истории искусств ЕУСПб за поддержку идеи издания монографии.

В процессе поиска и сбора материалов, знакомства с фондами, получения прав на публикацию иллюстраций значительными оказались помощь и содействие сотрудников Российской национальной библиотеки (отдельная признательность Елене Валентиновне Бархатовой, Алле Яковлевне Лайпидус и Никите Львовичу Елисееву), Библиотеки Академии наук в Санкт-Петербурге, Национальной библиотеки Финляндии (поклон Ирине Лукки), Государственной Третьяковской галереи (отдельная благодарность Ирине Владимировне Лебедевой, Наталье Владимировне Толстой, Марине Васильевне Ивановой и Василисе Егоровой) и Государственного Русского музея (отдельное спасибо Евгении Николаевне Петровой).

Ряд коллег помогли мне с переводом текста диссертации на русский, а также с его дальнейшим преобразованием в формат книги, осуществив редактирование и корректуру. Я благодарен Татьяне Перепелкиной, Ольге Чумичевой, Юлии Яковлевой и, в особенности, Елене Сергеевой, Наталье Занегиной и Андрею Бауману за вдумчивое чтение и ценные комментарии, которые значительно улучшили качество текста и облегчили его восприятие. Отдельная признательность редактору Анне Пономаревой, а также сотрудникам Издательства Европейского университета Милене Кондратьевой и Андрею Ромахину за содействие

в подготовке книги; особая благодарность Александру Ходоту за колоссальный труд по обработке изображений и оформлению издания.

Все это было бы невозможно без финансовой поддержки благотворительных фондов. Я бесконечно благодарен экспертной комиссии Международной программы стипендий Фонда Форда (США) и лично сотрудникам московского офиса в тот период времени: Оксане Орачевой, Рине Рухлиной и Юлии Сухенко за трехлетний исследовательский грант, а также фонду «Виктория — искусство быть современным» (Россия) за годичный грант имени Ольги Лопуховой, который позволил мне дописать диссертацию в Лондоне. Подготовка и издание монографии осуществлены благодаря гранту Комиссии по научному планированию ЕУСПб; моя отдельная признательность ее совету — за оказанные честь и доверие.

С удовольствием благодарю свою сестру, друзей и коллег, в их числе — Дарью Агапову, Александра Альтшулера, Марию Батурину, Юлию Бровцыну, Алексея Горина, Евгению Голант, Полину Ермакову, Антуана и Юлию Каттин, Марию Коккори, Наталью Копелянскую, Михаила Копотева, Марину Лагунову, Эприл и Николаса Буэно де Мескита, Льва Масиеля, Хардину Олендорф, Маргариту Оганесян, Арсения Рейхер, Марию Ревзину, Рока Сео, Анну Толстову, Майкла Уэлша, Анну Цветкову, Аркадия Чаплыгина, Джонатана Этцольда и многих других замечательных людей, чья поддержка была для меня крайне важна во время моего исследования в Лондоне и работы над книгой в Петербурге.

Санкт-Петербург
Февраль 2015 года

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 Валкенер «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 Валкенер 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 со-

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.

ветскими историками искусства. Во многом схожая проблема обнаруживается и в монографии о группе, написанной британцем Дэвидом Джексон, — «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 собственно 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 неправомерность 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., выражавших мировоззрение аполитичной “постепеновской” интеллигенции, неправомерно был перенесен политический радикализм их предшественников, художников 50–60-х гг.»; и, наконец: «Даже в эпоху своего рассвета в 70–80-е гг. передвижничество вовсе не представляет собой единого целого. Недаром большинство первых художников нового стиля принадлежали к передвижникам. Новый стиль мог зарождаться 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 превзошли 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.

Часть первая

Саморепрезентация передвижников

Глава I

«ЧТО В ИМЕНИ?»

ОСНОВАНИЕ ГРУППЫ В 1870 ГОДУ

Будьте мудры, как змеи, и кротки, как голуби.

Григорий Мясоедов, цитирующий
Евангелие от Матфея, 10:16¹

Напомню, согласно преобладающему в отечественной и западной истории искусства представлению о передвижниках, эта группа образовалась с антиакадемической эстетической программой и руководствовалась альтруистическими соображениями. Так, Стасов в 1882 году заявил, что ключевыми объединяющими принципами участников общества были национальность и реализм. Последовательно опровергая стасовско-советский миф, американская исследовательница Элизабет Валкенер в 1977 году тем не менее называет передвижников «протестующими русскими художниками», всегда олицетворявшими «этос морального обязательства и либерального инакомыслия». В 1995 году российский историк искусства Алла Верещагина утверждает, что уже во время первой выставки «новое объединение выступило с определенной художественной и этической программой».² Насколько эти и другие подобные утверждения дореволюционных, советских и постсоветских исследователей справедливы для инаугурационной и последующих выставок передвижников, будет подробно рассмотрено в следующих главах. Обращаясь к моменту основания группы, следует заострить внимание на том факте, что художники избрали наиболее прагматичный способ представлять себя и свою программу действий, опубликовав 23 ноября 1870 года устав общества, под-

¹ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 1, с. 54.

² Соответственно: Valkenier E. K., *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, Morningside edition. N. Y., 1989, p. xvii, 120; Верещагина А., «Первая передвижная художественная выставка», *Вопросы искусствознания*, 1995, № 1–2, с. 341. Здесь и далее в случае периодических изданий я указываю страницы только для журналов.

тверждающий его государственную регистрацию под названием *Товарищество передвижных художественных выставок* (ил. 1).

В этом первом и долгое время единственном публичном документе, декларировавшем цели, задачи и сферу деятельности группы, художники определенно заявили, что они создают коммерческое выставочное предприятие.³ Такой вывод можно сделать на основании анализа содержания устава, состоящего из 24 параграфов, сгруппированных в четыре раздела (см. прил. 1). В первом из них раскрывается цель создания Товарищества: это регулярная организация передвижных художественных выставок-продаж произведений русского искусства. В остальных разделах подробно описывается организационный и экономический механизм достижения этой цели. В частности, из раздела «Состав Товарищества» становится понятно, что оно имеет открытый характер, но его членами могут быть только практикующие художники, которые на передвижных выставках планируют выставлять и продавать свои картины самостоятельно, без посредников. Управление делами Товарищества сводится к взаимодействию двух органов: общего собрания равноправных членов и ежегодно избираемого на нем и им же контролируемого исполнительного органа — правления, осуществляющего всю работу по организации передвижения выставки в течение года. В разделе «Касса Товарищества» указано, что Товарищество планирует финансировать свою деятельность и передвижение выставок за счет продажи билетов и перечисления пятипроцентного сбора с проданных работ, который остается при этом собственностью художника в виде его доли в фонде Товарищества. Важно, что здесь же эксплицируются два основных источника дохода для членов: продажа картин и процент с чистой выручки от продажи билетов за год. Наконец, из этого же раздела становится понятно, что Товарищество нанимает специальное лицо для сопровождения каждого тура по провинции, то есть путешествует выставка, а не художники. Таким образом, передвижники максимально подробно прописали организационные аспекты и свои экономические ожидания от нового выставочного предприятия,

³ Как будет показано в главе IV, следующая попытка обозначить цели и задачи группы будет предпринята художниками только в 1888 году.

и только в единственной на весь устав фразе «организация выставок русского искусства» можно усмотреть специфическую информацию о возможных художественных целях объединения. Однако в совершенно деловом контексте устава она приобретала вполне нейтральный смысл, а то, что подписавшиеся указали на свою официальную признанность в профессиональных кругах (профессор, академик и т. п.), только усиливало подобное восприятие. Так, среди учредителей Товарищества значатся три профессора: Николай Николаевич Ге, Михаил Константинович Клодт и Константин Егорович Маковский; восемь академиков: Василий Григорьевич Перов,⁴ Лев Львович Каменев, Алексей Константинович Саврасов, Иван Николаевич Крамской, Михаил Петрович Клодт, Иван Иванович Шишкин, Алексей Иванович Корзухин и Валерий Иванович Якоби; три «классных художника»: Карл Викентьевич Лемох, Григорий Григорьевич Мясоедов, Илларион Михайлович Прянишников и один «художник» — Николай Егорович Маковский.⁵ На первом общем собрании 16 декабря 1870 года эта титулованная группа, заявившая в уставе о полной административной и экономической автономности как объединяющем принципе, дала себе еще один год на подготовку к первой, инаугурационной выставке.

Основной вопрос данной главы, посвященной этапу основания Товарищества, состоит в следующем: почему передвижники в своем единственном публичном документе, декларировавшем цели и задачи группы, представили себя как исключительно коммерческое выставочное предприятие, не формулируя художественных убеждений, которые, как заверяет традиционная история искусства, их и объединили? Чтобы дать точный ответ, необходимо реконструировать обстоятельства, связанные с созданием Товарищества и повлиявшие на принятие художниками решений относительно программы и дальнейших действий в рамках объединения. Каким было непосредственное политическое,

⁴ К моменту открытия первой выставки в 1871 году Перов уже был профессором Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ).

⁵ *Устав Товарищества передвижных художественных выставок*. СПб., 1870, с. 1 (см. иерархию академических званий и ее значение в рассматриваемый период в: *Устав Императорской Академии художеств*. СПб., 1859).

социальное и экономическое влияние на них, какую роль здесь сыграла история формирования художественной сцены?

Новая группа должна была пройти регистрацию в Министерстве внутренних дел и, таким образом, действовать в рамках налагаемых им ограничений. С одной стороны, сама по себе идея художников зарегистрировать частное коммерческое партнерство едва ли могла выглядеть неожиданной или подозрительной. Такое партнерство, появившееся на волне крупных либеральных реформ 1860-х годов, которые модернизировали социальную структуру и стимулировали мобильность, было характерным продуктом и явлением своего времени.⁶ Среди историков распространено мнение, что большинство реформаторов стремились к переходу от патерналистского контроля к развитию частной инициативы. Так, Грегори Фриз заметил: «Сознавая, что государство не имеет способности или даже финансовых средств для модернизации [всех аспектов жизни страны], реформаторы стремились высвободить собственные жизненные силы общества и создавать структуры <...> через которые местная инициатива могла бы поддерживать развитие [реформ]».⁷ Упомянутая политика оказывала прямое воздействие и на сферу искусства: именно в это время сделалась популярной идеология взаимопомощи среди профессионалов и любителей искусства, результатом чего стало возникновение нескольких инициатив и обществ, одним из которых было Товарищество. Здесь важно помнить, что подобные ассоциации создавались добровольно, а не являлись государственной инициативой, — именно этот момент «взросления» и стремление к определенной автономности в авторитарном государстве неизбежно содержали протестный элемент.⁸ Однако,

⁶ См., например: 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.

⁷ Freeze G. L., "Reform and Counter Reform. 1855–1890", in: G. L. Freeze (ed.), *Russia. A History*. Oxford, 1997, p. 180.

⁸ Bradley J., *Voluntary Associations in Tsarist Russia: Science, Patriotism, and Civil Society*. Harvard, 2009, p. 1, 17. Брэдли, в частности, утверждает: «Исследования Европы XVIII–XIX веков демонстрируют, что добровольные ассоциации (научные, профессиональные. — А. Ш.) были причиной и следствием развития гражданского общества. Наличие таких ассоциаций указывало обществу

несмотря на либерализацию, ключевые «правила» репрессивного государства не претерпели изменений. В соответствии с законом было запрещено «всем и каждому заводить и вчинять в городе общество, товарищество, братство или иное подобно собрание без ведома или согласия правительства».⁹ Даже если художники не знали непосредственно об этой не допускающей двусмысленного толкования статье «Устава о предупреждении и пресечении преступлений», об отношении государства к нелегальным союзам им было наверняка известно. Обязательная регистрация нового общества означала разработку устава, определение целей и источников финансирования организации и жесткую процедуру их согласования с чиновниками.

Другой закон гласил, что, за очень немногими исключениями, «всякое произведение печати, до выпуска оно в свет» должно было представляться на рассмотрение местному цензору. Забегая вперед, отмечу: в случае Товарищества фраза «Дозволено цензурою» имеется на всех печатных материалах, от устава до каталогов и публичных отчетов. Единственным исключением были объявления о выставках, потому что одобрение «всякого рода афиш и мелких объявлений» в то время делегировалось местному полицейскому начальству.¹⁰ И хотя существование столь жесткой

на потенциал для самоорганизации, что было особенно принципиально в случае авторитарных режимов, препятствовавших своим гражданам действовать свободно и сообща. Функционирование ассоциации подразумевало и вырабатывало у ее членов навыки говорить и действовать публично, составлять отчеты, администрировать и публиковаться. Формулирование уставов и регламентов, проведение собраний и выборов должностных лиц вводили участников ассоциаций в сферу конституционных структур и парламентских процедур» (Ibid, p. 258). Вместе с тем дальнейшее сравнение Товарищества с другими добровольными научными или профессиональными ассоциациями, равно как и рассмотрение социальных и политических последствий долгосрочной и успешной деятельности Товарищества для формирования гражданского общества в России, уведет нас далеко за пределы проблематики данной книги.

⁹ Устав о предупреждении и пресечении преступлений. СПб., 1890, с. 21.

¹⁰ Устав о цензуре и печати. СПб., 1886, с. 7, 21. Законодательство о цензуре было помещено в томе XIV Свода законов Российской империи (СЗРИ), которому отдавалось преимущество перед другими изданиями законов. Для нас важно то, что на протяжении рассматриваемого нами периода в изданиях кодифицированных уставов о цензуре 1857, 1886 и 1890 годов, а также в Продолжениях (т. XIV), изданных в 1868, 1871, 1876, 1883, 1886 и 1895 годах,

цензуры не объясняет в полной мере немногословности художников, однако отчасти делает более понятным их подход: открыто заявлять только то, что соответствует условиям регистрации.

Теперь стоит уточнить или, скорее, переформулировать ключевой вопрос главы: была ли изначальная деловая и эстетически нейтральная самопрезентация передвижников вызвана их отказом декларировать какие-либо эстетические убеждения, дабы избежать лишних вопросов со стороны государства? Или же она объяснялась тем, что членов Товарищества объединяли в первую очередь экономические интересы?

Частная переписка художников по поводу создания Товарищества задает вектор рассуждения. Сохранились три письма. В первом, от 23 ноября 1869 года, содержится набросок устава с комментарием — оно было адресовано Санкт-Петербургской артели от имени шести московских художников. Второе и третье письма — от Мясоедова Крамскому (лидеры проекта в Москве и Санкт-Петербурге соответственно). В то время как во втором письме, от 2 февраля 1870 года, описываются сомнения и ожидания участников, в третьем, от 21 сентября 1870 года, подразумевается, что учредители используют личные связи в правительстве для ускорения регистрации новой организации. Судя по тому, что черновой вариант устава ничем принципиально не отличается от зарегистрированного, почти год обсуждалось не столько его содержание, сколько ответственность, сопряженная с регистрацией устава и началом деятельности объединения. Об этом свидетельствуют первые два письма, в которых все сводится к обсуждению двух проблемных тем: необходимости нового частного и экономически независимого выставочного предприятия и политических или, точнее, социальных и карьерных рисков, связанных с претворением данной инициативы в жизнь.¹¹

правила цензуры, напрямую касавшиеся издательской деятельности Товарищества, оставались теми же. Я выражаю глубокую признательность Наталье Генриховне Патрушевой (Российская национальная библиотека) за ценные комментарии и разъяснение этого вопроса. См. также: Патрушева Н. Г., «Цензура в России во второй половине XIX — начале XX в.: законы и практика», в: Н. Г. Патрушева (ред.), *Цензура в России в конце XIX — начале XX века: Сборник воспоминаний*. СПб., 2003, с. 8–42.

¹¹ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 51–55.

Акцентирование внимания исключительно на коммерческой стороне деятельности Товарищества становится особо заметным на фоне отсутствия в переписке какого-либо обсуждения художественных проблем или программы будущих выставок — которая словно бы должна была сформироваться с ориентацией исключительно на состав приглашенных к участию. Однако, если судить по первому, «пригласительному», письму от 29 ноября, адресованному Артели, цель, скорее, состояла в том, чтобы собрать как можно больше художников и тем самым придать делу вес. Так, письмо с черновой версией устава гласило: «Всякий художник, имеющий какую-нибудь известность, хотя бы в мире художественном, если пожелает, может вступить в Товарищество».¹² Единственным же объединяющим принципом предлагалось утверждение «о пользе выставки, где распорядителями были бы сами авторы выставляемых картин на свой страх и свою выгоду».¹³ Это обеспечило бы высвобождение искусства из «чиновничьего распорядка» и «совершенную независимость Товарищества от всех других поощряющих искусство обществ».¹⁴

Учитывая, что все эти общества были аффилированы с государством, частная инициатива «приватизации» выставочной деятельности в авторитарной стране легко могла быть политизирована, и художники двух столиц явно разделились в оценке связанных с этим рисков. Из письма от 2 февраля становится понятно, что в то время как у московских художников проект вызывал энтузиазм, их петербургские коллеги опасались новой инициативы и предлагали проводить передвижные выставки в рамках уже существующей Артели.¹⁵ Москвич Мясоедов пишет петербуржцу Крамскому: «Дело-то представляется от нашей загнанности и робости гораздо более страшным, чем оно есть».¹⁶ Художники двух городов, очевидно, были осведомлены о сравнительно недавних событиях в художественной жизни Петербурга, однако имели разный личный опыт. Шестью годами ранее в Петербурге состо-

¹² Там же, с. 51.

¹³ Там же, с. 52.

¹⁴ Там же, с. 53.

¹⁵ См. подробнее об этом в: Собко Н. П., «Василий Григорьевич Перов, его жизнь и произведения», *Вестник изящных искусств*. 1883, т. 1, с. 168.

¹⁶ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 54.

ялся скандальный Бунт четырнадцати, воспоминание о котором явно все еще травмировало петербургских участников, но стало источником вдохновения для их московских коллег. Этот случай подробно описан в литературе. 9 ноября 1863 года 14 студентов Академии художеств отказались участвовать в соревновании на золотую медаль и покинули стены Академии, поскольку руководство проигнорировало их заблаговременную просьбу о свободном выборе экзаменационных тем.¹⁷ Полицейские агенты были проинструктированы о необходимости скрытого наблюдения за обществом, в котором состоят «бунтовщики»,¹⁸ но правительство все же зарегистрировало созданную ими Санкт-Петербургскую артель художников,¹⁹ очевидно, потому, что протестующие явно стремились избежать какой-либо политизации своего поступка.²⁰ Отсылая к этой истории, Мясоедов в том же письме пишет: «Отчего вы (участники Бунта четырнадцати, лидером которого

¹⁷ Крамской подробно описал событие четыре дня спустя в своем письме московскому другу, фотографу Михаилу Тулинову. См.: Крамской И. Н., *Письма, статьи*, в 2 т. М., 1965, т. 1, с. 9–10, 480–481. См. также: Северюхин Д. Я., «Бунт четырнадцати» и Санкт-Петербургская артель художников: уточнение старой истории», в: *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ*, 2009, № 1, с. 144–160.

¹⁸ Крамской И. Н., *Письма, статьи*, т. 1, с. 483.

¹⁹ Артель была основана в ноябре 1863 года, но процесс регистрации продлился до 9 июня 1865 года.

²⁰ Судя по всему, существовал запрет на поддержку «бунта» в прессе, но можно даже предвидеть, как художники публично сообщили бы о нем, будь им разрешено это сделать. В посмертно опубликованном открытом письме от 1863 года, озаглавленном «Событие в Академии», Крамской дал очень подробный отчет, пересказывая историю в третьем лице (как будто он был просто наблюдателем, а не лидером!) и снабжая ее аргументами обеих сторон. Художник, таким образом, изо всех сил постарался преуменьшить радикализм «бунта» (Крамской И. Н., *Письма, статьи*, т. 2, с. 273–275). Письмо было впервые опубликовано в 1888 году в осуществленном Стасовым посмертном монографическом издании эпистолярного наследия Крамского. Валкенир довольно убедительно продемонстрировала, что студенты Академии художеств, в силу более низкого социального происхождения, бедности, плохой образованности и политической наивности, скорее находились на обочине общественной жизни, в отличие от их ровесников и соседей по Васильевскому острову — студентов Университета (Valkenier E. K., *Russian Realist Art...* р. 21). См. историю студенческого движения в Университете, например, в: Олесич Н. Я. *Господин студент Императорского Санкт-Петербургского университета*. СПб., 1999.

был Крамской. — А. Ш.), протестовавшие так резко и на опыте испытывавшие, что ни к чему худому ваш протест не привел (вас украшают и званиями, не обходят и работами), своим примером не приободрите робких?». Недавний и благополучно закончившийся прецедент в поле искусства, очевидно, укрепил москвичей в убеждении, что риски при оспаривании существующей выставочной монополии государства невысоки, если преследовать сугубо коммерческие цели и все делать «законным путем», «без шума и проворней», без «компромиссов» и битья «в барабан», — другими словами, «быть мудрыми, как змеи, и кроткими, как голуби».²¹

Резюмируя сказанное, в рассмотренной частной переписке стоит особо выделить крайне дистанцированный и прагматичный подход Товарищества к Бунту четырнадцати и возникновению Артели: художники, скорее, извлекли определенные уроки из этой истории, чем захотели как-либо идеологически идентифицироваться с ней. Более того, учредители настояли на создании принципиально новой организации, — из всех художников, достаточно тесно связанных с Артелью, к Товариществу присоединились лишь Крамской и Лемох. И если добавить к вышесказанному еще один важный факт из переписки, — полное отсутствие, даже в частной корреспонденции, обсуждения художественных принципов создания Товарищества, — можно прийти к выводу, что, при подобной постановке организационных и экономических вопросов, главным (если не единственным) намерением основателей сообщества было желание добавить новую официальную организацию к числу существующих структур, доступных художникам.

Подтвердить эти социально-экономические причины возникновения группы позволяет также детальный анализ ее официально зарегистрированного названия — «Товарищество передвижных художественных выставок». Что фактически означал термин *товарищество* в то время, когда зародилось объединение? Почему вдруг возникла идея *передвижных* выставок, что сделало возможным такую форму презентации художественных работ? Кто ведал выставочными площадками, и какова была структура

²¹ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 53–54.

художественного пространства того времени, когда возникла альтернативная художественная выставка? Рассмотрим по отдельности все три обозначенные нами смысловые единицы в названии группы.

«ТОВАРИЩЕСТВО»

Когда художники решили объединиться, они оказались перед выбором, в какой форме это сделать. В 1870 году в России действовало немало профессиональных объединений в сфере искусства, которые предоставляли художникам выбор между той или иной организационной формой. С одной стороны, в Москве и Петербурге того времени функционировали «классические» общества: Общество любителей художеств (Московское общество), Московское художественное общество, базировавшееся в Санкт-Петербурге Общество поощрения художников (ОПХ)²² и Санкт-Петербургское собрание художников. С другой стороны, уже существовал первый коммерческий художественный кооператив — Санкт-Петербургская артель художников. И если общества работали в рамках укоренившейся на тот момент благотворительной концепции, в основе которой была идея общего блага, то Артель зародилась на базе относительно новых для художественных кругов положений, заимствованных из экономики. Можно заметить ощутимый контраст между целями двух типов организаций: в то время как «классические» общества подчеркивали свои социальные и благотворительные цели — «содействие распространению и процветанию художеств»²³ (Московское общество), «образование художников» и «распространение художественных познаний и вкуса к изящному»²⁴ (Московское художественное общество), содействие «успехам

²² До 1882 года эта институция носила название «Общество поощрения художников» (ОПХ), с 1882 по 1917 год — «Императорское общество поощрения художеств» (ИОПХ).

²³ *Устав состоящего под августейшим покровительством государыни цесаревны и великой княгини Марии Федоровны общества любителей художеств.* М., 1868, с. 3.

²⁴ *Устав Московского художественного общества.* М., 1866, с. 3.

изящных искусства в России» и ободрение и поощрение «дарования Русских художников»²⁵ (ОПХ) — Артель прагматично заявляла о своей цели «соединенными трудами упрочить и обеспечить свое материальное положение и дать возможность сбывать свои произведения публике».²⁶ Состав членов обществ и Артели был совершенно разным. И если членами обществ являлись преимущественно меценаты — состоятельные любители искусства из аристократии и буржуазии, — которые из соображений благотворительности предоставляли художникам инициативу и финансы, то Артель, напротив, состояла только из работников (художников) и управлялась ими же. И ее участники — молодые художники — больше думали о том, как выжить, чем о том, чтобы устраивать приемы и делать пожертвования, и это подтверждается коммерческим характером продукции и услуг, предлагаемых Артелью.²⁷ Коль скоро будущие передвижники решили объединиться по экономическим причинам, у них не было другой возможности, кроме как принять артельный тип организации, который соответствовал их нуждам, социальному положению и задачам. Это, в частности, во многом объясняет и тот факт, почему московские художники направили свое предложение именно Артели.

Вместе с тем учредители предпочли осовремененную версию этой деловой модели — товарищество. «Курс гражданского права» Константина Победоносцева, авторитетный юридический учебник того времени, рассматривал артель как «народную»,

²⁵ Устав Общества поощрения художников. СПб., 1869, с. 3.

²⁶ Устав Санкт-Петербургской артели художников. СПб., 1866, с. 1.

²⁷ В частности, Артель размещала следующую рекламу своей деятельности: «Нижепоименованные художники имеют честь довести до сведения публики, что они принимают для исполнения художественные заказы, как-то: образа, иконостасы, стенную живопись, копии с картин, фотографических и дагеротипных портретов в различную величину, портреты с натуры масляными красками, акварелью, пастелью, карандашом, сочинение рисунков и виньеток для изданий, журналов и альбомов, рисунки для изделий из серебра и бронзы и других металлов, а также скульптурные произведения: барельефы, круглые фигуры, бюсты, орнаменты и рисунки для памятников и каминов. Кроме того, предлагают давать уроки рисования, живописи и скульптуры на дому или в своих мастерских. Желających обращаться с заказами просят адресоваться: в С.-Петербурге... В Москве...» (цит. по: Пунина И. Н., *Петербургская артель художников*. Л., 1966, с. 73–74).

то есть не юридическую, форму товарищества, как явление быта, по преимуществу общинного и имеющего больше общего с такими институтами, как семья или коммуна.²⁸ Художники же предпочли организовать товарищество, — возможно, желая выглядеть и юридически функционировать как максимально современное, формализованное и экономически эффективное объединение. К тому же форма товарищества позволяла им не только избежать идентификации с той самой Артелью, но и даже дистанцироваться от нее.

Примечательно, однако, то, что художники, создавая коммерческое партнерство, все же хотели выглядеть похожими на благотворительное общество. У понятия «товарищество» в это время была только одна коннотация — торговая. Так, статьи 2126 и 2127 Свода законов гражданских определяли *товарищество* как группу лиц, «соединенных в один состав и действующих в оном под одним общим именем», в то время как его предметом могли быть «всякого рода полезные и общему благу непротивные предприятия по торговле, по страхованию, по перевозкам и вообще по какой бы то ни было промышленности».²⁹ В 1872 году один провинциальный мировой судья очень удачно пояснил юридическую разницу между *обществом* и *товариществом*: «Цель товарищества непременно должна быть торговая или промышленная. Наше законодательство не признает существования товарищества там, где нет этой цели. Если несколько человек соединяются с другою целью, например, благотворительною, то происходит общество, но не товарищество».³⁰ Таким образом, устав Товарищества представлял собой гибрид, в котором традиционные для благотворительных обществ намерения, касавшиеся: «(а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; (б) развития любви к искусству в обществе», объединялись с абсолютно коммерческой целью «(в) облегчения для художников сбыта их произведений».³¹ До

²⁸ Победоносцев К. П., *Курс гражданского права. Ч. 3. Договоры и обязательства*. СПб., 1880, с. 520, 524–526.

²⁹ *Свод законов гражданских*. СПб., 1876, т. X, с. 446.

³⁰ *Законы о гражданских договорах и обязательствах*. Вятка, 1872, с. 231.

³¹ *Устав Товарищества...* с. 1–2.

появления Товарищества такое сочетание общественных и коммерческих целей в рамках одной организации в сфере искусства не практиковалось.

Как же художники в менее формальном контексте связывали благотворительный и коммерческий аспекты своей программы и расставляли приоритеты? В черновой версии устава предложена довольно практичная взаимосвязь: предоставляя жителям провинции возможность следить за успехами русского искусства — «этим путем Товарищество, стараясь расширить круг любителей искусства, откроет новые пути для сбыта художественных произведений».³² В частной же переписке художники могли совсем откровенно ставить коммерческие цели выше благотворительных.³³ Окончательную ясность вносит письмо Перова Крамскому от 13 апреля 1877 года, где, описывая события вокруг создания Товарищества, он объясняет причины, по которым решил выйти из него. Как утверждает Перов, экономические интересы художников, для защиты коих было создано Товарищество, оказались заменены идеологическими целями, каковые он не хотел поддерживать. Перов пишет:

Академия не совсем справедливо получала большие доходы с произведений художников. <...> Указывая между прочим на это обстоятельство, Г. Г. Мясоедов совершенно справедливо сказал: «Отчего сами художники не собирают доходов с своих трудов?» Вот основа общества. Многим понравилась его мысль, и составилось Товарищество. Никаких же гуманных иллюзий и патриотических чувств в основе совсем и не было: они бы вытекали сами собой из простого действия

³² Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 51.

³³ Например, сохранились две версии — черновая и официальная — письма Товарищества к Академии в 1874 году. Так, черновой вариант, приведенный в протоколе общего собрания от 3 января, гласит, что Товарищество взяло на себя труд сделать искусство понятным и доступным не только для жителей столицы, но и для жителей провинции, «желая достигнуть этим, во 1-х, более удобного сбыта произведений искусств, во 2-х, расширения круга любителей его». Есть одно примечательное изменение в официально отправленной версии письма, от 31 января: «Желая достигнуть этим, во 1-х, расширения круга любителей его, во 2-х, более удобного сбыта произведений искусства» (Там же, с. 97, 106).

Товарищества. Решили также посылать иногда картины и в провинцию, если это будет не иначе как выгодно. <...> Так думали вначале.³⁴

В этом письме есть несколько существенных моментов, к которым необходимо будет обратиться позже. Сейчас важно то, как художники увязали коммерческие и общественные интересы: общественное благо «вытекало бы само собой из простого действия Товарищества». Что удивительно, эта совершенно новая аргументация, по крайней мере в устах русского художника, во многом вторила принципу *laissez-faire* экономистов XIX века или даже, точнее, знаменитому утверждению Адама Смита конца XVIII века: «Преследуя свои собственные интересы, он (индивидуум. — А. Ш.) часто более действительным образом служит интересам общества, чем тогда, когда сознательно стремится делать это».³⁵

Таким образом, читая слово *товарищество* в официальном названии группы, следует сознавать всю новизну употребления этого слова художниками. С одной стороны, мы имеем дело с корпоративной организацией, которая в соответствии с законом обязана вести свои коммерческие дела строго определенным способом. С другой стороны, эта группа, что было необычно для такого типа предприятия, заявляет, что берет на себя также некоторые благотворительные и просветительские обязательства.

³⁴ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 141–142. Разрыв Перова с Товариществом был впервые частично описан в статье Собко, опубликованной в «Вестнике изящных искусств» через год после смерти художника, в 1882 году (Собко Н. П., «Василий Григорьевич Перов», с. 175). Однако Собко впервые полностью процитировал скандальное письмо Крамскому только двумя десятилетиями позже, в словарной статье, посвященной Перову: Собко Н. П. (ред.), *Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканчиков и проч. С древнейших времен до наших дней (XI–XIX вв.)*. СПб., 1899, т. III, вып. 1, с. 129–132.

³⁵ Смит А., *Исследование о природе и причинах богатства народов*. М., 2007, с. 443. “By pursuing his own interest he [the individual] frequently promotes that of the society more effectually than when he really intends to promote it” (Smith A., *The Wealth of Nations. Books IV–V*. L., 1999, p. 32).

«ПЕРЕДВИЖНЫХ»

Есть непосредственное свидетельство о том, что идея передвижения выставки из столицы в провинцию пришла в Россию извне. Подтверждает это фрагмент речи, произнесенной Николаем Ге в 1893 году: «Я помню, что между нами прошло сведение о передвижных выставках, которые устроены были в Англии по поводу поражения английских произведений на парижской выставке, в смысле вкуса. Этими выставками англичане думали поднять уровень художественного вкуса своих произведений вообще».³⁶ Ге говорит о Всемирной выставке в Париже, которая проходила с апреля по октябрь 1867 года. Из переписки художника ясно, что он был в это время во Франции и затем в Италии, где остановился, как и Мясоедов, во Флоренции.³⁷ Однако британский павильон в Париже, по отзывам современников, потерпел «поражение» в отношении дизайна выставленных промышленных объектов, а не по причине находившихся там произведений искусства.³⁸ Русские художники, видимо, были неправильно информированы о передвижных выставках в Англии.³⁹ Тем не менее эти сведения, хоть и ничем не обоснованные, вероятно, действительно вдохновили художников на организацию передвижных выставок, но только потому, что именно в то время в России появились технологические возможности для реализации подобной идеи.

Введение в конце 1860-х годов регулярного железнодорожного сообщения между столицами и крупными провинциальными городами европейской части и юга Российской империи (ил. 3)

³⁶ Ге Н. Н., *Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников*. М., 1978, с. 220.

³⁷ Мясоедов Г. Г., *Письма, документы, воспоминания*. М., 1972, с. 28–49.

³⁸ Bonython E., Burton A., *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*. L., 2003, p. 233.

³⁹ Хотя нет абсолютно никаких оснований говорить о существовании передвижных выставок в Англии, тем не менее процесс общей художественной эмансипации провинции начался там уже в первые десятилетия XIX века. См. подробнее: Fawcett T., *The Rise of English Provincial Art. Artists, Patrons, and Institutions Outside London, 1800–1830*. Oxford, 1974; Waterfield G. (ed.), *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790–1990*. L., 1991; Barker E., Cunningham C., “Art in the Provinces”, in: G. Perry, C. Cunningham (eds.), *Academies, Museums and Canons of Art*. L., 1999, p. 238–256.

позволило достаточно планомерно, быстро и дешево перемещать десятки и даже сотни картин в течение года. Например, карта 1866 года (ил. 2) показывает, что в это время еще не было сообщения между Москвой и южным направлением: железнодорожные пути, ведущие, скажем, в Киев, Одессу или Харьков — главные пункты назначения будущих передвижных выставок — только строились или планировались. Таким образом, центральная инновационная бизнес-идея Товарищества состояла в том, чтобы использовать только что построенные железные дороги как инструмент «расширения круга любителей» и, следовательно, «открытия новых путей для сбыта художественных произведений».⁴⁰ Другими словами, образование Товарищества было непосредственной реакцией художников на технический прогресс в стране, и это больше говорит в пользу коммерческих интересов, объединивших художников, чем указывает на наличие какой-либо общей насущной художественной программы.

Насколько был оправдан предпринимательский риск и как он соотносился с заявленными в уставе просветительскими задачами, учитывая очевидно ограниченную осведомленность художников о провинции и ее рынке? Можно смело предположить, что вначале художники, используя плоды технической модернизации, следовали ее же рациональной, коммерческой логике. Действительно, железнодорожное строительство сначала осуществлялось в густонаселенных, богатых индустриальных и университетских регионах европейской части страны, и оно диктовало маршрут передвижных выставок и их фактическую целевую аудиторию. Валкенир совершенно права: к утверждению, что Товарищество «принесло искусство людям», «жителям провинции», «обществу», необходимо подходить более критически:

Его (Товарищества. — А. III.) выставки как не были предназначены для русского крестьянства и рабочего класса, так и никогда не доезжали до них. В отличие от народников 1870-х годов, передвижники не отправлялись в сельские области, где 80 процентов населения жили в нищете и грязи; они никогда не «пачкали рук» реальным соприкосновением

⁴⁰ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 51.

с деревенскими массами. Но они действительно знакомили провинцию с искусством, точнее говоря — образованную провинциальную элиту.⁴¹

Но при этом необходимо учитывать, что деятельность художников была обусловлена процессом технологической модернизации. Тем не менее, поскольку Товарищество было первым и единственным проводником искусства в российскую провинцию, художники имели все основания продвигать свое выставочное предприятие как благотворительное, просветительское начинание, справедливо ожидая, что общественная польза будет неизбежным результатом коммерческой деятельности группы.

«ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК»

Принципы, на основе которых была организована и функционировала выставочная сцена в начале 70-х годов XIX века в России, помогают понять разделяемое многими художниками желание быть независимыми от «всех других обществ, поощряющих искусства». Так, один современник заметил, что главной чертой обновленного в 1859 году устава Академии художеств было сведение ответственности Академии только к образовательному процессу, завершив который художники освобождались от ее попечения.⁴² Как отметил другой современник, «где кончалась собственно роль Академии, там как раз начиналась роль Общества».⁴³ На практике это проявлялось в возросшей в 1860-х годах посреднической роли ОПХ и Московского общества: они присуждали пенсии и проводили выставки, аукционы и лотереи от лица художников.⁴⁴ Это не означает, что Академия перестала играть господствующую роль как выставочная пло-

⁴¹ Valkenier E. K., *Russian Realist Art...* p. 45.

⁴² Императорская Академия художеств. История ее устава и управления. СПб., 1891, с. 31.

⁴³ Собко Н. П., *Краткий исторический очерк Императорского Общества поощрения художеств. 1820–1890.* СПб., 1890, с. 3.

⁴⁴ См. ежегодные отчеты Московского общества и ОПХ в Петербурге начиная с середины 1860-х.

щадка, но с появлением обществ были сформированы три постоянные площадки, которые влияли на понимание того, что такое художественная выставка, продвигали новейшие тенденции в искусстве, контролировали продажи и представляли интересы художников.⁴⁵ Как и Академия, оба общества пользовались покровительством императорского дома не только в форме финансовой поддержки; члены императорской семьи также входили в их правления. В результате выставочная политика обществ была столь же традиционной и предсказуемой, как и у Академии. Главное же отличие Академии от обществ состояло в том, что в состав последних входили видные представители буржуазии, особенно в Москве. В то время как Академия, будучи «высшим художественным заведением», была «обязана покровительствовать в особенности живопись историческую»,⁴⁶ общества были более склонны поддерживать русский жанр и пейзаж. Соответственно, Мясоедов, Перов, Шишкин и другие будущие передвижники все чаще участвовали в выставках обществ и все больше зависели от них, а не от действий Академии.

Такое монопольное владение выставочным пространством, закрепленное за тремя официальными площадками, отсутствие в обеих столицах постоянно действующих частных коммерческих галерей, дилеров и/или лиц, которые могли бы альтернативно представлять интересы художников на рынке (как, скажем, это было во Франции, Германии, Англии и других крупных европейских странах), вполне объясняет, почему будущие передвижники решили создать предприятие, которое сочетало бы выставочные и коммерческие функции. И Академия, и общества управлялись от лица художников, но не ими. Художники могли оказывать лишь ограниченное влияние на решения о том, что выставлять, и им приходилось платить комиссионные за каждую проданную работу. Не желая поддерживать данную практику, художники решились заняться предпринимательством для того, чтобы писать и выставлять то, что они считали нужным, и в том количестве,

⁴⁵ См., например: Северюхин Д., *Старый художественный Петербург...* с. 121–122, 158–172.

⁴⁶ *Сборник постановлений Совета Императорской Академии Художеств по художественной и учебной части. С 1859 по 1890 год.* СПб., 1890, с. 42.

в котором они хотели. В результате художники выбрали альтернативную стратегию — проведение ежегодной художественной выставки, новыми и отличительными качествами которой были ее полная экономическая независимость, управляемость самими художниками и передвижной характер.

Завершая эту главу, еще раз подчеркнем наличие дистанции между фактом основания Товарищества и Бунтом четырнадцати и деятельности Артели. Напомню, что с подачи Стасова одна из ключевых аксиом в искусствоведческой мифологизации передвижников гласит: Товарищество «продолжило» дело Артели, наследуя ее главный идеологический актив — Бунт четырнадцати, или эстетический конфликт с Академией. И это при том, что учредители Товарищества, включая Крамского, в своих публичных выступлениях неоднократно указывали на неправомерность увязывания основания Товарищества с историей Артели. Вместе с тем такая преемственность допускается даже в работе Валкенир — ревизионистской и концептуально наиболее близкой к данной монографии. Вот один из ее характерных доводов:

<...> Стиль жизни протестующих русских живописцев контрастирует со стилем жизни многих западноевропейских художников середины XIX века. На Западе те художники, которые восставали против академии или господствующего стиля, часто подчеркивали свою независимость преднамеренно культивируемой нешаблонностью. *La via bohème* и отчуждение художников от общества на Западе, может быть, часто было больше литературным образом, чем реальностью; но даже если это было лишь мифом, то таким мифом, который нравился многим писателям или художникам, который они хотели воплотить. Для передвижников, с другой стороны, мирские достижения были видимым знаком их успеха и их правоты.⁴⁷

Главная проблема здесь заключается в том, что Валкенир имплицитно увязывает Бунт четырнадцати, то есть русскую версию художественного протеста против Академии, с образованием

⁴⁷ Valkenier E. K., *Russian Realist Art...* p. 120–121.

Товарищества, используя безо всяких градаций словосочетание «протестующие русские живописцы» как обозначение художников 1860-х и 1870-х годов. Однако зададим простой вопрос: действительно ли «протестующие художники» искали «мирских благ», когда они, не имея абсолютно ничего, ушли из Академии, в то время как им было бы более удобно и экономически разумно оставаться частью этой системы? Маловероятно. Исследовательница проигнорировала контекстуальное расхождение между протестующими русскими художниками 1863 года и образованием Товарищества в 1870 году. Как показывает эта глава, за двумя событиями, которые произошли в разные десятилетия, стояли разные причины, люди, цели и средства. Попросту говоря, если в 1863 году природа протеста, природа Бунта четырнадцати была действительно скорее художественной, то в начале 1870-х годов протест имел в своей основе экономические причины: художники хотели сами управлять своими выставками и продажей своих работ — что позволяет, скорее, говорить о начале экономической «приватизации» выставочного процесса в столицах. Более того, в отличие от бунтарей 1863 года, покинувших Академию, основатели Товарищества в нее вернулись: свои первые четыре выставки художники провели в залах этой — самой престижной — площадки страны. Понятно, что, с учетом сказанного, образование Товарищества едва ли могло быть результатом радикального художественного протеста против Академии. Валкенир «склеивает» средства 1860-х («бунт») с целями 1870-х («приватизация»), когда на самом деле нужно ясно различать и разделять эти два случая.

Частная переписка по поводу создания Товарищества, выбранная организационная форма, а также внешние факторы, сопровождающие его зарождение, — отсутствие независимой коммерческой инфраструктуры в художественной среде и, наконец, развитие технологий — все это говорит в пользу того, что первоначальная деловая и эстетически нейтральная форма саморепрезентации группы хотя и форматировалась репрессивным политическим климатом в стране, также очевидно отражала, что у передвижников не было никаких других насущных мотивов объединяться, кроме экономических. И можно ли было ожидать от передвижников публичного манифеста, памфлетов, лозунгов и других атрибутов художественного мятежа, когда даже

в частной переписке художников отсутствует обсуждение художественной программы, не говоря уже об упоминании слова «реализм», его производных или парафраз? Передвижники пожелали коллективными усилиями решить задачу достижения большей рыночной независимости и самостоятельности, используя благоприятные социальные и технологические изменения в стране. Движимые в первую очередь коммерческими соображениями, они предъявили устав — формальный бюрократический документ, регулирующий деятельность новой организации и ничего не говорящий об общих эстетических убеждениях художников, которых она объединила. Какие конкретно задачи должна была решить инаугурационная выставка, будет рассмотрено дальше.

На момент же создания Товарищества его учредители заявили, что организуют выставочное предприятие, дабы стать независимыми от существующих государственных посреднических институций, но также и для благотворительных, просветительских целей. Теперь единственный способ преуспеть для группы состоял в том, чтобы быть экономически эффективными. Учитывая прежний образ жизни художников — под покровительством меценатов,⁴⁸ — приходится признать, что начало предпринимательской деятельности было для них очень решительным шагом. При этом художники скорее проявляли себя как активные агенты модернизации, чем оставались пассивными приспособленцами. Они явно демонстрировали желание овладеть современной материальной реальностью: от финансовых инструментов и механизмов, вроде страхования, займов и дивидендов, до только что построенных железных дорог, телеграфа — с целью формировать новую реальность с учетом своих интересов.

⁴⁸ См. хороший социально-художественный обзор русского искусства первой половины XIX столетия в: Starr S. F., "Russian Art and Society, 1800–1850", in: T. G. Stavrou (ed.), *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*. Bloomington, 1983, p. 87–112; Stites R., *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia. The Pleasure and the Power*. New Haven; L., 2005.



Ил. 3. Карта железных дорог Европейской России (открытых, строящихся и проектируемых). 1870. РНБ.

Глава II

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВЫСТАВКИ

Обращаясь непосредственно к истории передвижных выставок, необходимо учитывать, что доступные факты об этом долговременном и коллективном выставочном предприятии — лишь уцелевшие визуальные или письменные свидетельства. Значительная часть документов — газетные объявления, афиши, каталоги, отчеты — была создана участниками Товарищества и является отражением их установок. (Остальные источники представляют собой критические отзывы.) В данной главе прослеживаются ключевые этапы организации передвижной выставки и анализируется процесс формирования решения о форме ее презентации (ил. 4). Это решение, общее для первых 25 выставок Товарищества, касается выбора города и помещения, проведения рекламной кампании в прессе и на улицах, экспонирования работ, издания текстовых и иллюстрированных каталогов и, наконец, публикации годовых отчетов, рассмотрение которых завершает данную главу. Какими же соображениями руководствовались передвижники при организации выставок, и как изначальная деловая и эстетически нейтральная форма репрезентации группы проявилась в этом процессе?

ВЫБИРАЯ МЕЖДУ СТАРОЙ И НОВОЙ СТОЛИЦАМИ

Поскольку в самом начале было решено, что выставки будут передвижными, закономерным был вопрос, какой город станет начальным пунктом. Выбор встал между Петербургом и Москвой. Москвичи были сторонниками первого варианта, петербургские же художники настаивали на втором, желая избежать

большого внимания к себе в столице.¹ Мясоедов, выступая от имени московских художников, в упомянутом письме Крамскому 1870 года привел следующие доводы в пользу Петербурга:

Успех выставки несомненно будет находиться в зависимости от ее 1-го дебюта. Петербург для России то же, что Париж для Франции. Блестящий успех в Петербурге гарантирует успех и в Москве и в провинциях. Согласитесь сами, последовательно ли большинство картин пересылать в Москву из Петербурга для того, чтобы переслать опять их в Петербург, а затем опять пустить их по той же дороге, рискнуть собранными деньгами, истратив их на перевозку картин в Москву без гарантии на успех, ибо Москва хотя и большое стадо и может дать большой сбор, но ей нужно готовое мнение, ибо своего она не имеет. То же можно сказать и про провинции.²

Художник исходил из того, что сегодня называют логистикой, но главным аргументом в пользу Северной столицы был не сравнимый с московским уровень публичности. Большинство периодических изданий империи выпускались в то время в Петербурге, там же проживали ведущие художественные критики страны.³ Эти преимущества делали Петербург явным фаворитом:

¹ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 1, с. 52–54.

² Там же, с. 53.

³ Лисовский Н., *Русская периодическая печать. 1703–1900*. Пг., 1915; *Русская периодическая печать (1702–1894): Справочник*. М., 1959; *Русская периодическая печать. (1895 — октябрь 1917): Справочник*. М., 1957; Масанов И. Ф., *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*, в 4 т. М., 1956–1960. История художественной критики за рассматриваемый период времени исследована крайне фрагментарно и зачаточно. См., в частности: Ванслов В. В. (ред.), *Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX — начала XX века*. Хрестоматия. М., 1977; Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. (ред.), *Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века: Очерки*. М., 1979; Кауфман Р. С., *Очерки истории русской художественной критики. От Батюшкова до Александра Бенуа*. М., 1990; Бобриков А. А., *Русская «реакционная» художественная критика 1880-х годов*. Рукопись диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность: 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2001; Adam C., Simpson J. (eds.), *Critical Exchange. Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe*. 2009.

в Москве просто не было достаточных информационных ресурсов, соответствовавших амбициям художников.

Не менее важной причиной выбора Петербурга была финансовая. Поскольку население Северной столицы превышало московское,⁴ определение Петербурга в качестве начальной точки маршрута могло обеспечить большую посещаемость выставок и гарантировать прибыль, жизненно необходимую для организации провинциального тура. Забегая вперед, отмечу, что, действительно, именно Петербург в основном «оплачивал» возможность посмотреть передвижные выставки в провинции.

Итак, несмотря на то что идея передвижных выставок родилась в патриархальной купеческой Москве, именно западная по духу российская столица была избрана для инаугурационной выставки передвижников и продолжала играть ту же роль на протяжении всех 25 выставок.⁵ Примечательно, что в переписке никто из участников Товарищества не проявлял каких-либо националистических или патриотических сантиментов и не высказывал соображений, которые обычно ассоциируются с противопоставлением двух столиц в славянофильском и западническом дискурсах этого времени.⁶ Обсуждалась только практическая сторона дела, доминировал прагматизм. Выбрав Петербург, передвижники сделали ставку на максимальную публичность и доходность. Исходя из экономических соображений, они хотели видеть свои выставки долговременным и серьезным предприятием столичного уровня.

⁴ Согласно статистике, в 1871 году в Санкт-Петербурге было около 698 тысяч жителей (Арсеньев К. К., Петрушевский Ф. Ф. (ред.), *Энциклопедический словарь*. СПб., 1900, т. 28, с. 313), а в Москве — около 602 тысяч (Арсеньев К. К. (ред.), *Новый Энциклопедический Словарь*. Петроград, 1916, т. 27, с. 299).

⁵ Такое решение было принято на первом общем собрании после официальной регистрации Товарищества: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 58.

⁶ См. обзор темы «Славянофильство и западничество» в связи с двумя столицами в: Monas S., "St Petersburg and Moscow as Cultural Symbols", in: T. G. Stavrou (ed.), *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*. Bloomington, 1983, p. 27–38; Исупов К. Г. «Диалог столиц в историческом движении», в: *Полития*, 2002, № 3, с. 29–67; Кузьмина М. Д., «Славянофильство», в: *Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия. Т. II. Девятнадцатый век, Книга шестая. С–Т*. СПб., 2008, с. 356–360.

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПЛОЩАДКИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Санкт-Петербург. «Выставка в Академии»

Первый анонс выставки Товарищества в газете сообщал, что залы для нее были «любезно предложены» Академией художеств.⁷ Из частной переписки Крамского становится понятно, что у передвижников имелся выбор по меньшей мере между двумя выставочными площадками: Академией и ОПХ. Первая, бесспорно, считалась самым солидным, но и самым консервативным выставочным пространством в стране. ОПХ, с другой стороны, отличалось большей независимостью и открытостью к новым художественным течениям в русском искусстве, о чем уже шла речь в главе I.⁸ Сейчас можно только гадать, почему вместо более близкого им по духу ОПХ передвижники выбрали залы Академии (ил. 5).⁹ Однако нет сомнений в том, что престижная, аффилированная с государством выставочная площадка Академии автоматически поднимала статус выставок Товарищества, придавала им оттенок официального одобрения. И именно так столичная пресса восприняла первые выставки передвижников в Москве, о чем еще пойдет речь в главе V.

Вместе с тем сотрудничество Товарищества с Академией было относительно недолгим. В связи с этим особый интерес представляет суть спора, из-за которого пятая и последующие выставки Товарищества проводились уже за пределами Академии. Из переписки следует, что в основе лежал нарастающий конфликт художественных и экономических интересов. Представители Академии сформулировали проблему следующим образом:

⁷ Санкт-Петербургские ведомости, 1871, № 323.

⁸ Что касается местоположения, залы ОПХ находились в то время на самом лучшем участке главной улицы города — Невского проспекта.

⁹ Одной из причин, побудивших Академию предложить свои залы Товариществу, могло быть то, что с 1871 года Академия решила проводить ежегодные выставки весной, а не осенью, и тем самым она была заинтересована в том, чтобы ее залы не пустовали в течение непривычно долгого периода. См.: *Сборник постановлений Совета Императорской Академии Художеств по художественной и учебной части. С 1859 по 1890 год.* СПб., 1890, с. 60–63.

Академия художеств своими выставками имеет целью давать отчет об успехах русского искусства, а так как выставки Товарищества передвижных художественных выставок, соединяя в себе лучшую часть произведений того же искусства, невольно ослабляют выставки Академии, то его императорское высочество товарищ президента Академии, сочувствуя целям Товарищества, поручает общему собранию его обсудить этот вопрос и найти средства к соглашению целей академических выставок (художественных. — А. III.) и Товарищества (материальных. — А. III.) без нарушения прав и интересов последнего.¹⁰

Напряжение нарастало по мере того, как рос успех выставок Товарищества на фоне несостоятельности выставок Академии, причем происходило это на ее же собственной территории. Академия видела одну из причин значительно меньшего успеха своих выставок, в частности, в пункте устава Товарищества, в соответствии с которым его члены могли выставлять только те картины, «которые еще нигде не были выставлены для публики». Это, очевидно, помогало передвижникам поддерживать оригинальность и новизну выставки (см. прил. 1, § 5). В качестве компромисса Академия предложила объединять выставки под своим названием, по крайней мере в Петербурге, поскольку обе институции преследовали одну цель — «давать отчет об успехах русского искусства». Товарищество было готово пойти на ряд уступок, которые хотя и не исчерпывали причин конфликта, но показали высокую заинтересованность художников в том, чтобы проводить свои выставки в стенах Академии. Главным условием передвижников было сохранение отдельной кассы, поскольку доход от столичной выставки позволял совершать туры по провинции. Понятно, что финансовая независимость

¹⁰ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 95. В докладной записке конференц-секретарь П. Ф. Исеев, документируя встречу между вице-президентом Академии, великим князем Владимиром Александровичем и представителями Товарищества, уточняет характер интересов обеих организаций: «Его императорское высочество, в самых ласковых выражениях, изволил объяснить представителям общества, что искреннее желание его высочества заключается в том, чтобы согласить интересы общества (материальные) с интересами Академии (художественными)». Там же, т. 2, с. 546.

автоматически предполагала и художественную, которая также была принципиальна для членов Товарищества, если судить по частным письмам.¹¹ Итак, переговоры, продлившиеся больше года, закономерно закончились полным провалом.¹² Передвижникам явно нравились светлые и просторные залы Академии, но в разгар проходящей в них четвертой выставки художники уже знали, что для будущих выставок в столице им придется искать новую площадку со схожими экспозиционными параметрами.

Санкт-Петербург. Передвижная выставка

Потеряв площадку Академии, передвижники столкнулись с проблемами размещения своих выставок в Петербурге. Некоторые критики иронически замечали, что художники путешествуют по городу не меньше, чем по провинции.¹³ Вместе с тем проблема поиска помещений не была связана с каким-либо «оппозиционным» характером группы, вступившей в конфликт с Академией. Передвижники все время должны были балансировать между соответствием площадки минимально приемлемым требованиям экспонирования художественных произведений и ее коммерческой доступностью. Одним из наиболее очевидных решений было проведение выставок в общественных государственных учреждениях.

Так, пятая выставка передвижников и ряд последующих прошли в помещении Императорской академии наук (ил. 6). Величественное здание в палладианском стиле расположено на той же набережной, что и Академия художеств, всего в нескольких кварталах от нее. Обе академии построены в соответствии с общими, освященными временем, классическими принципами: ордера, строгие пропорции и симметрия, величие и сдержанность. Возведенные в период с конца XVIII по начало XIX века видными иностранными архитекторами эти строения

¹¹ См. историю переписки и обсуждения этого вопроса: Там же, т. 1, с. 95–99, 106–107, 111, 135–136; Там же, т. 2, с. 546–549.

¹² Там же, с. 127.

¹³ Проблемы с поиском выставочных площадок были настолько серьезными и регулярными, что Товарищество несколько раз предпринимало безуспешные попытки создать собственный постоянный выставочный павильон в Петербурге.

воплощали имперскую мощь и величие европейской столицы. Как и в случае с Академией художеств, прославленное историческое наследие, «классический» архитектурный язык и аффилированность Академии наук с государством неизбежно задавали соответствующие рамки восприятия выставок Товарищества: традиция, легитимность, респектабельность.¹⁴ Статус Академии наук позволял посещать устраиваемые в ней передвижные выставки даже членам императорской фамилии. Однако эта площадка из-за технических особенностей здания не очень подходила для экспонирования произведений искусства. Даже когда Товарищество занимало эти залы бесплатно, художники не прекращали искать альтернативу.¹⁵

Два совершенно разных примера аренды частных помещений свидетельствуют о постоянных сложностях, с которыми художники сталкивались в поисках компромисса между экономической доступностью зала и удобством экспонирования. Неоклассический Юсуповский дворец (дворец Бернардаки), расположенный на главной улице города, Невском проспекте, принимал 9-ю, 12-ю и 13-ю выставки. Это была самая фешенебельная, но и самая дорогая частная площадка, арендуемая передвижниками для выставок в Петербурге.¹⁶ Второе частное здание — дом Боткина, который принимал 15-ю и 17-ю выставки. Его неудобное расположение и явные экспозиционные недостатки вызвали значительное недовольство критиков.¹⁷ Естественно, что в частном секторе снижение стоимости аренды объяснялось удаленностью помещения от центра города и более низким его качеством с экспозиционной точки зрения.

Передвижники смогли найти идеальную площадку для себя только после реконструкции залов ИОПХ. С 1878 года общество занимало постоянное помещение на одной из самых

¹⁴ То же можно сказать о нескольких других площадках, выбранных Товариществом: например здание ОПХ и, в особенности, Юсуповский дворец — оба на Невском проспекте.

¹⁵ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 176.

¹⁶ В 1870-х годах дом пользовался известностью в высшем обществе благодаря тому, что здесь размещался Английский клуб.

¹⁷ Само здание прежде занимали Высшие женские курсы — первое высшее учебное заведение в России для женщин. Это дало пищу для шуток в прессе.

фешенебельных улиц столицы — Большой Морской (ил. 7).¹⁸ Реконструкция здания, проведенная в конце 1870-х и начале 1890-х годов, соответствовала новейшим архитектурным идеям той эпохи (среди прочего — стилистическая эклектика фасада и асимметричная структура, подчеркивавшая функциональность здания), а залы этого общества стали единственным технологически подходящим специализированным выставочным пространством, которое передвижникам удалось арендовать в столице (в частности, здесь впервые были использованы стеклянная крыша и электрическое освещение). В залах ИОПХ прошли 19-я, 22-я, 24-я и 25-я выставки. Впервые выставки Товарищества органично влились в свежий, актуальный архитектурный контекст здания, соответствовавший модернизационному социальному характеру этой группы.

Москва и провинция

После Петербурга следующей остановкой на маршруте передвижников, как правило, была Москва. Все 25 выставок нашли постоянный приют в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Учитывая, что арендная плата здесь всегда оставалась разумной¹⁹ и эта выставочная площадка была одной из немногих в городе, передвижники в Первопрестольной никогда не искали ей замены. Все же на фоне конфликта Товарищества с Академией в Петербурге столь стабильная и безмятежная ситуация с выставочной площадкой в Москве требует пояснения. С формальной точки зрения Московское училище было административным подразделением петербургской Академии художеств. Чтобы сохранить и продемонстрировать свое доминантное положение, Академия монополизировала не только систему академического образования, но и право на проведение ежегодных выставок, демонстрирующих новейшие достижения русского искусства. Соот-

¹⁸ Туристический путеводитель сообщает, что это лучшая торговая улица для покупки предметов роскоши. Здесь же находятся банки, страховые компании, отели и рестораны. См.: *Путеводитель по Петербургу*. СПб., 1886, с. 28.

¹⁹ Согласно договору, Товарищество платило 15 % от собранной платы за вход — в обмен на право пользоваться залами Училища и получать помощь его персонала. См.: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 67, 127–128.

ветственно, ни Училище, ни Москва не видели регулярных экспозиций, сопоставимых с главной, весенней выставкой в Академии в Петербурге. Конечно, в Училище время от времени проводились выставки студенческих работ, часто приуроченные к выставкам Товарищества, но они не могли соответствовать масштабу или солидности последних. Не слишком меняли общую картину и редкие персональные выставки, включая выставки заезжих знаменитостей. Иначе говоря, за пределами Петербурга у передвижников не было столкновения интересов и противостояния с кем-либо на профессиональной почве, а равно и конкуренции с другими официальными художественными выставками. Особенно заметно это становилось, как только передвижная выставка покидала Москву, отправляясь дальше в провинцию.

Товарищество было первым и долгое время единственным организатором художественных выставок в провинции, и данное преимущество существенно облегчало поиск помещений, пригодных для выставок. Естественно, в провинции даже в больших университетских городах не было специализированных выставочных площадок, поэтому картины экспонировались, как правило, в общественных зданиях, так или иначе связанных с местной административной, культурной и финансовой элитой, а также дворянством.²⁰ Долгое время Товариществу эти площадки предоставлялись бесплатно, особенно если инициатива проведения выставки исходила от местной элиты.²¹ Бесплатная аренда

²⁰ В разное время в провинции передвижники регулярно устраивали выставки в городском доме (Харьков), городской думе (Кишинев, Киев), земской управе (Полтава), Английском клубе (Одесса), городском музее (Харьков), биржевом зале (Одесса, Харьков), коммерческом клубе (Саратов), университете (Киев, Харьков), гимназии (Кишинев) и часто в дворянских клубах или собраниях (многих городов) (см.: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 628–630). Говорящая деталь: когда Академия художеств стала организовывать свои передвижные выставки, они проходили на тех же площадках, что и выставки Товарищества (см.: Там же, т. 1, с. 319).

²¹ Об этом, в частности, можно узнать из отчета Мясоедова 1888 года за первые 15 выставок (см.: Там же, т. 1, с. 336). Однако в отчете 1897 года за 25 выставок Мясоедов уже жалуется, что отношение к передвижным выставкам в провинции изменилось в неблагоприятную сторону за последнее десятилетие. Площадки, прежде всегда доступные и бесплатные, стало трудно получить. Сказывалось давление рынка. Ситуация в провинции приближалась к столичной (см.: Там же, т. 2, с. 537).

была жестом доброй воли принимающей стороны, на который Товарищество рассчитывало при переговорах об организации выставки в провинции.

Ради получения лучших площадок члены Товарищества использовали личные контакты на всех уровнях государственной власти — от местной администрации до министерств. Вступая в переговоры с властями, художники обычно представляли свои выставки как просветительское и благотворительное дело, направленное на удовлетворение жажды искусства, которую испытывает провинция. Вот задокументированный пример такого обращения в Министерство народного просвещения. В официальном письме Товарищества, датированном ноябрем 1874 года и адресованном министру, графу Дмитрию Толстому, написано следующее: «Ввиду общеобразовательного значения искусства, Товарищество старается делать свои выставки доступными для всех и в особенности для учащихся, понижая для них плату за вход на половину и в некоторых случаях допуская бесплатный вход». Затем, ссылаясь на постоянные трудности с поиском помещений в провинции, Товарищество просит разрешения воспользоваться залами, находящимися в ведении министерства.²² Граф Толстой поддержал это обращение и даже процитировал фрагменты письма Товарищества, давая соответствующие инструкции подчиненным.²³ В результате передвижники часто пользовались площадками образовательных учреждений.²⁴ Можно предположить, что в переговорах с местными властями и элитой Товарищество прибегало к аналогичной тактике. «Пользуясь залами Городскими, Дворянства и Министерства Народного Просвещения, — пишет Мясоедов в публичном отчете о первых 15 выставках, — мы не можем не считать себя обязанными просвещенному отношению к искусству лиц и учреждений, в заведывании которых эти залы

²² Там же, т. 1, с. 114.

²³ Там же, т. 1, с. 116, 551. См., например, запрос художников (Там же, т. 1, с. 214) и официальный ответ ректора университета. (Там же, т. 2, с. 572.)

²⁴ Так, на протяжении трех десятилетий 16 из 25 выставок в Киеве прошли в здании Киевского университета. За первое десятилетие Харьковский университет принял семь выставок.

находятся, и порадоваться, что им не чужды интересы русского искусства».²⁵

Поскольку выставки часто меняли адреса и проводились в неспециализированных зданиях, художники придавали большое значение оформлению входа. Судя по инструкции от 1878 года, составленной для лица, сопровождавшего выставку, использование вывесок и флагов для маркирования входа с улицы было стандартной практикой в столице и провинции.²⁶ Из очень редких и фрагментарных описаний критиков можно понять, что вывески просто сообщали название выставки, а о флагах нигде ничего конкретного не сказано. Тем не менее первое, что видел посетитель, приближаясь к передвижной выставке, — это флаги, которые, помимо навигационной функции, видимо, создавали праздничную атмосферу.

Выбирая Петербург в качестве главной резиденции, находясь в постоянном поиске выставочных площадок в столице и провинции, передвижники стремятся к публичности, демонстрируют прагматизм и готовность сотрудничать с властями на всех доступных уровнях. В столице, потеряв возможность занимать залы Академии, художники регулярно устраивали выставки в аффилированных с государством общественных учреждениях, которые в условиях острой нехватки специально оборудованных выставочных помещений были единственно доступной Товариществу альтернативой, приемлемой по экспозиционным параметрам и стоимости аренды. В культурно отсталой провинции кооперация между художниками и властями была еще более открытой и эффективной. Для получения нужных помещений Товарищество максимально эксплуатировало «образовательную» карту, представляя свои выставки исключительно как акты общественного служения. Официальный общественный статус большинства выставочных площадок в столице и в провинции, их, как правило, центральное расположение, классический архитектурный язык, не говоря уж о флагах у входа, давали понять, что выставки Товарищества одобрены государством и придавали художникам респектабельность в глазах современников.

²⁵ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 336.

²⁶ Там же, т. 1, с. 167.

РЕКЛАМНАЯ КАМПАНИЯ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Найдя площадку и назначив дату открытия выставки, Товарищество начинало рекламную кампанию. В то время использовались два способа обращения к широкой публике: анонсы и реклама в газетах, а также афиши в общественных местах. Не изобретая ничего нового, Товарищество активно применяло оба способа для всех 25 выставок. Начну с бесплатных анонсов и рекламных объявлений, поскольку они, будучи опубликованными в газетах, лучше сохранились, а затем рассмотрим немногочисленные уцелевшие афиши передвижников.

Рекламная кампания в газетах

Анонс инаугурационной выставки Товарищества был помещен на первой полосе одной из влиятельных газет столицы — «Санкт-Петербургских ведомостей», наряду с официальными сообщениями и новостями культуры (ил. 8).²⁷ Перед анонсом стоит известие о пересмотре стандартов квартирования военных, а после — литературная сплетня о новом произведении Тургенева. Опубликованное без редакторского комментария, в бесплатном разделе, первое сообщение передвижников о выставке гласило:

Товарищество передвижных художественных выставок открывает в зале Императорской Академии Художеств с 29-го ноября, в понедельник, выставку картин с платою по понедельникам 1 руб., а в остальные дни недели по 20 коп. за вход.²⁸

Выставка состоит из произведений следующих художников: В. И. Аммон, Г. Амосов, А. П. Боголюбов, Н. Н. Ге, К. Ф. Гун, Л. Л. Каменев, Ф. Ф. Каменский, М. К. Клодт, И. Н. Крамской, В. М. Максимов, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, Л. М. Прянишников, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин.²⁹

²⁷ Тот же анонс был опубликован, со ссылкой на «Санкт-Петербургские ведомости», в «Биржевых ведомостях» и «Вечерней газете» — соответственно утром и вечером в день открытия выставки.

²⁸ Вход по понедельникам за один рубль против обычных 20 копеек, своего рода день VIP, был, очевидно, требованием Академии: Товарищество никогда не следовало этому правилу за ее пределами.

²⁹ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1871, № 328.

Решать, в чем заключалась особенность этой очевидно коммерческой выставки, предлагалось читателю. Первая часть анонса информирует, что выставку проводит Товарищество, а Академия является лишь принимающей площадкой. Важно, что на момент публикации имя Товарищества — в отличие от Академии — не было знакомо широкой публике,³⁰ а сам термин «товарищество» имел прочные коннотации в области торговли, как уже было сказано выше. Так что полное, официально зарегистрированное название — «Товарищество передвижных художественных выставок» — должно было звучать непривычно, больше указывая на организационный формат выставки, чем свидетельствуя о ее специфическом характере. Поэтому, скорее, именно упоминание Академии художеств вводило читателя в контекст события.

Подробное перечисление участников выставки, вероятно, было единственным говорящим элементом объявления, по крайней мере для любителей искусства и профессионалов. 15 имен художников-участников выставки составляют вторую половину объявления. Они указаны в алфавитном порядке и без профессиональных титулов и званий. Объявления о выставках Академии и других регулярных экспозициях обычно либо не содержали имен участников, либо упоминали о наиболее известных из них. На этом фоне список участников в анонсе Товарищества указывал на равноправие всех поименованных персон. Наконец, здесь наблюдалось необычное сочетание относительно новых (Саврасов, Шишкин, Крамской, Ге, Мясоедов) и хорошо известных (Перов, Прянишников, Боголюбов, Клодт) имен художников разных поколений. Они находились в начале или в зените своей карьеры, прежде никогда не выставлялись в таком составе и больше ассоциировались с московскими и петербургскими выставками ОПХ. Таким образом, анонс рекламировал первую выставку

³⁰ Ко времени первого анонса единственной публичной информацией о Товариществе были устав и объявление в той же газете, опубликованное неделей ранее, которое информировало о его создании, с перепечаткой первого и третьего параграфов устава. Три художника подписали это объявление с указанием своего профессионального статуса: профессор Н. Н. Ге, профессор М. К. Клодт, академик И. Н. Крамской. Объявление также сопровождалось сочувствующим редакторским предисловием: «Мы рады сообщить...» (*Санкт-Петербургские ведомости*, № 323).

Товарищества как новое, непривычное сочетание работ уважаемых мастеров жанровой, исторической, портретной и пейзажной живописи в предельно конвенциональном и предсказуемом, академическом выставочном контексте.

В последующие годы художники продолжали практику рассылки анонсов о предстоящем открытии выставки в столичные периодические издания, эффективно используя эту единственную бесплатную возможность продвигать себя.³¹ О том, что Товарищество целенаправленно рассылало свои «пресс-релизы», можно заключить по редакторским комментариям к ним в хроникальных колонках, например: «мы получили письмо» или «нам сообщают». Это означает, что и Товарищество, и редакторы считали передвижные выставки достаточно важным событием, а объявления о них — достойными появления в бесплатном новостном разделе. Однако с середины 1870-х годов газеты стали комментировать анонсы Товарищества не всегда одобрительно. С этого момента передвижники могли контролировать содержание только коммерческих объявлений, потому далее я сосредоточусь на них.

В отличие от «социально-культурного» новостного фона разделов хроники, коммерческая реклама Товарищества, размещаемая в периодических изданиях, попадала в радикально иной, «рыночный» контекст, который иногда был весьма курьезным. Например, одно из объявлений о первой «выставке картин» Товарищества стояло рядом с рекламой дантиста (ил. 8). Другими словами, рекламное объявление о выставке было крошечным фрагментом в общем потоке предложений — от еды и мебели до уроков и подписки. В лучшем случае редакторы помещали рекламу различных выставок и культурных событий единым блоком. Это свидетельствовало о росте, популяризации и дифференциации арт-сцены, но также подчеркивало тот факт, что сообщения о выставках передвижников были в глазах публики одним из коммерческих продуктов или услуг, предлагаемых на рынке.

Тем не менее именно коммерческие объявления позволяют понять, когда выставка передвижников обрела собственное торговое имя и начала прочно ассоциироваться с определенной

³¹ См. комментарий Крамского по этому поводу в одном из писем 1879 года: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 185–186.

группой художников. Ранние объявления показывают, что на первых порах Товарищество еще искало форму самовыражения, своего рода торговый знак, который в печатной форме мог бы представить группу, выявить ее индивидуальность. Полное официальное название было слишком громоздким. В объявлениях о первой, третьей и четвертой выставках графически выделено «Выставка картин» в верхней строке, а дальше мог идти список всех участников. Рекламное объявление о шестой выставке является новым решением: короткое «6-ая передвижная выставка картин» на первой странице отсылает к главному рекламному модулю на последней — «6-ая выставка картин» со списком участников и практическими деталями. Только с седьмой выставкой (1879) появляется формулировка, сохранявшаяся в дальнейшем: «Передвижная выставка картин» становится доминирующим графическим элементом. С этого времени название, торговое имя, со всей очевидностью ассоциируется с конкретной группой художников: все последующие объявления в Петербурге и Москве уже не содержат имен участников (ил. 8).

Сведения о плате за вход тогда стали главным информативным элементом рекламного объявления. Помимо названия, в объявлении содержались только самые необходимые сведения, в том числе о сроках и месте проведения выставки, но информация о плате за вход всегда была заметной частью рекламного текста, ясно указывавшей на коммерческий характер мероприятия. Впрочем, по сравнению со средней платой за посещение музея или выставки в столицах, цены Товарищества были не так высоки. Передвижники последовательно и целенаправленно подчеркивали, что предоставляют публике эстетический опыт по приемлемой цене, и многие критики охотно соглашались с этим. Более того, с 1880-х годов реклама свидетельствует, что плата за вход на выставки в Петербурге и Москве для определенных категорий посетителей могла снижаться; иногда им предоставлялся бесплатный вход.³² С середины 1890-х годов в рекламных объявлениях, размещаемых в столичной прессе, регулярно сообщается,

³² Так, в разное время Товарищество сообщало о бесплатном доступе для всех студентов в последний день выставки (седьмая выставка), для студентов художественных специальностей — в утренние часы по рабочим дням (18-я).

что для учащихся билеты продаются за половину цены (ил. 8). Рекламная кампания Товарищества в провинциальных газетах имела одну особенность: скидки для школьников и студентов там всегда были нормой. Несомненно, это связано с упоминавшимся выше обстоятельством — размещением выставок в залах учебных заведений с позволения Министерства народного просвещения. Типовой рекламный текст гласил: «Плата за вход 42 коп.; учащиеся, в форме, платят 22 коп. Дети до 8-летнего возраста при старших входят бесплатно». За такого рода незначительной, сухой информацией стоит важный факт: передвижники представляли свои выставки как отвечающие общественным и эстетическим нормам, а потому подходящие для детей и семейного посещения.

Наконец, социально-политическая направленность изданий, где художники размещали объявления о выставках, дает представление о целевой аудитории, на которую были ориентированы рекламные усилия передвижников. Как правило, один и тот же текст рекламы подавался во все выбранные в ходе кампании газеты,³³ однако читательский круг этих изданий мог значительно различаться по социальному положению, политическим и культурным предпочтениям.

Для первого анонса выставки в столице Товарищество выбрало «Санкт-Петербургские ведомости», известные своим оппозиционным характером и тем, что с газетой сотрудничал художественный критик Стасов. Этот старейший, наполовину официальный печатный орган страны обладал на тот момент репутацией ведущей либерально-демократической газеты.³⁴ Редакторская колонка предоставляла место целому ряду известных

³³ Вполне предсказуемо, что Товарищество никогда не публиковало рекламу в журналах, потому что они выходили раз в месяц и, соответственно, не могли оперативно информировать читателя.

³⁴ Этот либеральный период газеты связан с деятельностью видного журналиста Евгения Корша в качестве редактора. Он руководил газетой с 1863 по 1874 год, а потом был уволен после нескольких конфликтов с цензорами, после чего газета начинает двигаться в консервативном направлении. См.: *Русская периодическая печать (1702–1894)*... с. 19–20; Иванов М. В., «Санкт-Петербургские ведомости», в: *Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия. Том II. Девятнадцатый век. Книга шестая. С–Т*. СПб., 2008, с. 97–100.

демократически мыслящих авторов, которые вели кампанию в поддержку реформ, открыто противостояли консервативным тенденциям в стране. Однако у газеты был гораздо более влиятельный и читаемый либеральный конкурент — «Голос», куда художники с первым анонсом выставки обращаться не стали.³⁵ Наиболее вероятная причина того, почему были выбраны «Санкт-Петербургские ведомости», — участие в газете критика Стасова, известного своей безоговорочной поддержкой новой русской художественной школы.³⁶ И хотя в частной переписке передвижники порой выражали сомнения по поводу интеллектуальной глубины его критических статей, они понимали всю важность бесплатной рекламы. Действительно, поддержка Стасова была настолько бескорыстной и щедрой, что некоторые из современников считали его сочинения чистой рекламой, указывая на отсутствие аргументов, подкрепляющих его мнение, как на главный недостаток работ уважаемого автора.³⁷ Но для художников это, очевидно, не было проблемой, пока между ними и критиком существовала формальная дистанция.

³⁵ Газета «Голос» появилась на волне социальных преобразований 1860-х годов. За ней стояли министры-реформаторы, а потому редакция имела связи и хорошие источники информации в официальных кругах, оставаясь ведущей либеральной газетой страны в 1870-х годах. См.: *Русская периодическая печать (1702–1894)*... с. 436–437; Луночкин А. В., «Русский “Таймс”», в: Е. С. Сони́на (сост.), *Петербург газетный, 1711–1917: сборник научных статей*. Тюмень, 2009, с. 63–80.

³⁶ Стасов был одним из немногих современных критиков, кто вел регулярную переписку с художниками, в частности с Крамским и Репиным. Судя по отзывам критиков на первые выставки Товарищества, Стасов был единственным хорошо информированным автором, имевшим представление об основании группы и текущей ситуации, но это не мешало ему заниматься манипуляцией фактов и мифологизацией.

³⁷ Например, другой авторитетный критик Владимир Чуйко так оценивал типичный подход Стасова: «В десяти газетных строках, т. е. 350 буквах, — семь эпитетов в самой превосходной степени, — совершенно необычайных, чрезвычайно изумительных, поразительных, бесконечно глубоких, бесконечно несравненных и... совершенно бессмысленных! Читаем г. Стасова, — и не верим своим глазам. Каким образом могло случиться, что этот почтенный писатель, стяжавший себе громкую известность с “древнейших” времен, как единственный художественный критик в России, — каким образом могло случиться, что этот почтенный писатель всю свою жизнь занимался простой рекламой, ничем даже и не маскируя ее! Такой критический прием нельзя иначе назвать, как рекламой» (*Наблюдатель*, 1888, № 4, с. 278).

Хотя ориентация на либерально-демократическую аудиторию, несомненно, имела место, рекламная кампания Товарищества в целом определялась прагматическими, а не идеологическими факторами. В письме от 1879 года по поводу информационного продвижения седьмой выставки Крамской пишет:

Объявления во всех газетах (8-ми русских и 2-х французских и немецких) были кряду три дня до открытия и даже на первой строке, потом 2 раза Товарищество поместило уже сообщение также во всех газетах в отделе хроники; по открытии выставки Товарищество разослало опять новое объявление во все газеты на весь месяц вперед. За сообщения в отделе хроники (которые и были помещены редакциями) мы ничего не платили, за объявления же перед открытием и за объявления настоящие Товарищество заплатило уже.³⁸

Этот комментарий иллюстрирует серьезность и широту подхода Товарищества к вопросам продвижения выставок, учитывая различную аудиторию подразумевавшихся газет. Объявление было дано в ведущих газетах из числа так называемой «большой прессы», то есть серьезных, влиятельных изданиях, рассчитанных на образованную аудиторию. Среди них — либеральные «Биржевые ведомости» (основной печатный орган русской буржуазии) и «Молва», полуофициальный либеральный «Голос», либеральные «Новости и биржевая газета», консервативное «Новое время» (в 1880-х годах самая широко читаемая газета страны), либеральные, а затем консервативные «Санкт-Петербургские ведомости» и два правительственных издания на иностранных языках: *Le Journal de St. Pétersbourg* (газета Министерства иностранных дел на французском языке) и *Sankt-Petersburger Deutsche Zeitung* (газета Министерства просвещения на немецком языке). Но Крамской имеет в виду и «малую прессу». Так, Товарищество регулярно публиковало рекламные объявления в двух популярных газетах-таблоидах города: «Петербургской газете» и «Петербургском листке». Аналогичная ситуация была

³⁸ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 186.

и в Москве, где объявления передвижников размещали идеологически разные издания: «Московские ведомости» — одна из старейших и наиболее влиятельных консервативных газет страны, «Русские ведомости» — одно из ведущих оппозиционных периодических изданий 1880-х и 1890-х годов, умеренно-консервативные «Современные известия», деловые газеты «Новости дня» и «Русский курьер», а также таблоид «Московский листок».³⁹ Нет причин ожидать радикально иного подхода передвижников к провинциальной прессе, особенно если учесть, что набор местных изданий был весьма и весьма ограниченным.⁴⁰ Таким образом, передвижники продвигали свои выставки среди широких слоев общества, делая особый упор на демократически и либерально настроенную публику и аудиторию таблоидов, но не забывая и об умеренно консервативных читателях. Прагматический подход Товарищества преобладал над иными соображениями. Художники совершенно по-деловому исходили из тиража газет, а не из содержания рецензий, которые часто могли расцениваться как антиреклама.

Афиши

Несмотря на то что формат афиши предоставляет больше возможностей для визуальной поддержки текста, Товарищество рассматривало этот тип объявлений лишь как вариацию газетного рекламного анонса. Сохранившиеся афиши Товарищества содержат только практическую информацию: название, место проведения выставки, время работы и плата за вход (ил. 9). Как и в газетных объявлениях, в афишах нет иллюстраций, исполь-

³⁹ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 565. Историю столичной периодической печати за рассматриваемый период смотри в: *Русская периодическая печать (1702–1894)...*; *Русская периодическая печать (1895 — октябрь 1917)...*; Есин Б. И., *Русская журналистика 70–80-х годов XIX века*. М., 1963; Чернуха В. Г. *Правительственная политика в отношении печати, 60–70-е годы XIX века*. Л., 1989; Balmuth D., *The Russian Bulletin, 1863–1917. A Liberal Voice in Tsarist Russia*. N. Y., 2000; Сони́на Е. С., *Петербургская универсальная газета конца XIX века*. СПб., 2004; Есин Б. И., *История русской журналистики XIX века*. М., 2008; Сони́на Е. С. (сост.), *Петербург газетный, 1711–1917: сборник научных статей*. Тюмень, 2009.

⁴⁰ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 600–601.

зован минимум шрифтового декора. Возможно, художники не пользовались особыми преимуществами данного формата из технических или финансовых соображений. Это означает также, что Товарищество продолжало дифференцировать аудиторию: выполненные исключительно в текстовом формате афиши могли читать только грамотные жители столиц и провинции.⁴¹

Использование афиш вместе с тем позволяло значительно увеличить охват образованной аудитории, включив в нее не только читателей газет. Товарищество использовало афиши для информирования публики об открытии, продолжительности и закрытии выставок. В зависимости от численности населения конкретного города тираж афиш колебался от 200 до 2500 экземпляров, а главными местами размещения были «магазины, телеграфные столбы и здания».⁴² Можно представить себе типичную картину распространения афиш на основании следующего описания варшавского критика: «Афиши, расклеенные по углам улиц, свидетельствующие о существовании выставки, малы, напечатаны на какой-то бледно-желтой бумаге; они почти незаметны между объявлениями о балах, маскарадах и прочих увеселительных зрелищах».⁴³ То есть, как и на газетных полосах, на улицах объявления о выставках передвижников также попадали в конкурентную рыночную среду, оказываясь по соседству с информацией о других товарах и услугах. Наконец, как и в случае с рекламой в газетах, долгое время только провинциальные афиши продвигали выставку в качестве образовательного мероприятия, подходящего для посещения с детьми, для которых предусмотрена уменьшенная плата.

⁴¹ В немецкоговорящих прибалтийских городах и в Варшаве, очевидно, с целью большего охвата аудитории, Товарищество распространяло афиши на двух языках: на русском, государственном языке империи, и местном.

⁴² Изрядная доля информации о производстве и распространении афиш в провинции может быть получена из «памятного листка», составленного сопровождавшим выставки Константиновичем. В нем он подводит итоги и делится опытом с новым сопровождающим Хрусловым. См.: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 252, т. 2, с. 600.

⁴³ *Варшавский дневник*, 1883, № 19.

Две концепции художественной выставки

В завершение, в рамках анализа рекламной кампании передвижников, целесообразно обратиться к двум уникальным попыткам, предпринятым художниками, визуализировать свое социокультурное понимание идей и задач художественной выставки. В весьма артистичной манере они подтверждают широкий подход Товарищества к аудитории. Речь идет об обложках иллюстрированных каталогов второй (ил. 15) и третьей (ил. 16) выставок. Содержание и формат каталогов будут рассмотрены дальше в этой главе; сейчас сосредоточимся на самих обложках. В обоих случаях оригинальные изображения занимают треть пространства листа, скорее всего по техническим причинам.⁴⁴ Вполне естественно для обложки, иллюстрации включают текст, но менее предсказуемо то, что главный акцент сделан на общем плане экспозиции с изображением ее посетителей. В обоих случаях место действия — зал Академии художеств, но каждое изображение представляет особый круг идей.

На первой обложке помещена ориентированная по вертикали гравюра (ил. 15) с изображением экспозиции и небольшого количества одиночных посетителей. Левая часть зала особенно перегружена картинами, а справа проникает яркий дневной свет, заливающий всю сцену. Композиция включает шесть фигур: три мужских на переднем и среднем планах, одну женскую и два плохо различимых силуэта на заднем плане. Ближние три мужские фигуры стоят поодиночке и больше увлечены созерцанием живописи, чем общением друг с другом, словно

⁴⁴ Оба изображения представляют собой комбинацию двух техник: офорт и акватинта. Авторы обложек каталогов второй и третьей выставок — И. Н. Крамской и К. А. Савицкий соответственно. См. атрибуцию листов в: Ровинский Д. А., *Подробный словарь русских гравюров XVI–XIX вв.* СПб., 1895, т. 2. с. 385, 573. Пользуюсь случаем выразить глубокую благодарность профессору Роману Геннадьевичу Григорьеву, заведующему отделом гравюр Государственного Эрмитажа, и Галине Мардилович, автору первого фундаментального исследования истории Общества русских аквафортистов, за их бесценные консультации по вопросам, связанным с техникой исполнения этих гравюр и их возможным историческим и социокультурным контекстом. См. также: Mardilovich G., "Printmaking in Late Imperial Russia", unpublished PhD dissertation, University of Cambridge, 2012.

они пришли на выставку независимо друг от друга, в поисках эстетических впечатлений. С технической точки зрения в этой деликатно исполненной сцене основные темные тона приходятся на фигуры, а ярко освещенные картины даны весьма схематично и анонимно (есть лишь одно исключение, к которому я вскоре вернусь). Фигуры индивидуализированы гораздо больше, чем картины: их одежда, позы дают возможность судить об их социальном статусе. В любом случае, центром внимания становится не экспонируемая живопись, а малочисленные просвещенные посетители, которые ее разглядывают. Художественная выставка представлена как прибежище любителей искусства, стремящихся к созерцанию живописи.

Более того, главный композиционный принцип упомянутой сцены подчеркивает мысль, что удовольствие от созерцания произведений искусства — это доступная всем форма свободного времяпрепровождения, которая ничем особо не отличается от прогулки по городским улицам. Справа и слева сцена ограничена, словно рамкой, задрапированными несущими конструкциями, а вся экспозиция открыта, она позволяет зрителю «войти» в нее. Такой эффект привлечения усилен перспективным приемом: взгляд движется в глубину пространства, в сторону крупной картины, — несомненно, это «Христос в пустыне» Крамского (ил. 15).⁴⁵ Примечательно, что расплывчатые контуры картины позволяют интерпретировать ее как окно или вид на улицу, на купольное здание вдали. Перспектива, щедрый дневной свет, ритм сокращающихся теней на полу, верхняя одежда посетителей работают на впечатление открытого пространства, городской улицы.

Текст и графические элементы обложки также подчеркивают идею доступности эстетического опыта. Фраза «Вторая передвижная выставка» визуально занимает почти столько же места, что и изображение экспозиции, но никак не вторгается в него. Ровные, четкие контуры букв, нарисованных вручную, контрастируют с мягкой, размытой манерой исполнения

⁴⁵ «Христос» Крамского, действительно, экспонировался на второй выставке. Будучи единственным узнаваемым произведением искусства в этом изображении экспозиции, картина придает обложке документальную ценность.

экспозиционной сцены. Слово «Вторая» — особенно заглавная буква «В» — исполнены так называемым петушиным русским шрифтом. Реалистически нарисованные листья (видимо, лопух) могут символизировать скромное празднество, гостеприимный и приземленный характер выставки.

Совершенно противоположную концепцию можно обнаружить на обложке иллюстрированного каталога третьей выставки (ил. 16). При том же размере гравюра теперь имеет горизонтальный формат. Сцена экспозиции приобретает огромную, почти бесконечную глубину справа, где представлена многочисленная элегантно одетая публика: дамы (белые силуэты), господа (черные силуэты) и дети, стоящие, сидящие и фланирующие по просторному залу. От основательности фигур первого изображения ничего не осталось. Уже не найти отдельных персон, созерцающих живопись. Перед нами перемешанная, респектабельно одетая праздная толпа — светское общество, члены которого изображены минимальными штрихами, как на эскизе или карикатуре. Только фрагменты двух картин в рамках в дальнем левом углу дают представление о возможном поводе собрания, однако эти объекты могут быть легко приняты за зеркала. Иначе говоря, изображение репрезентирует выставку как модное светское событие из области искусства. В этом смысле важно то, что сцену можно рассматривать, но в нее невозможно «войти»: она элегантно заблокирована драпировками и текстом и словно подчеркивает эксклюзивность изображенного социального действия.

Визуальный язык остальных элементов обложки — драпировок и довольно крикливых букв и виньеток — лишь усиливает ощущение гламурности и развлекательности. Изображение содержит заметно больше текстовой информации. Например, дается более подробное название: «Иллюстрированный каталог 3-ей передвижной выставки 1874», а на свитке, простирающемся от левого нижнего угла листа до верхнего правого, приведены имена 25 художников. Слова набраны разными шрифтами, одни из них снабжены тенями, создающими трехмерный эффект, в то время как другие украшены тяжелым, плотным орнаментом. Все вместе придает обложке характер рекламного объявления, ее можно принять за афишу светской вечеринки для респектабельной и обеспеченной публики.

Итак, художники прагматично настаивают на равной возможности реализации двух различных социокультурных концепций художественной выставки. Первая обложка говорит о том, что выставка служит местом глубоко личного культурного созерцания, и главные компоненты этого места — любознательный зритель и произведения искусства. Вторая обложка продвигает образ выставки как формы светской коммуникации, коллективного развлечения, публичного собрания по культурному поводу. И хотя выделенные концепции отсылают к довольно разным сегментам публики, невозможно утверждать, что художники отдавали безусловное предпочтение какому-либо из них: это противоречило бы маркетинговой задаче максимального охвата аудитории. Собственно, схожий вывод можно сделать на основе вышеприведенного анализа рекламной кампании Товарищества.

ЭКСПОЗИЦИИ

Сохранилось лишь несколько визуальных свидетельств того, как Товарищество организовывало свои экспозиции. Созданные в разное время на передвижных выставках в столице, они дошли до нас в пяти гравюрах (ил. 4, 10), одном частном рисунке и трех фотографиях (ил. 11, 12). Притом безусловную документальную ценность представляют лишь фотографические изображения.⁴⁶

В таком ничтожном количестве эти изображения могут дать только крайне фрагментарное представление о специфических принципах развески произведений на выставках передвижников.⁴⁷ Все картины выставлялись в рамах, на перегородках, покрытых темной драпировочной тканью. Подобные конструкции устанавливались по всему залу, визуальнo маркируя

⁴⁶ Так, «обработанная» иллюстрация 57, несомненно, основанная на фотографии (ил. 12), ясно показывает, что все изображения, кроме прямых фотоотпечатков, могли подвергаться значительной обработке и ретушированию в редакторских целях.

⁴⁷ Самое раннее изображение относится к 1873 году, самое позднее — к 1894 году.

экспозиционное пространство.⁴⁸ На некоторых изображениях видно, что перегородки расставлены зигзагами: это позволяло задать для каждой картины свой угол обзора и разместить на одном пространстве большее количество работ. Если сравнить экспозиции Товарищества, например, с выставками Академии, видно, что передвижники во многом следовали общепринятым нормам экспонирования и не изобрели ничего принципиально нового. (Косвенно это подтверждается тем, что многочисленные критические обзоры никак не комментировали экспозиционные аспекты выставок Товарищества.) Но в одном передвижники, возможно, все-таки отличались: их развеска обычно разворачивалась только по горизонтали.⁴⁹ Практически все картины размещались на уровне глаз (с расчетом на взрослого человека), и занимали одинаково выгодные места в пространстве выставочного зала. Очевидно, что это исключало элемент иерархии произведений и их авторов. Вместе с тем нельзя говорить, будто подобный эффект был преднамеренным. Ключевым объяснением принципа одноуровневой развески мог быть значительно меньший масштаб выставок Товарищества по сравнению с выставками Академии. Но все же сама идея представления всех художников как равноправных участников выставки кажется достаточно последовательной. Намеренная демонстрация эгалитарных принципов в группе наблюдается, например, в первых объявлениях о выставках и во многих других формах репрезентации, которые будут рассмотрены ниже.

Что касается провинциальных экспозиций, то чем дальше выставка уезжала от столицы, тем меньше Товарищество могло контролировать демонстрацию картин местной публике. Как уже говорилось, передвижники не путешествовали с картинами сами, они делегировали ответственность особому лицу, сопровождавшему выставку. На протяжении первых 25 выставок в этой роли выступали несколько человек, и все они либо имели художественное образование, либо были художниками-любителями.

⁴⁸ Это было особенно актуально в Академии художеств, где работы передвижников экспонировались в залах с постоянной экспозицией копий произведений классической школы, принадлежавших Академии (ил. 10).

⁴⁹ Понятно, что горизонтальная развеска могла не соблюдаться в случае мелкоформатных графических работ.

Очевидно, предполагалось, что они обладают достаточной компетентностью, дабы выбирать подходящие выставочные площадки и осуществлять грамотную развеску работ.

КАТАЛОГИ

Передвижники предлагали два типа выставочных каталогов. Для всех выставок они составляли текстовые каталоги, в которых были перечислены имена участников и представленные ими работы (ил. 13, 14).⁵⁰ Хотя попытки выпускать иллюстрированные каталоги предпринимались уже для первых выставок (ил. 15, 16), Товарищество стало печатать их регулярно, используя типографский способ, только начиная с 16-й выставки, в 1888 году (ил. 17). Данные текстовые и иллюстрированные каталоги являются самой непосредственной формой репрезентации выставки и отчасти группы, за ней стоящей. Анализ каталогов будет продолжен далее — в первую очередь на примере текстовых каталогов выставок Товарищества в Петербурге, охватывающих весь рассматриваемый период; затем я обращусь к иллюстрированным каталогам.

Текстовые каталоги

От путеводителя к справочнику. Вплоть до седьмой выставки (1879 год) текстовые каталоги фактически выглядели так: названия работ с указанием авторства просто перечислялись одно за другим, без какой-либо очевидной систематизации по алфавиту, по художникам или по жанрам (ил. 13). В результате один художник мог появиться в каталоге несколько раз, в зависимости от числа представленных им произведений. Логично было бы объяснить это тем, что каталоги составлялись в соответствии с порядком размещения картин в экспозиции. В поддержку данной теории есть несколько свидетельств. Во-первых, это обычная

⁵⁰ На первых выставках художники называли их «указателями», но начиная с шестой выставки, без какой-либо особой причины, стали использовать термин «каталог».

схема путеводителей по выставкам Академии художеств, где указывались номера или названия залов.⁵¹ Во-вторых, все упомянутые каталоги публиковались после открытия выставок, то есть когда экспозиция была уже смонтирована.⁵² В-третьих, каталоги зачастую были единственным пояснением к представленным картинам, которые в самой экспозиции обычно обозначались порядковыми номерами. Наконец, обзоры критиков также во многом подтверждают соответствие каталогов реальному порядку размещения картин на выставке. Таким образом, первые каталоги Товарищества выполняли навигационную функцию, помогая посетителю ориентироваться в экспозиции, и сейчас они дают нам наиболее точное представление о реальной развеске картин.

Однако с 8-й и по 15-ю выставки текстовые каталоги передвижников демонстрируют собой два противоположных подхода к презентации выставки.⁵³ Новой чертой первого издания каталога 8-й выставки стало то, что здесь выделяется участие каждого художника. Рядом с именем перечисляются все представленные им работы. Начиная с 11-й выставки в каталогах фамилии художников обычно следовали в алфавитном порядке. Поскольку каталоги проходили проверку в цензурном комитете, следование алфавитной схеме может объясняться практическими соображениями: это был единственный способ успеть выпустить каталог к моменту открытия выставки, поскольку Товарищество заранее знало, какие именно работы каждый из участников намерен выставить, но порядок развески до момента открытия не был изве-

⁵¹ Например, каталог шестой выставки Товарищества — единственной (из первых семи), которая располагалась в нескольких залах ОПХ, — следовал тому же принципу.

⁵² Я датирую и определяю хронологию каталогов, во-первых, по цензорским пометам, во-вторых, — по количеству перечисленных работ, так как каждая последующая допечатка каталога включала больше номеров.

⁵³ При сравнении текстовых каталогов я опираюсь на три источника: сохранившиеся экземпляры оригинальных каталогов в РНБ, репринты каталогов в: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* — и репринты каталогов первых 15-и выставок, сделанные Собко в качестве приложения к иллюстрированному каталогу 17-й выставки: Собко Н. П. (ред.), *Иллюстрированный каталог XVII передвижной выставки Товарищества передвижных художественных выставок*. СПб., 1889, с. 15–17.

стен. Так, почти все первые издания каталогов публиковались за несколько дней или в день открытия выставки. Однако каталог, не соответствовавший порядку развески, был весьма неудобным и непривычным для посетителей. Действительно, именно в это время (в начале 1880-х годов) критики стали с неодобрением отмечать, что номера в каталогах не соответствуют реальной развеске картин и путают зрителя. Вероятно, поэтому художники выпускали второе издание каталога той же выставки, но уже ориентируясь на развеску. Таким образом, между 8-й и 15-й выставками практиковались две параллельные схемы переноса экспозиции на бумагу: навигационная и алфавитная.

Передвижники стали придерживаться единой схемы при составлении текстовых каталогов после введения в 1888 году (то есть начиная с 16-й выставки) второго важного типа публикаций Товарищества — типографских иллюстрированных каталогов. Теперь требовалась абсолютная согласованность каталожных позиций, чтобы синхронизировать порядок номеров и создать работающую систему перекрестных ссылок между текстовыми и иллюстрированными каталогами.⁵⁴ Вероятно, именно поэтому для 16-й выставки было выпущено единственное издание текстового каталога, составленного в соответствии с порядком развески, а нумерация работ полностью совпадала с иллюстрированным каталогом той же выставки. Наконец, начиная с 17-й выставки текстовые каталоги Товарищества, наравне с иллюстрированными, следовали только алфавитному принципу компоновки (ил. 14). Такой подход позволял опубликовать оба типа каталогов к открытию выставки.

С переходом к исключительно алфавитному принципу компоновки текстовых каталогов изменилась их главная функция. Алфавитный список участников с перечнем их работ был ориентирован в основном на четкую фиксацию вклада художников в ту или иную выставку и создание долгосрочного справочника, к которому было бы удобно обращаться и после окончания выставки. Такое изменение функции текстового каталога, вероятно, было вызвано не только практическими потребностями,

⁵⁴ Это, например, позволило художникам просто отмечать звездочкой в текстовом каталоге работы, репродуцированные в иллюстрированном каталоге.

но и возросшим институциональным статусом выставок Товарищества. Это предположение станет более понятным при дальнейшем рассмотрении того, как менялся подход к репрезентации выставки и группы в текстовых каталогах.

От эгалитаризма к иерархии. Ранние каталоги Товарищества представляли передвижную выставку как выставку равноправных художников. Так, в них не указывались какие-либо профессиональные достижения или ранг участников, в то время как в каталогах Академии 1870-х годов это было давним и обязательным элементом. Более того, в отличие от каталогов Академии каталоги Товарищества не давали информации о ценах на картины или других указаний на то, что работы предназначены для продажи.⁵⁵ Таким образом, каталоги передвижников были освобождены от второстепенной информации, которая маркировала бы иерархию художников и их работ. Что еще важнее, вплоть до 11-й выставки Товарищество во всех своих каталогах объединяло произведения членов группы и так называемых экспонентов, то есть художников-участников выставки, не являвшихся членами Товарищества. Статус последних лишь отмечался в скобках. Это значительно сглаживало различия между двумя типами участников выставки, в рамках которой они представляли равноправными членами единой группы. Такая практика сохранялась на протяжении первого десятилетия деятельности Товарищества, но с начала 1880-х годов появились первые признаки ухода от эгалитарного принципа.

Начиная с 11-й выставки в текстовых каталогах Товарищества периодически стало практиковаться деление художников на членов группы (их список давали первым) и экспонентов, а начиная с 18-й — это деление уже было постоянным и внутри каждой подгруппы использовался свой алфавитный порядок (ил. 14). Разделение художников на две группы — «своих» и «чужих» — особенно удивительно, если учесть, что это никак не сказывалось на развеске картин. Но для передвижников стало важным хотя бы на бумаге зафиксировать иерархию среди

⁵⁵ Каталоги Академии сообщали цены на произведения на протяжении 1870-х годов, но позднее эта практика прекратилась.

художников, и это их желание современники незамедлительно раскритиковали.⁵⁶

Интересно, что такая репрезентация выставки обнажила тот факт, что работы экспонентов, то есть художников, не входивших в группу передвижников, составляли почти половину экспозиции.⁵⁷ Другими словами, текстовые каталоги Товарищества зрелого периода вполне целенаправленно репрезентируют экспозиции как продукт сотрудничества между группой передвижников и значительным числом других, сторонних художников. Притом выставки представлены как открытая платформа, в рамках которой одна группа участников имеет преимущества перед другой. Помимо прочего, это может свидетельствовать о том, что передвижные выставки стали весьма статусным, полуофициальным мероприятием, а потому экспоненты, многие из которых были молодыми художниками, стремились принять в них участие, даже если в каталоге их явно и уничижительно отделяли от основной группы.

И наконец, провинциальные текстовые каталоги сегодня являются для нас главным свидетельством того, что передвижные выставки доставлялись в провинцию в значительно урезанном или измененном виде. Однако информация об этом, содержащаяся в каталоге, была столь путаной, что многие критики стали говорить об обмане. Товарищество составляло отдельный текстовый каталог для каждого провинциального города, где устраивалась выставка: вызвано это было тем, что состав экспозиции от города к городу варьировался и сопровождающий выставку отражал подобные изменения в текстовом каталоге, отталкиваясь от его последнего издания в Петербурге. Однако, исключая из списка произведения, не участвующие в провинциальной выставке, передвижники сохраняли порядковую нумерацию картин

⁵⁶ В частности, один критик пишет, что «столпы» передвижных выставок «задумали хотя бы в каталоге выделить себя из толпы в особую рубрику под титулом “членов товарищества”, а чернь, под менее громкою кличкою “экспонентов”, поместили в хвост. Придержимся этой табели о рангах и мы, и начнем со старших». *Неделя*, 1890, № 7, с. 228.

⁵⁷ Это было особенно заметно на 18-й, 19-й, 20-й и 21-й выставках, после которых многие бывшие экспоненты получили статус членов Товарищества, а доля работ экспонентов в общем объеме выставок ощутимо снизилась.

петербургского каталога. В результате, например, в текстовом каталоге 16-й выставки в Киеве после номера 26 сразу следует номер 31, после 32 — 38 и т. д. Провинциальные посетители не сразу понимали, что пропущенные номера — это на самом деле не доехавшие до них картины. Дополнительную путаницу вносил тот факт, что художники включали в путешествующую выставку некоторое количество новых работ, так что общее количество позиций в каталоге могло значительно превышать число реальных экспонатов. Провинциальные критики отметили, что подобная репрезентация выставок может легко ввести зрителей в заблуждение:

Сличая иллюстрированный каталог с указателем Московской выставки, посетитель Передвижной выставки в Москве замечает не без удовольствия, что Московский указатель содержит в себе 199 нумеров, тогда как иллюстрированный каталог перечисляет только 186 картин. По-видимому, не может быть сомнения в том, что выставка пополнилась в Москве новыми картинами. На самом деле произошло совершенно обратное явление.⁵⁸

После несложных подсчетов критик огорченно заявил, что 58 картин «исчезли» при передвижении выставки из Петербурга в Москву и что действительное число картин в экспозиции — только 128 из первоначально заявленных 186 и 13 новых. Таким образом, провинциальные каталоги неизбежно фиксировали очевидное обеднение экспозиций по мере их перемещения по стране. Это должно было напомнить провинциальному зрителю о том, что работы на выставке продавались, и новые, как правило, столичные владельцы не всегда были готовы ждать окончания годичного тура и забирали работы раньше. Другими словами, хотя передвижники нигде не указывали в каталогах цены на работы (в лучшем случае — только владельцев), именно провинциальная версия каталога в наибольшей степени свидетельствовала о том, что передвижные выставки являлись выставками-продажами. Провинциальная публика, очевидно, должна была радоваться уже самой возможности увидеть картины

⁵⁸ *Московские ведомости*, 1889, № 106.

столичных художников, хотя и не все из заявленных. Некоторой компенсацией в данном случае должны были стать иллюстрированные каталоги, в том числе с репродукциями не доехавших до нее картин.

Иллюстрированные каталоги

Коллекционные альбомы офортов. Самая ранняя попытка передвижников издать иллюстрированный каталог приходится на вторую и третью выставки в 1873–1874 годах (ил. 15, 16). Современники позже признали эти издания новаторскими, отметив, что подобный опыт был одним из первых в России.⁵⁹

Создавая свои первые иллюстрированные каталоги, передвижники вместе с тем использовали традиционную идею портфолио авторских гравюр. Каталоги предлагались на выставках в виде собрания отдельных листов с оригинальными офортами — репродукциями картин второй и третьей выставок — в единой папке, которую художники между собой называли альбомом выставки.⁶⁰ В 1882 году издатель Н. Собко писал, что на каждую выставку приходилось по 27–28 «снимков» и на листах могло быть несколько изображений. Выбор техники офорта — более дорогой и трудоемкой в сравнении с распространенной на тот момент литографией — указывает на желание Товарищества сделать художественное издание. Альбом офортов обладал статусом и очарованием ограниченного издания, предмета ручной работы, который хранит прикосновение художников. Например, листы с работами Ге подписаны и датированы автором (ил. 16). В целом складывается впечатление, что художники ориентировались на узкий круг любителей искусства, хорошо

⁵⁹ Собко Н. П. (ред.), *Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882 г.* СПб., 1882, с. iii–iv.

⁶⁰ Обнаруженные мною второй и третий иллюстрированные каталоги являются частью собрания Отдела эстампов Российской национальной библиотеки. В большинстве случаев гравюры были выполнены самими художниками или изготовлены по их оригинальным рисункам. См. атрибуцию листов по каждому художнику в: Ровинский Д. А., *Подробный словарь русских гравюров XVI–XIX вв.*, в 2 т. СПб., 1895, а полный список существующих листов двух альбомов в: Корнилов П. Е., *Офорт в России XVII–XX веков. Краткий очерк.* М., 1953, с. 142–143.

знакомых с группой и ее произведениями, а потому никто не позаботился сделать подписи и разъяснения к доброй половине изображений.⁶¹

Вместе с тем идея соположения ряда репродукций в рамках одного гравированного листа демонстрирует новаторское стремление предложить не только оригинальную коллекцию художественных изображений (традиционный для того времени формат), но и одновременно иллюстрированную репрезентацию выставки (новаторство). Почти каждый лист в обоих каталогах содержит репродукции нескольких произведений. В некоторых случаях все работы на листе принадлежат одному художнику. Например, таковы листы с работами Боголюбова, Мясоедова и Ге. В других случаях соседствуют произведения разных авторов и даже жанров. Например, на одном листе пейзаж Куинджи помещен рядом с исторической композицией Прянишникова (ил. 16). Несомненно, подобный подход позволил сэкономить деньги и упростить процесс производства, но здесь также очевиден приоритет визуальной репрезентации коллективной выставки над представлением творчества индивидуальных художников.

На практике этот гибрид художественных листов и выставочного каталога оказался неудачным рыночным продуктом. В отчете сопровождающего вторую выставку в Риге находим: «Альбом выставки идет туго, остальные офорты и вовсе не идут: не продан ни один экземпляр».⁶² Хотя общий тираж каждого альбома вряд ли превышал 80–100 экземпляров (судя по возможному количеству оттисков офортов), художники не смогли продать их все в столице и потому предлагали в провинции. Судя по всему, низкий спрос на альбомы имел две причины. Критик из «Новостей дня» прямо называет одну из них:

В этом виде, как мне передавали сами гг. передвижники, каталог не имел успеха. Не удивляюсь! Не говоря уже о том, что «портфельный» прием крайне неблагоприятен

⁶¹ Это особенно справедливо в отношении «иллюстрированного каталога» второй выставки. Третий «иллюстрированный каталог» был в данном отношении улучшен, почти все изображения в нем имеют минимальные гравированные текстовые пояснения.

⁶² Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 84.

для изданий небольшого формата (5–7 вершков), многие рисунки отпечатаны грубо и почти все не снабжены даже подписями...⁶³

Другая причина могла состоять в том, что во время выставки альбом офортов конкурировал с фотографическими репродукциями тех же работ. Например, сопровождающий одну из выставок в отчете писал, что за короткий период было продано 36 фотографий и только четыре альбома. Из того же отчета узнаем, что средняя цена большой фотографической репродукции составляла один рубль, а за эту цену посетитель мог приобрести целый альбом с примерно 30 авторскими офортами!⁶⁴ Вероятно, их «ручной» характер казался большинству посетителей недостаточно привлекательным и устаревшим на фоне новых технологий. Прошло полтора десятилетия, прежде чем художники смогли позволить себе иллюстрировать каталоги на современный манер.⁶⁵

Первый типографский иллюстрированный каталог. Товарищество опубликовало свой первый выполненный типографским способом иллюстрированный каталог — для 16-й выставки — в 1888 году. На обложке и на титульной странице указано: «Иллюстрированный каталог XVI передвижной художественной выставки». Рядом приводится информация об издателе, месте, годе выпуска и цене: все то, что придает изданию вид профессионального продукта, предназначенного для широкой аудитории. Иллюстрированный каталог 16-й выставки стал результатом сотрудничества Товарищества с известным столичным издателем Германом Гоппе. Последний взял на себя все типографские расходы и финансовые риски, опубликовав каталог как коммерческое

⁶³ *Новости дня*, 1888, № 1735.

⁶⁴ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 85–86.

⁶⁵ Художники в дальнейшем предприняли несколько попыток иллюстрировать каталоги; впрочем, все оказались неудачными. Одну из таких попыток они осуществили по случаю юбилейной, 10-й, выставки. Некоторые источники, в том числе Собко, упоминают иллюстрированный каталог 12-й выставки, но ни один его экземпляр не дошел до наших дней. См.: Собко Н. П. (ред.), *Иллюстрированный каталог XVII передвижной выставки...* с. iv; Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 199–200, 210, т. 2, с. 570–571.

издание, поэтому на титульной странице и сообщается, что каталог — «собственность издателя». Известность и престиж передвижных выставок экономически, очевидно, оправдывали появление такого издания на открытом рынке. В отличие от прежних рукотворных портфолио передвижников иллюстрированный каталог 16-й выставки имел ясную и единую структуру и отличался высоким качеством механически репродуцированных работ (ил. 17).⁶⁶ Иначе говоря, он воплотил явное стремление передвижников представить свои выставки в как можно более современном виде. Гоппе, однако, не был в полной мере свободен при создании каталога: обложка и титульная страница информируют, что он составлен «художником А[лександром] К[арловичем] Беггровым», одним из членов Товарищества. Делегировав внешнему издателю печать и финансовые выгоды и риски, Товарищество сохранило за собой контроль над репрезентацией выставки и группы.

Оформление обложки каталога свидетельствует о том, что ее автору было известно о европейской моде на японское искусство — явление, названное японизмом (ил. 17).⁶⁷ Декоративные полосы цветочного и геометрического орнамента, напоминающего вышивку и мотивы кимоно, обрамляют центральный вертикальный прямоугольник, в котором сосредоточена текстовая информация. Ветка цветущей сливы занимает верхнюю часть этого поля. В нижней части можно обнаружить изображение рыбы — карпа, окруженного извилистыми параллельными линиями, которые обозначают воду. Среди немногих визуальных образов, используемых в печатных изданиях Товарищества, обложка в японском стиле выглядит наиболее неожиданной, если учесть, что японизм не играл, собственно, в искусстве передвижников никакой особой роли.⁶⁸ Эта обложка, созданная в соответ-

⁶⁶ Издание состоит в основном из фотоцинкографических репродукций, которые имеют порядковый номер и подробное описание работы: автор, название, размер, техника (если не живопись).

⁶⁷ См., например: Wichmann S., *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858*. L., 1977.

⁶⁸ Не могу устоять перед соблазном поспекулировать на тему возможного скрытого смысла в связи с использованием здесь изображения карпа. Судя по традиционной японской гравюре, карп — один из наиболее распространенных

ствии с современным западноевропейским веянием в искусстве, возможно, просто говорит о желании художников остановиться на нейтральном визуальном решении.

Основной раздел иллюстрированного 16-го каталога, в свою очередь, ориентировался на официальные иллюстрированные каталоги Парижского салона. В этом в частной переписке признается составитель каталога Беггров. Современные критики также сочли важным упомянуть о сходстве 16-го каталога со знаменитыми *Salons illustrés*, публикуемыми в Париже Ф.-Ж. Дюма в 1880-х годах.⁶⁹ Оба издания имеют схожий размер и формат, плотное размещение репродукций, двуязычные подписи (в каталоге передвижников — на русском и французском, в изданиях Дюма — на французском и английском). Однако можно лучше понять выбор передвижников, приняв во внимание, что Дюма не был единственным издателем каталогов Парижского салона. Например, роскошные каталоги Салона формата *in plano* издавались Boussod & Valadon с середины 1880-х годов.⁷⁰ К слову,

и устойчивых мотивов японской визуальной культуры. Легенды прославляют карпа (известного под именем *кой*) как наиболее живучего и одухотворенного из водных обитателей. Полный энергии, решимости и силы, он способен плыть против потока и даже вверх по водопадам и порогам. Благодаря своей силе и твердости духа, готовности преодолевать препятствия, карп стал символом отваги и мужества. Сумевшее «выжить» и успешно провести на тот момент 15 выставок в жестких российских реалиях Товарищество могло бы найти в карпе очень точную и привлекательную для себя метафору. И все же нельзя определенно сказать, было ли знакомо передвижникам символическое значение карпа. Что же до критиков, образ этот прошел не замеченным ими, если не считать одного простого комментария: «Каталог украшен на обложке прелестной виньеткой неизвестного автора. Фигура рыбы символизирует *передвижение*» (*Новости дня*, 1888, № 1735).

⁶⁹ В частности, Беггров пишет, что репродукции в каталоге будут выполнены методом цинкографии, «наподобие парижского каталога *Salon*» (Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 332). Другой критик отмечает: «Каталог издан не только по образцу, но и в формате *Catalogue illustre* фирмы Дюма, выходящего в Париже с 1879 г.» (*Новости дня*, 1888, № 1735).

⁷⁰ Размером в два раза больше каталогов Дюма, издания Boussod & Valadon предлагали значительно меньшее количество иллюстраций, но обеспечивали великолепное качество воспроизведения и печати, каждая репродукция занимала отдельный лист. Они также предлагали развернутые комментарии к выставке и работам, включенным в каталог. Естественно, это были очень дорогие издания, ориентированные на узкий элитарный рынок — состоятельных посетителей Салона.

они, судя по всему, послужили моделью для иллюстрированных альбомов выставок петербургской Академии.⁷¹ Сравнение с эксклюзивными изданиями Boussod & Valadon показывает, что каталоги Дюма по цене и качеству были ориентированы на массовую аудиторию, так что передвижники заимствовали не просто некоторые формальные элементы каталогов Дюма, но и их «демократический» подход к маркетингу.

Весьма примечательно желание передвижников дублировать все русские подписи в каталогах на *lingua franca* — язык европейской культуры того времени. Художники явно стремились повысить общественный статус своих выставок и тем самым расширить местную и международную аудиторию. Хорошее качество и невысокая цена (один рубль) делали каталог привлекательным и доступным для широкой отечественной публики. Также важно вспомнить, что представители российского высшего класса свободно говорили по-французски и по-русски, и нет сомнений, что передвижники осознавали престижность именно двуязычного каталога. Всё более активные попытки Товарищества участвовать в современных международных выставках в Европе тоже могли повлиять на выбор дублирующего — французского — языка.

Принцип расположения репродукций составляет еще одну особенность иллюстрированного каталога 16-й выставки. Художники сами решали, какие именно работы они хотят опубликовать в каталоге, и обеспечивали издателя рисунками и/или фотографиями. Окончательный результат — 76 репродукций со 132 выставленных работ.⁷² Расположение репродукций в каталоге соответствовало развеске картин в Петербурге. Это был, пожалуй, лучший способ визуального воссоздания выставки на бумаге, но в последующих иллюстрированных каталогах передвижники от него отступили. Как уже отмечалось, одной из причин этого, вероятно, стало желание выпускать иллюстрированный каталог к началу выставки.

Наконец, необходимо отметить важное маркетинговое значение, которое имел для Товарищества выпуск иллюстрирован-

⁷¹ См. иллюстрированные альбомы выставок Академии, издававшиеся историком искусства Федором Булгаковым с 1887 года.

⁷² Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 332, т. 2, с. 593.

ных каталогов. Типографский иллюстрированный каталог был единственной формой документирования выставки с самостоятельным коммерческим потенциалом. Как уже говорилось, вплоть до 16-й выставки публиковались лишь текстовые каталоги, которые имели значение только для тех, кто лично посещал выставки, но теряли большую часть смысла (в том числе коммерческого) сразу после ее окончания. Использование иллюстрированных каталогов позволяло компенсировать главный недостаток текстовых путеводителей: в отличие от текста, изображения значимы сами по себе. Репродукции картин, особенно — сделанные фотографическим способом, в иллюстрированном каталоге могли стать полноценным напоминанием о выставке. Такой каталог до определенной степени способен был даже заменить ее посещение, превращаясь в самостоятельное и самоценное издание-презентацию, которое могло обращаться на отечественном и зарубежном рынке даже после закрытия выставки. И выбор хорошего издателя был принципиален как с имиджевой, так и с коммерческой точки зрения.

Иллюстрированные «научные» каталоги Н. Собко. Возможно, поэтому начиная с 17-й выставки Товарищество делегировало процесс производства иллюстрированных каталогов едва ли не самому первоклассному и авторитетному академическому издателю в стране — петербургскому библиографу и историку искусств Николаю Собко. В частности, он отвечал за издание первого в России типографского иллюстрированного каталога, посвященного художественному отделу Всероссийской выставки в Москве 1882 года. Сделанное по образцу каталога Дюма издание отвечало всем европейским профессиональным стандартам того времени.⁷³ Профессионал Собко был большим энтузиастом русского искусства⁷⁴ и при этом стремился применять в России

⁷³ Собко заявляет об этом во введении к каталогу, попутно демонстрируя глубокие знания истории и текущего состояния технологий печати иллюстрированных каталогов в Европе: Собко Н. П. (ред.), *Иллюстрированный каталог художественного отдела...* с. vii–viii.

⁷⁴ В частности, он был также первым издателем иллюстрированных монографий о Перове и Крамском. См.: Собко Н. П. (ред.), *Иллюстрированный каталог XVII передвижной выставки...* с. iii.

новейшие европейские технологии печати. Созданные им иллюстрированные каталоги для выставок с 17-й по 24-ю наилучшим образом свидетельствуют о стремлении передвижников соответствовать европейским стандартам.⁷⁵

«Всегда и везде главная цель у меня была, — декларировал Собко во введении к иллюстрированному каталогу 17-й выставки, — доступность книги в соединении с удовлетворительностью ее исполнения».⁷⁶ Хотя Собко ориентировался на «демократичную» модель каталогов Дюма, он постоянно улучшал качество репродукций. Издатель ввел в практику технологию автотипии и шаг за шагом увеличивал количество фототипических репродукций, а оба метода требовали лучшей бумаги. При этом Собко стремился сохранить приемлемую стоимость каталога в один рубль десять копеек, и многие критики положительно оценивали его усилия. Одним из способов сохранить прежнюю цену каталога было увеличение тиража и расширение географии распространения. Текст на обложке гласит, что каталог можно приобрести на выставках (где он стоит дешевле) или у книготорговцев. То есть иллюстрированный каталог передвижников рассматривался как самоценный товар, способный заинтересовать покупателя и за пределами выставок. Наконец, Собко сделал его полностью двуязычным: подписи, тексты обложки и титульного листа даны на русском и французском. Значительно улучшая качество каталогов, издатель и передвижники продолжали ориентироваться не только на широкие слои населения, но и на представителей высшего сословия России и, вероятно, на зарубежных читателей.

Среди всех «европейских» элементов дизайна иллюстрированных каталогов Собко выделяются обложки, оформленные в безошибочно русском стиле. Их абстрактный, красочный, иногда позолоченный и оттого еще более «гламурный» орнамент

⁷⁵ Начиная с 25-й выставки художники стали работать с другим видным издателем, москвичом Карлом Фишером. В 1890-х годах Фишер был ведущим издателем иллюстрированных каталогов для выставок и музейных собраний. Он сделал иллюстрированный каталог 25-й выставки передвижников и юбилейный альбом Товарищества, о котором пойдет речь дальше.

⁷⁶ Собко Н. П. (ред.), *Иллюстрированный каталог XVII передвижной выставки...* с. iii.

ежегодно менялся, но неизменно оставался «русским» (ил. 18).⁷⁷ Можно ли в этом подходе издателя увидеть серьезную манифестацию националистических воззрений художников? Едва ли. В сочетании с французским шаблоном и «акцентом» каталогов подобный сувенирный дизайн обложек Собко, скорее, говорит об изысканном маркетинговом отклике на полуофициальную моду на все русское, которая в годы правления Александра III доминировала даже в высших слоях общества.

Пожалуй, куда более весомым и заметным оказалось новаторское стремление Собко посредством каталога представлять выставки Товарищества не только как современное, но и как историческое событие. Заголовки на титульных листах его каталогов сообщали читателям, что перед ними «Русское искусство XIX века». Помимо этого шаблона, иллюстрированный каталог ежегодно включал специальное тематическое приложение с библиографией, посвященное какому-нибудь аспекту деятельности Товарищества за определенный период времени. Так, приложение к иллюстрированному каталогу 17-й выставки состояло из репринтного воспроизведения текстовых каталогов первых 15 выставок. На следующий год читателям предлагалась библиография обзоров указанных выставок в прессе и т. д. (ил. 19). Эти библиографические приложения, выполненные по научным стандартам, были лишены каких-либо субъективных суждений или оценочной выборки.⁷⁸ Что касается репродукций, Собко, полностью зависевший от расторопности участников выставки, всегда размещал визуальный материал в строгом алфавитном порядке, что максимально облегчало поиск произведений определенного художника в каталоге. Таким образом, после подключения к работе профессионального издателя-библиографа поздние иллюстрированные каталоги передвижников начали

⁷⁷ Критики немедленно распознали русский характер орнамента. См., например: *Санкт-Петербургские ведомости*, 1890, № 43. Можно предположить, что обложка каталога 17-й выставки, с египетскими элементами орнамента, была пробной, переходной.

⁷⁸ Например, приложенная к 18-му каталогу библиография рецензий в прессе содержит примерно равное количество хвалебных и негативных откликов на первые 15 передвижных выставок.

представлять выставку как признанный феномен русского искусства, достойный научного изучения.

Скандал, спровоцированный инициативой Собко опубликовать статьи главного пропагандиста группы, критика Стасова, на страницах каталога Товарищества, показал, что существовала линия, которую полный энтузиазма издатель не мог переступить. История началась, когда вместо обычных библиографических материалов Собко решил поместить в приложении к 24-му иллюстрированному каталогу две ранее напечатанные статьи критика. В этих статьях — «Двадцатилетие передвижников» (1892) и «Хороша ли рознь между художниками?» (1894) — Стасов придерживался обычного полемического пафоса, рассуждая о «правде жизни» в искусстве, антагонизме между передвижниками и Академией, художественной свободе и новой русской школе.⁷⁹ Тот факт, что художники узнали о планах издателя только после того, как приложение со статьями (а с ним и другие части каталога) было уже напечатано, убедительно доказывает значительную автономию Собко в качестве издателя. Однако эта история в равной степени подтверждает и то, насколько принципиальным было нежелание передвижников публиковать в своем каталоге статьи Стасова. Передвижники спорили между собой не о том, стоит или не стоит включать тексты Стасова в каталог Товарищества, а о том, как максимально вежливо их отвергнуть, не оскорбив критика (чего в результате все равно сделать не удалось). Товарищество настаивало на полной перепечатке тиража. Собко пришлось изъять тексты критика из каталога,⁸⁰ но этот конфликт закончился прекращением почти

⁷⁹ Две статьи В. В. Стасова из последнего времени, касающиеся Передвижных выставок. СПб., 1896. В первой статье критик увязывает основание Товарищества с зарождением и развитием новой русской школы во второй половине XIX века, а также говорит о негативном влиянии на художников методов обучения в Академии. Во второй статье Стасов пытается определить революционное историческое значение Товарищества в европейском контексте, в основном рассматривая французскую и немецкую художественные сцены.

⁸⁰ Вместе с тем, вопреки требованию передвижников, Собко не стал уничтожать уже напечатанное приложение, а выпустил его отдельным изданием: *Две статьи В. В. Стасова...* Потому на обложке этого издания есть надпись: «Приложение к Иллюстрированному каталогу XXIV выставки» (ил. 20). См. также: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 495.

десятилетнего безоблачного сотрудничества. Доводы художников можно суммировать следующим образом: Товарищество отвечает за содержание каталога и не желает брать на себя ответственность за любые мнения и взгляды лиц, не являющихся его членами.⁸¹ Столь недвусмысленное и единодушное отвержение Стасова может показаться неожиданным, если учитывать, что критик тесно ассоциировался с группой в глазах современников, не говоря уже о позднейших исследователях. Однако позиция Товарищества вполне вписывается в деловую и эстетически нейтральную стратегию саморепрезентации, которой оно старалось придерживаться с момента своего основания.

ЕЖЕГОДНЫЕ ПУБЛИЧНЫЕ ОТЧЕТЫ

Завершающим этапом каждой передвижной выставки и финальной формой ее репрезентации были публичные отчеты Товарищества, составлявшиеся по окончании годичного тура. Они выходили как отдельные издания, но чаще — как приложения к каталогам очередных выставок, или как письма в газеты, или как и то и другое. Публичные отчеты первых выставок очень подробны и включают самые разные факты: даты и маршруты передвижных выставок, участие художников, представленные картины, выставочные площадки, статистику посещения, продажи билетов и картин, другие финансовые показатели, в том числе основные доходы и расходы и окончательный баланс.⁸² К концу 1870-х годов содержание отчетов сводится исключительно к декларации цифр, подводящих, как правило, финансовые итоги и статистику посещения выставки по стране (ил. 21). Представляя ежегодное публичное декларирование результатов выставки, эти отчеты являются главным свидетельством делового, коммерческого характера выставочного предприятия Товарищества. Они наглядно демонстрируют достижение То-

⁸¹ Там же, т. 2, с. 493–494, 618–619.

⁸² См.: *Отчет Правления Товарищества передвижных художественных выставок*. СПб., 1875; *Отчет Правления Товарищества передвижных художественных выставок за 3-ю выставку*. СПб., 1876.

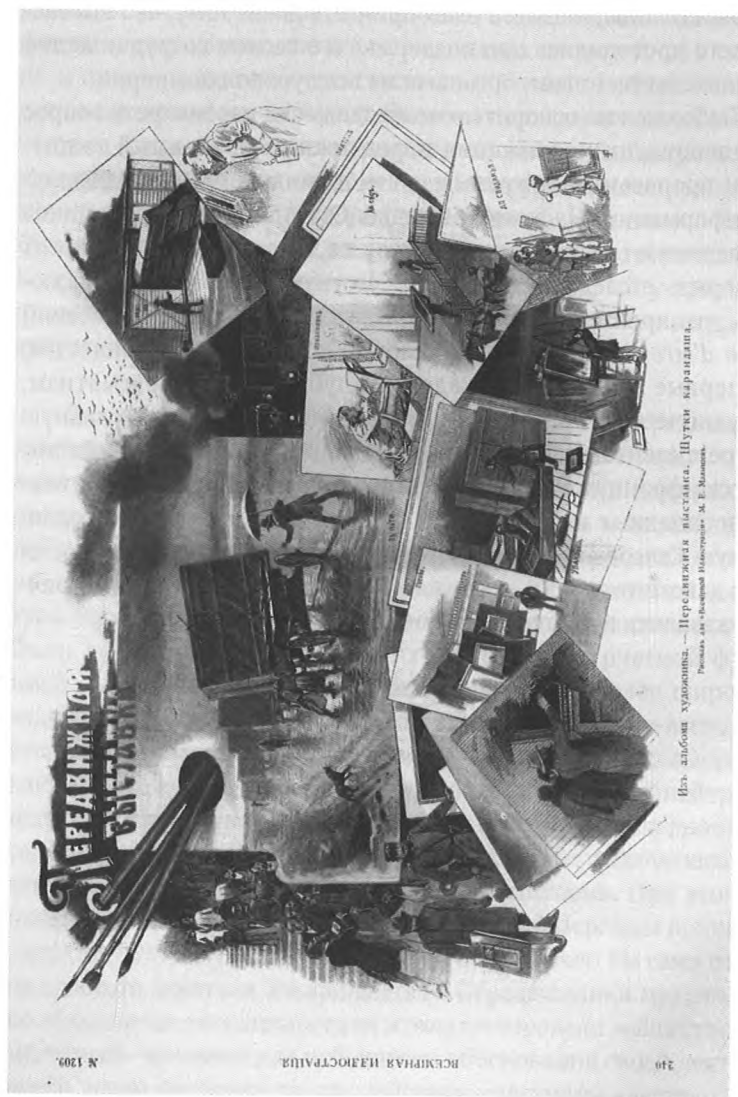
риществом своей цели — продвижения собственного выставочного продукта, подтверждают экономическую независимость и жизнеспособность группы. Вместе с тем годовые итоговые отчеты, содержащие данные о посещаемости выставок в столице и провинции, свидетельствовали о большой общественной важности коммерческой деятельности передвижников. Эта статистика наглядно демонстрировала, что выставки Товарищества можно расценивать как социально ориентированное предпринимательство, направленное на увеличение общественного блага. Сухая и деловая итоговая репрезентация передвижных выставок в цифрах была единственным моментом, который у критиков с самыми разными эстетическими и идеологическими воззрениями не вызывал никаких возражений.

Рассмотрение основных этапов организации передвижной выставки позволяет понять, как Товарищество представляло выставку на каждом из них. Выставочный цикл начинался с премьеры в Петербурге; которая обеспечивала максимальную публичность и посещаемость, и формально заканчивался обновлением итогового отчета о финансовых результатах годового тура. Рассмотренные подходы и способы представления выставки были во многом объединены их сугубо коммерческой функцией — успешно продать выставку как можно более широкой аудитории. С этой целью Товарищество на протяжении всего своего существования последовательно позиционировало выставки как произведенное в России, легитимное, эстетически нейтральное, респектабельное, в равной степени светское и доступное массам культурное и образовательное развлечение, подходящее для самой широкой, в том числе семейной, аудитории. При этом на практике реализовывался сформулированный Перовым принцип, согласно которому общественное благо «вытекало бы само собой из простого действия Товарищества». Передвижники максимально эффективно эксплицировали и эксплуатировали «общественно значимый» аргумент для публичного обоснования своей деятельности, в том числе при взаимодействии с органами власти.

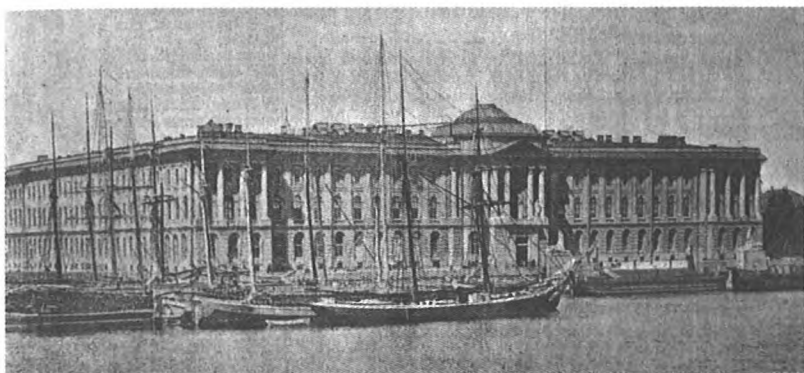
Первые две главы данной книги подтверждают разрабатываемый Валкенир аспект деполитизации движения передвижников, поскольку выявляют сугубо рациональные, экономические

факторы, стоявшие за созданием и существованием группы. Более того, прагматизм и финансовая самостоятельность и состоятельность Товарищества благоприятствовали тому, что выставки часто проводились при поддержке и в тесном сотрудничестве с правительственными органами на всех уровнях империи.

Также можно говорить о необходимости рассмотреть вопрос «дестасовизации» движения передвижников. Главный защитник и пропагандист группы стал источником принципиальной дезинформации. Насколько взгляды Стасова на передвижников соответствуют реальному характеру их выставок, еще предстоит проверить в следующих главах. Но уже сейчас можно заключить, что критик откровенно проигнорировал экономический *raison d'être* и долгосрочные деловые установки Товарищества, его первые выставки в Академии, публичность, прагматизм, сотрудничество с органами власти и эстетически нейтральную саморепрезентацию, тягу к модернизации, парижские шаблоны и русско-французские двуязычные каталоги. Многие отечественные и западные исследователи безоговорочно приняли предложенную Стасовым интерпретацию истории группы, в то время как в действительности передвижники единодушно и категорично отказались публиковать ее в своем каталоге.



Ил. 4. Коллаж, иллюстрирующий этапы создания, путешествия и восприятия передвижной выставки критиками и публикой. Всемирная иллюстрация. 1892.



Ил. 5. Здание Академии художеств в Санкт-Петербурге (Университетская наб., дом 17).



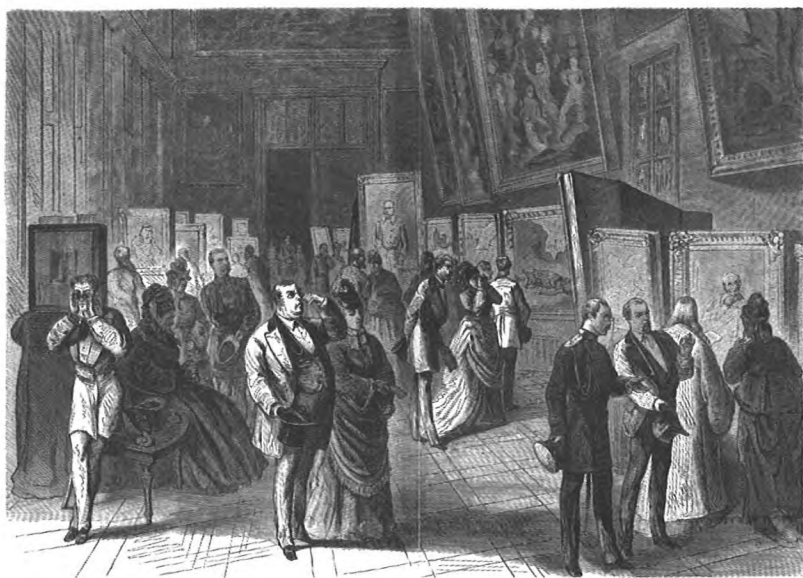
Ил. 6. Здание Академии наук в Санкт-Петербурге (Университетская наб., дом 5).



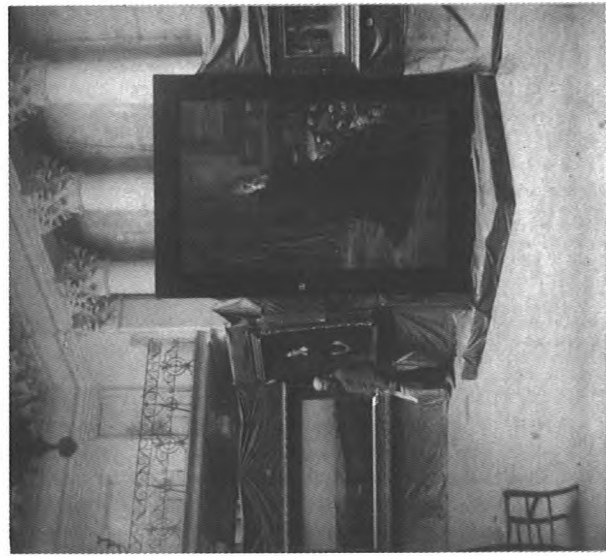
Ил. 7. Здание Императорского общества поощрения художеств (Большая Морская ул., дом 38).



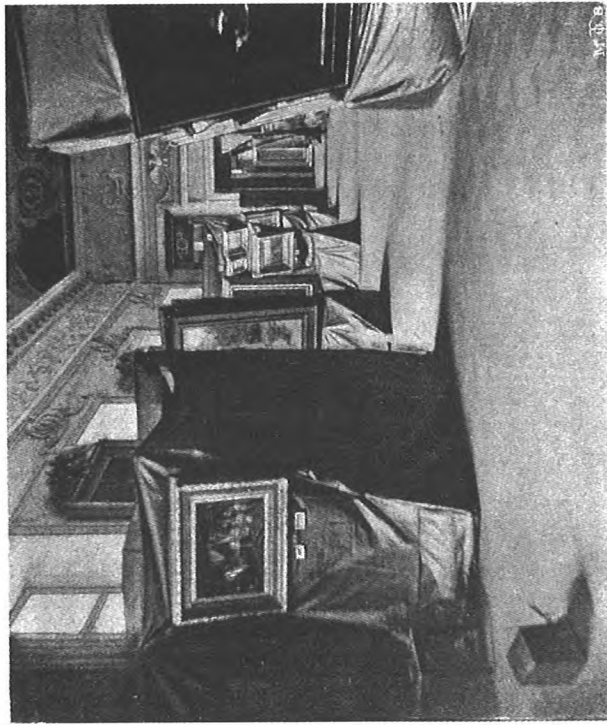
Ил. 9. Афиша второй передвижной выставки в Академии художеств. 1872–1873.



Ил. 10. Зрители на второй передвижной выставке в Академии художеств. Всемирная иллюстрация. 1873.



Ил. 11. Экспозиция 12-й передвижной выставки
в Доме Юсупова. 1884. ГТГ.



Ил. 12. Экспозиция 14-й передвижной выставки в Академии наук.
Ноябрь. 1886.

УКАЗАТЕЛЬ ПЕРВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ

ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК.

1871 года.

В. Г. Перовъ.

№ 1. Портретъ А. Остроумова (собственность П. М. Третьякова).

А. П. Боголюбовъ.

№ 2. Утро после бури (рисунокъ).

№ 3. Аэрида, въ Крыму (рисунокъ).

И. И. Шишкинъ.

№ 4. Бичуръ.

Г. Г. Масловъ.

№ 5. По яду.

Н. Н. Ге.

№ 6. Портретъ Т. П. Костомарова (собственность П. П. Костомарова).

В. М. Максимовъ.

№ 7. Деревья въ Черниговской губернии (рисунокъ).

Л. Л. Камоновъ.

№ 8. Ночная вѣт.

2

С. Аммосовъ.

№ 9. Осень.

И. М. Прянишниковъ.

№ 10. Погорьба (собственность П. М. Третьякова).

Л. Л. Камоновъ.

№ 11. Осень.

А. П. Боголюбовъ.

№ 12. Видъ г. Артемиа, въ Голландии.

№ 13. Дѣла озеръ на Дону.

№ 14. Видъ г. Орскъ (Собственность Ф. И. Ц. Государя Высочайшаго Цесаревича).

Варонъ И. К. Клодтъ.

№ 15. Походъ (собственность Л. К. Эстеррайха).

Е. О. Гунъ.

№ 16. Видъ деревни въ Норвегии.

№ 17. Голубя стаица въ окрест. Эстонъ.

№ 18. Часть портала въ Шартрскомъ соборѣ, во Франши (акварель).

№ 19. Внутренность собора въ Динъ, во Франши (акварель).

Г. Г. Масловъ.

№ 20. Дѣдушка Русского Флота.

В. Г. Перовъ.

№ 21. Рыболовъ.

И. И. Шишкинъ.

№ 22. Лѣсъ (Гулянье въ саду въѣздомъ въ Лѣтний садъ), исполненное по заказу Общества Поощренія Художества для раздачи, въ видѣ премии, членамъ Общества въ 1871 году).

3

Варонъ И. К. Клодтъ.

№ 23. Видъ въ Бисъ, въ саду г. Мунъема (собственность П. П. Лѣвкова).

Н. Н. Ге.

№ 24. Петръ I державитъ Кореннаго Александра, въ Петербургѣ (собственность П. М. Третьякова).

И. М. Прянишниковъ.

№ 25. Породы.

В. М. Максимовъ.

№ 26. Хата въ Ивонской губернии (рисунокъ).

№ 27. Хата въ Черниговской губернии (рисунокъ).

Н. Н. Ге.

№ 28. Портретъ Н. О. Турецкаго (собственность художника).

Варонъ И. П. Клодтъ.

№ 29. Москва-картина (акварель).

И. И. Крамской.

№ 30. Майская вѣт. Изъ Голландии (собственность И. М. Третьякова).

Н. Н. Ге.

№ 31. Портретъ г. Шифъ.

А. К. Саврасовъ.

№ 32. Грѣхъ прелестный!

И. И. Крамской.

№ 33. На тѣхъ (собственность художника).

И. И. Шишкинъ.

№ 34. Селенный лѣсъ (рисунокъ) лѣтъ. — Собственность К. Т. Солдатовъ.

И. И. Крамской.

№ 35. Эстонъ въ вѣтѣ.

4

В. Г. Перовъ.

№ 36. Портретъ гжи Тавановой (собственность г. Таванова).

№ 37. Портретъ г. Станова.

А. К. Саврасовъ.

№ 38. Дорога въ лѣсу.

В. Г. Перовъ.

№ 39. Олотки на призывъ (собственность П. М. Третьякова).

В. Аммосовъ.

№ 40. Алѣя.

№ 41. Нѣмая.

И. И. Крамской.

№ 42. Портретъ графа О. П. Лѣва (Премія по заказу гг. членовъ Императорской Академіи Наукъ. — Не имѣлъ оконченъ).

О. О. Каменскій.

№ 43. По грѣбѣ (статуя).

И. И. Крамской.

№ 44. Портретъ пейзажиста О. А. Васильева (собственность художника).

№ 45. Портретъ пейзажиста барона М. К. Клодтъ (собственность бар. М. К. Клодтъ).

№ 46. Портретъ скульптора М. Антокольскаго (собственность художника).

Е. О. Гунъ.

№ 47. Видъ въ Пиренѣяхъ (рисунокъ).

Копіею выдана: С. Петербургъ, 3 января 1871 г.
Типографія Императорской Академіи Наукъ. Въ отд. 8 стр. № 13.

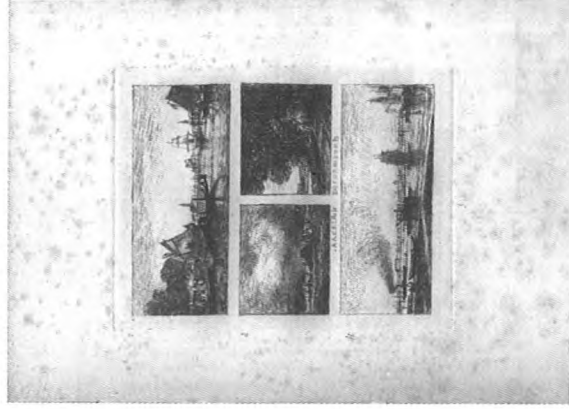
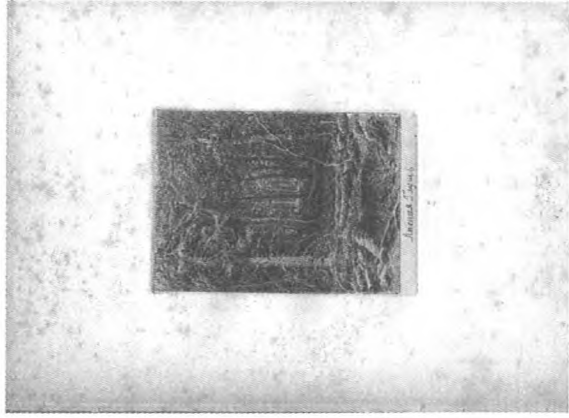
Примеры листов.
 Верх: И. Крамской.
 Набросок со своей
 картины «Спаситель
 в пустыне». Офорт,
 акватинта;
 Низ: И. Крамской.
 Наброски со своих двух
 этюдов крестьян и с
 портретов В. Перова:
 Достоевского, Тургенева,
 Погодина и Даля.
 Офорт.



И. Н. Крамской. Обложка каталога. Офорт, акватинта.



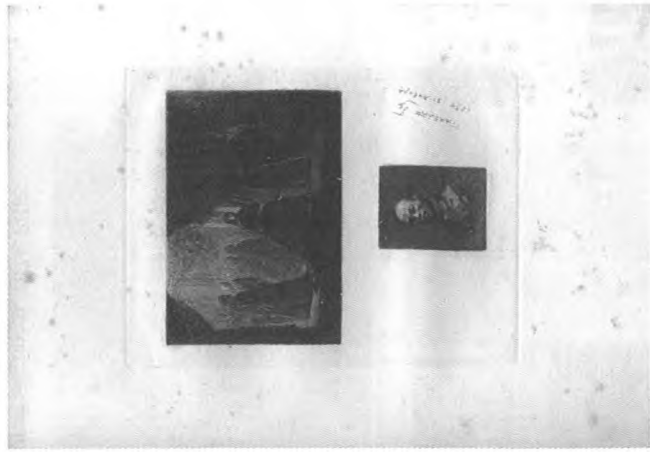
Ил. 15. Иллюстрированный каталог второй передвижной выставки. 1873. РНБ.



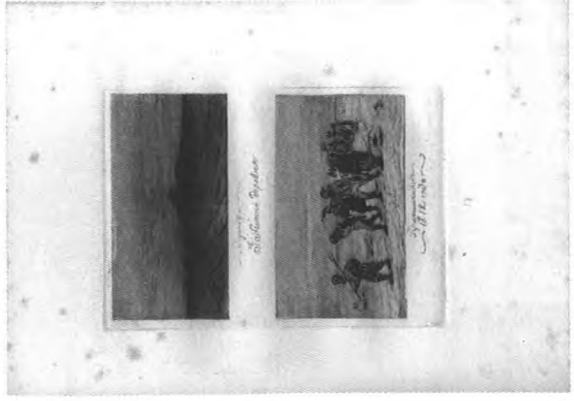
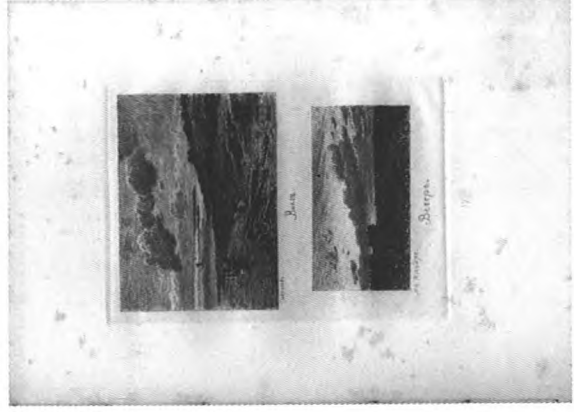
Примеры листов. Слева направо: И. Шишкин. Лесная глушь. Офорт. А. Боголюбов. Наброски со своих картин: «Вид Невы и взморья», «Гроза в степи», «Береговая аллея в Монплезиере» и «Вид Венеции с Лидо». Офорт. Г. Мясоедов. Наброски со своих картин: «Земство обедает» и «Женщина, убитая взрывом». Офорт, акватинта.



К. А. Савицкий. Обложка каталога. Офорт, акватинта.

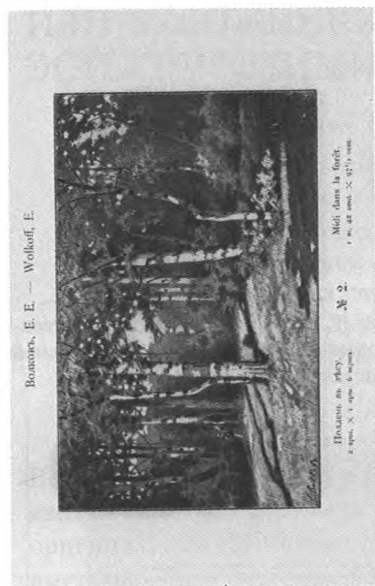


Пример листа. Н. Ге. Наброски со своих картин: «Екатерина II отправляется на панихиду по Елизавете Петровне» и портрет М. Х. Рейтерн. Офорт, акватинта.

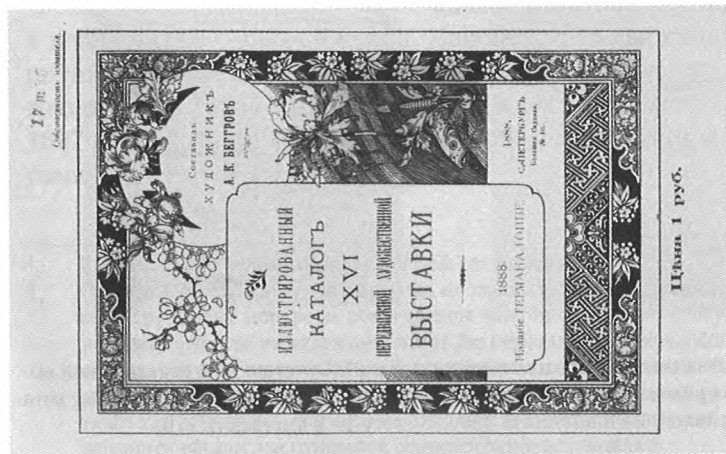


Примеры листов. Слева направо: В. Максимов. Наброски с картин К. Маковского «Урок пражки» и В. Маковского «После охоты». Офорт. Неизвестный гравер. Наброски с картин А. Саврасова «Волга» и М. Клодта «Вечер». Офорт. К. Савицкий. Набросок с картины А. Куинджи «Забывшая деревня» и И. Прянишникова «1812 год». Офорт, акватинта.

Ил. 16 (окончание). Иллюстрированный каталог третьей передвижной выставки. 1874. РНБ.

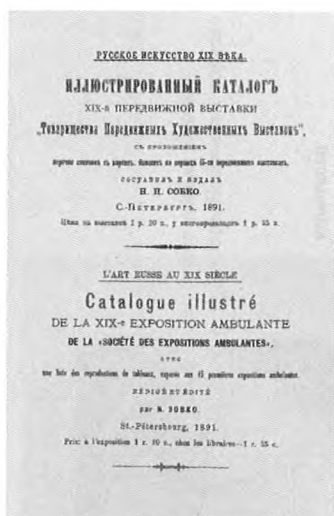


Обложка каталога.

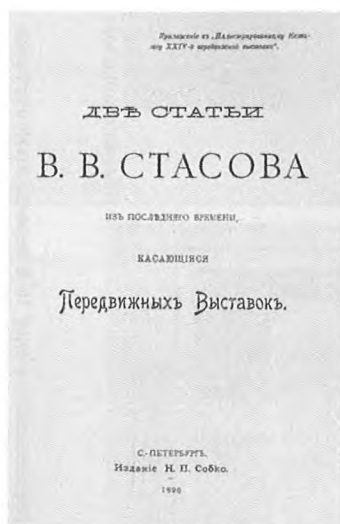




Ил. 18. Обложка иллюстрированного каталога 18-й передвижной выставки. 1890. БАН.



Ил. 19. Титульная страница иллюстрированного каталога 19-й передвижной выставки. 1891. БАН.



Ил. 20. Титульная страница планировавшегося приложения к иллюстрированному каталогу 24-й выставки. 1896. РНБ.

ОТЧЕТЪ

ПО XVIII-й ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКѢ.

„Текстовое приложение к иллюстрированному каталогу“.

изъ 1890—91 г.

Каталогъ (или выставка) въ Петербургѣ—118 (въ провинціи еще не считался) 24 чм. Слѣдующее за 33 провинціями, въ суммѣ—111,200 р. Выставка была открыта въ 10-ю годовщину и для удобства просмотра.

Мѣсто выставки.	Время		Продолженіе выставки (чм.)	Число картинъ въ 30 кв. см. и 37 кв.	Число посетителей.			
	открытія	закрытія			въ 30 кв. см. и 37 кв.	въ 30 кв. см. и 37 кв.		
Петербургъ	11 февр.	30 апр.	14	27,262	13,311	—	4,543	1,182
Москва	31 апр.	22 апр.	10	6,225	31,672	—	4,809	359
Харьковъ	26 окт.	23 окт.	—	—	2,960	1,434	1,516	43
Полтава	6 окт.	23 окт.	1	400	1,010	796	472	33
Екатеринославъ	31 окт.	16 нояб.	—	—	1,335	576	977	26
Волынскъ	23 нояб.	6 дек.	—	—	2,015	982	871	47
Одесса	21 апр.	10 мая	4	950	2,691	640	1,508	52
Кіевъ	23 мая	15 февр.	2	505	4,142	5,510	2,399	77
Вурмакъ	27 февр.	11 апр.	—	—	1,125	487	471	57
Тула	21 апр.	23 апр.	—	—	1,118	694	511	17
Итого	—	—	51	35,760	43,705	7,376	14,580	1,251
						51,279	22,832	

изъ 1890—91 г.

С. ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе Н. П. Собко.
1896

Ил. 21. Отчет по 18-й передвижной выставке (приложение к текстовому каталогу 19-й выставки). РНБ.

Глава III

ГРУППОВЫЕ ФОТОГРАФИИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ: ПАРТНЕРЫ СО СХОЖИМИ ВЗГЛЯДАМИ ИЛИ ХУДОЖНИКИ СО СХОЖИМИ ЭСТЕТИЧЕСКИМИ ПРИНЦИПАМИ?

Группы, о которых идет речь, состоят из совершенно автономных личностей, ассоциирующих себя с корпорацией единственно во имя конкретной, общей, практической и общественной по духу цели, но во всех других случаях желают сохранять свою независимость... Другой способ определить это явление — ввести понятие «корпоративный портрет».

Алоиз Ригль¹

Передвижники использовали фотографию как инструмент продвижения своего искусства и саморепрезентации. В частности, оригинальные фотоснимки с картин успешно продавались на выставках Товарищества, а также тиражировались в различных изданиях. Кроме этого, художники часто заказывали фотографические кабинетные карточки — аналог визитных в XIX веке — в целях личного продвижения. Наконец, передвижники позировали для целого ряда фотографий, представлявших их как группу.² Эти групповые фотографии, сделанные между 1870 и 1897 годами, будут главным предметом рассмотрения в данной главе.

¹ Riegl A., *The Group Portraiture of Holland*. Los Angeles, 1999, p. 62.

² Стоит отметить, что группа никогда не рассматривала возможность делать свои групповые портреты посредством живописи. Можно спекулировать на тему того, кто из художников мог бы осуществить такое титаническое и пионерское начинание: русское искусство не имело прецедентов корпоративного группового портрета. Но практические доводы в пользу фотографии, такие как дешевизна, скорость и возможность тиражирования, означали, что живопись маслом для групповой репрезентации исключалась.

Сохранилось не менее 17 групповых снимков членов Товарищества. Некоторые из них были опубликованы в современных периодических изданиях, сопровождая обзоры выставок. Но гораздо больше снимков осталось за пределами публичной сферы — либо в силу их подготовительного характера, либо потому, что их сочли неподходящими из-за низкого качества или несоответствия создаваемого образа желаемому. Эти фотографии, регулярно воспроизводившиеся в дальнейшем в советских и постсоветских академических и популярных изданиях, еще никогда не анализировались.

Вместе с тем серии корпоративных групповых фотографий передвижников беспрецедентны в истории искусства. Их оригинальность можно объяснить социальными условиями, в которых сформировалась и действовала группа. Как уже было показано, художники основали Товарищество для независимого коммерческого продвижения своих произведений посредством ежегодных передвижных выставок в обеих столицах и провинции. Члены Товарищества собирались вместе лишь несколько раз в год. Символической целью таких встреч было укрепление и оживление связей внутри группы, которая в остальное время существовала только на бумаге. «Съезд продолжался три дня, — пишет свидетель подобного общего собрания в 1885 году в Москве, — и послужил, кажется, к большему скреплению дружбы, ничего не изменяя прежнего; это необходимо время от времени, хотя в несколько лет раз съезжаться лично, всякие недоразумения сглаживаются, и союз возобновляется».³ В этом смысле фотография, как сказал бы Бурдье, позволяла запечатлеть кульминационный момент собрания, символически подтверждающий единство Товарищества⁴ или, по крайней мере, создающий видимость подобного единства.

Корпоративные фотографии являются отличным свидетельством того, как передвижники видели свою групповую идентич-

³ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 1, с. 588. Так Павел Третьяков в частном письме описывает общее собрание Товарищества, проходившее в Москве в октябре 1885 года. Как вскоре будет показано, в то же время художники сделали свой первый групповой студийный портрет.

⁴ Bourdieu P., *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge, 1990, p. 20–21.

ность. Установление авторства, датировка и определение круга обращения сохранившихся фотографий дают необходимое представление об их происхождении и непосредственном контексте создания. В частности, вышеперечисленные факты позволяют определить, какие групповые фотографии были предназначены для публичного обращения и стали в рассматриваемый период частью публичной сферы, а какие оставались в частном пользовании художников. Первые представляют материал для анализа групповой идентичности, которую передвижники желали обозначить в публичном пространстве, а вторые помогут понять, какие аспекты деятельности и досуга Товарищества оставались скрытыми от всеобщего обозрения. Главная цель этой главы — выяснить, насколько корпоративные портреты соответствовали избранной деловой и эстетически нейтральной публичной репрезентации Товарищества, о которой шла речь в предыдущих главах. Существует ли соответствие между теми способами репрезентации своей группы и выставок в печати, каковые были избраны художниками, и заявлением о себе посредством фотографии?

ДАТИРОВКА, ИДЕНТИФИКАЦИЯ И КРУГ ОБРАЩЕНИЯ

Большая часть оригиналов фотографий находится в основном архиве Товарищества в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ), небольшая часть — в Отделе рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Многие групповые фотографии находятся так же в этих двух архивах, в личных архивах художников, с помеченными датами и/или именами тех, кто присутствует на снимках, нередко даны и другие относящиеся к делу комментарии. Групповые фотографии передвижников часто публиковались в газетах и журналах того времени как иллюстрации к статьям, которые были посвящены выставкам, и иногда сопровождались ценными пояснениями. Ряд фотоотпечатков имеют штампы либо подписи фотографов или студий. Некоторые снимки были сделаны по случаю общих собраний, протоколы которых облегчают их идентификацию. Перечисленные факторы в сочетании с самим

фотографическим изображением дают необходимую информацию для достаточно точного определения происхождения и контекста фотографий, которые будут рассмотрены дальше в хронологическом порядке.

Фотография группы, сделанная Иваном Дьяговченко (Москва, май 1878 года?)

В ОР ГТГ сохранился фотоснимок пяти художников: Савицкого, Крамского, Брюллова, Ярошенко и Шишкина (ил. 22). Единственное, что их объединяло, — принадлежность к Товариществу. Это позволяет сделать вывод, что снимок представляет их именно в таком качестве. ОР ГТГ приписывает авторство фотографии Ивану Дьяговченко, указывая, что она изображает «Правление Товарищества передвижных художественных выставок». Ни даты, ни других данных нет. Снимок сделан не ранее 1876 года (время вступления в Товарищество Ярошенко) и не позднее 1887 года (год смерти Дьяговченко). Если мы сравним этот портрет с групповыми фотографиями 1885 года, станет понятным, что художники на нем выглядят моложе. Согласно протоколам общих собраний, Савицкий, Крамской, Брюллов, Ярошенко и Шишкин никогда одновременно не были членами правления. Так что атрибуция ОР ГТГ неточна. Дьяговченко принадлежала студия в Москве, где и была, вероятно, сделана эта фотография. Художники одновременно оказались в Москве только в 1878 году: 27 мая они принимали участие в общем собрании. Кроме того, трое из них — Брюллов, Крамской и Шишкин — в 1878 году и в самом деле входили в правление Товарищества.⁵ Судя по всему, фотография была сделана именно тогда, а следовательно, может считаться самой ранней из тех, что представляют хотя бы часть группы передвижников. Мне удалось найти только один оригинальный отпечаток этого снимка — в архиве Товарищества.

⁵ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 164–165.

Групповые фотографии Михаила Панова (Москва, октябрь 1885 года)

В данном случае речь пойдет о первых известных фотографиях, представляющих большинство участников группы. 19 из 25 зарегистрированных на тот момент членов Товарищества расположились на фоне обычного студийного задника, с зеркалами и драпировками. Одну фотографию современные исследователи датируют 1881 годом (ил. 24), другие две — 1885–1886 и 1886 годами (ил. 26, 28).⁶ Однако есть веские основания считать, что все три снимка были сделаны в рамках одной сессии, между 20 и 24 октября 1885 года в Москве. Основания эти таковы. Во-первых, везде одинаковый интерьер и состав участников: художники и смотритель выставки в провинции Ивачёв. Во-вторых, снимки одинаково помечены на обороте красными чернилами: «Фотограф-художник М. Панов, Москва». В-третьих, известно, что выездное общее собрание проходило в Москве только в октябре 1885 года. При сравнении состава изображенных на снимке и перечня лиц в протоколах этого собрания — обнаруживается полное совпадение.⁷ Других случаев, когда сходятся все приведенные факторы, не существует. В архивах художников сохранилось много оригинальных отпечатков этих фотографий, и важно, что все три снимка были опубликованы в пределах рассматриваемого в книге периода.

Фотографии Андрея [Генриха] Денъера (Санкт-Петербург, февраль 1888 года)

Судя по составу участников и обстановке, эти два портрета также были сделаны в рамках одной сессии (ил. 30–31). На снимках видна подпись «Г. Деньер». Исследователи и каталоги в качестве даты для обеих фотографий приводят 1888 год. Публикация одного из снимков в журнале «Семья» в 1893 году сопровождается перечнем лиц, запечатленных на фотографии (ил. 32). Список

⁶ См.: Там же, т. 1, с. 21, 28; Шипова Т. Н., *Фотографы Москвы — на память будущему, 1839–1930: Альбом-справочник*. М., 2001, с. 238–239.

⁷ См.: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 300, т. 2, с. 588.

участников, указанный в протоколах общего собрания в феврале 1888 года, в значительной степени соответствует этим фотографиям, за исключением Позена, Репина и Куинджи, не упомянутых в протоколах, но присутствующих на снимках.⁸ Оригинальные отпечатки ил. 31 (но не ил. 30) есть во многих архивах художников, что указывает на большую популярность этого варианта снимка.

Фотографии на вернисаже в Академии наук (Санкт-Петербург, февраль 1888 года)

Следующие две анонимные фотографии найдены мною в архиве Киселева, который аннотировал их так: «Группа передвижников на выставке в залах Поощрения Худ[ожеств] в Петербурге» (ил. 33).⁹ Его записи позволяют определить всех присутствующих на снимке, но не содержат даты или имени фотографа. Ниже Киселев отметил, что художники представлены «на фоне картины Савицкого “На войну”», которая была в экспозиции 1888 года и фрагмент которой, действительно, виден слева на снимках. Трудно объяснить, почему Киселев написал, что фотографии были сделаны на выставке «в залах Поощрения Худ[ожеств]», если выставка 1888 года проходила в Академии наук. Возможно, москвич Киселев просто ошибся, перепутав название выставочной площадки. Учитывая парадный внешний вид группы, с уверенностью можно говорить, что художники собрались по поводу вернисажа своей выставки. Я видел еще два оригинальных отпечатка этих фотографий в архивах художников, и эти фотографии не публиковались современниками.

Фотография на банкете (Санкт-Петербург, февраль 1892 года)

Еще одна анонимная фотография находится в архиве Киселева (ил. 34). На оборотной стороне художник указал: «Передвижники

⁸ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 334, 345–346. Куинджи к тому времени уже не был членом Товарищества.

⁹ Архив Киселева хранится в ОР ГТГ.

отмечают юбилей в Кубе или Дононе». ¹⁰ Киселев перечислил имена половины позирующих, но не указал год. За рассматриваемый период было три юбилея: 15-я (1887 год), 20-я (1892 год) и 25-я (1897 год) выставки. Присутствие на фотографии Ге, умершего в 1894-м, исключает последний вариант. Поскольку он же, оставаясь членом Товарищества, не участвовал в выставках с 1885 по 1889 год, и его фамилия не значится ни в одном протоколе общего собрания за этот период, — маловероятно, что снимок был сделан в связи с 15-й годовщиной. Таким образом, если Киселев обоснованно включил в описание снимка слово «юбилей», фотография была сделана, скорее всего, по случаю 20-й выставки Товарищества, приблизительно 23 февраля 1892 года, когда состоялось ее открытие. Мне известен только один оригинальный отпечаток этой фотографии, которая никогда не публиковалась.

Фотографии на экспозиции в ИОПХ (Санкт-Петербург, март 1894 года)

Следующие четыре анонимные фотографии были сделаны в выставочном зале Императорского общества поощрения художеств, где проходила 22-я передвижная выставка (ил. 35–36). На некоторых снимках указаны дата (1894 год) и имена позирующих. На ил. 35 передвижники засняты во время составления экспозиции и, вероятно, в процессе баллотирования. На фотографии запечатлены художники, одетые в повседневные костюмы или пиджаки, в момент, когда путем голосования принимается решение, включать ли в состав предстоящей выставки работы того или иного экспонента. Следующие три снимка сделаны на той же площадке, но примерно недель позже (ил. 36). На этот раз камера установлена на большем удалении, открывается панорамный вид на смонтированную экспозицию, служащую фоном для собравшихся. Этот фон и сами позирующие производят довольно торжественное впечатление; вероятно, снимки были сделаны

¹⁰ Когда Киселев написал, что празднование проходило в ресторане «Куба» («Кюба». — А. Ш.) или «Донон», он имел в виду два разных места (оба — фешенебельные рестораны, популярные среди артистов, художников и публичных фигур), очевидно, не помня, где был сделан снимок.

в дни открытия выставки, во вторую неделю марта 1894 года.¹¹ В архивах художников сохранилось ограниченное количество отпечатков этих фотографий. Ни одна из них в рассматриваемый период не публиковалась.

Фотографии студии Денъера (Санкт-Петербург, 3 марта 1897 года)

Ил. 37–38 представляют собой последние четыре известные групповые фотографии интересующего меня периода. На первых двух — группа из 37 художников, на двух других — та же группа, но теперь к художникам присоединился Лемох. На обороте одной из фотографий перечислены имена всех представленных в кадре. Эти наиболее поздние фотографии группы включают, наряду с членами Товарищества, и экспонентов передвижных выставок (в том числе Зарецкого, Пимоненко, Переплетчикова, Бажина и Первухина). ОР ГТГ датирует снимки 1897 годом, но в большинстве общих советских изданий архива передвижников указана другая дата — 1896 год.¹² Никаких оснований ни для той ни для другой датировки не приводится. Отметка «Г. Денъер» в нижнем правом углу на каждой фотографии еще больше запутывает ситуацию, так как Денъер умер в 1892 году. Очевидно,

¹¹ Здесь можно наблюдать смешение повседневной одежды с парадными вечерними костюмами. На некоторых художниках сюртуки или обычные пиджаки, на других — полноценные вечерние костюмы, в том числе фраки, накрахмаленные белые рубашки и галстуки-бабочки. Подобное сочетание может присутствовать даже в одежде одного участника (например, Киселев — на переднем плане, с тростью, одет в «вечернюю» накрахмаленную белую рубашку и повседневный сюртук). Это позволяет предположить, что снимки сделаны в послеобеденное время или в начале вечера. Здесь и далее при анализе внешнего вида художников и моды в рассматриваемый период времени в России я опирался на следующие издания: Рындин В. Ф. (ред.), *Русский костюм, 1750–1917: материалы для сценических постановок русской драматургии от Фонвизина до Горького*, в 5 вып. Вып. 3 (1850–1870), вып. 4 (1870–1890), вып. 5 (1890–1917). М., 1963–1972; Кирсанова Р. М., *Сценический костюм и театральная публика в России XIX века*. М., 1997; Кирсанова Р. М., *Русский костюм и быт XVIII–XIX веков*. М., 2002; Мерцалова М. Н., *Костюм разных времен и народов*, в 4 т. М., 2001, т. 3–4; Жабрева А. Э. (сост.), Сидоренко Н. А. (ред.), *История костюма в России с древнейших времен до наших дней: библиографический указатель книг и статей на русском языке*. СПб., 2008.

¹² Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество... т. 1*, с. 36–37.

название студии пережило ее создателя.¹³ Существуют основания считать датой этих снимков 1897 год. Уникальный случай — сохранилось официальное упоминание, направленное всем членам Товарищества 2 марта того же года: «Предлагают собраться 3-го марта, не позже 11 часов утра, на выставке Товарищества, с тем чтобы снять группу XXV-летия Товарищества».¹⁴ В соответствии с планом, фотографии были сделаны 3 марта 1897 года, через день после официального открытия юбилейной выставки. Подтверждает это и подпись к одной из фотографий, сформулированная при ее публикации 3 мая 1897 года в журнале «Всемирная иллюстрация»: «по поводу двадцатипятилетия товарищества передвижных художественных выставок» (ил. 39). С учетом всех обстоятельств, вероятно, к юбилейной дате относится не только публикация, но и сам снимок. В архивах художников сохранилось несколько оригинальных отпечатков этой серии.

Если предложенные идентификация и датировка верны, основная масса групповых фотографий была сделана во второе и третье десятилетия существования Товарищества. Самый ранний групповой портрет снят в 1878 году, но на нем присутствуют лишь пятеро из 20 зарегистрированных на тот момент членов группы. Только в 1885 году большинство участников собралось в фотостудии для группового снимка, после чего такие фотосессии стали регулярными. Другими словами, прошло полтора десятилетия, прежде чем появился первый корпоративный фотопортрет передвижников. Вероятно, художников побудила к его созданию солидная юбилейная дата — 15 лет с момента официальной регистрации группы. На столь позднем появлении первого корпоративного портрета могли сказаться также техническая сложность изготовления группового фотопортрета и организационные трудности. Существует еще одно возможное объяснение, которое будет предложено позже, во время анализа политики членства в Товариществе.

¹³ Например, сохранились кабинетные фотокарточки этой студии конца 1890-х и начала 1900-х годов в Санкт-Петербургском центральном историческом архиве кино- и фотодокументов.

¹⁴ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 523.

Идентификация авторов фотопортретов дает представление о характере заказа. Так, абсолютно точно известны имена только трех мастеров: Дьяговченко и Панов в Москве, Деньер в Петербурге. Выбор не в последнюю очередь был продиктован личным знакомством и дружбой фотографов с художниками.¹⁵ Но важнее другое — эти три имени сохранились совсем не случайно: Деньер был опытным и прославленным фотографом, Панов и Дьяговченко также были признанными мастерами фотопортрета, заслужившими немало наград; в число их клиентов входили выдающиеся актеры, писатели, издатели, общественные деятели и члены императорской семьи.¹⁶ Заказ групповых портретов столь именитым фотографам укреплял репутацию художников как серьезных и уважаемых персон и предполагал, что они доверяют свое изображение признанным профессионалам, с которыми знакомы лично. Анонимность других фотографий наводит на мысль о, возможно, более низком профессиональном статусе их авторов и непритязательном характере самих снимков.

Более того, следует отметить, что фотографии, сделанные Дьяговченко, Пановым, Деньером и студией Деньера, являются студийными и представляют группу художников *per se*. На этих сессиях позирование группы перед фотокамерой было единственной целью встречи, для которой художники объединили

¹⁵ К примеру, многие передвижники обращались к Дьяговченко, другу Перова, за помощью с репродуцированием своих работ. Панов был другом Крамского, их общим другом был фотограф Тулинов, и все они — выпускники Академии. Панов и Тулинов вместе работали ретушерами в фотографическом ателье в 1860-х годах. Одно из этих ателье принадлежало Деньеру, выпускнику Академии и т. д. См.: Шипова Т. Н., *Фотографы Москвы...* с. 93–95, 232–235, 273–276.

¹⁶ Деньер сделал себе репутацию, издав «Альбом фотографических портретов августейших особ и лиц, известных в России» (1865–1866), позднее став *Photographes de Leurs Majestés Impériales* (Elliott D. (ed.), *Photography in Russia, 1840–1940*. L., 1992, p. 230; Бархатова Е., *Русская светопись: Первый век фотоискусства. 1839–1914*. СПб., 2009, с. 105–111, 363–364). В 1872 году Дьяговченко получил титул «фотограф Его Императорского Высочества Государя Наследника Цесаревича и Императорских театров в Москве на Большой Лубянке», а в марте–апреле 1881 года — «Двора Его Императорского Величества фотограф» (Шипова Т. Н., *Фотографы Москвы...* с. 93–94). К середине 1880-х годов Панов обладал титулом «Фотограф Его Императорского Высочества великого князя Константина Николаевича, Их Величеств Короля Шведского и Итальянского, Московских императорских театров» (Шипова Т. Н., *Фотографы Москвы...* с. 232–235).

усилия и ресурсы — финансовые и временные — и явно ожидали получить снимки, представляющие группу на самом высоком уровне. Другие карточки изображают участников в контексте определенного события, например на выставке или в ресторане. В этих фотографиях один контур вовлеченности (если заимствовать термин Эрвинга Гоффмана¹⁷) строго подчиняется другому: здесь главный контур — открытие выставки (или совместный ужин в ресторане), а подчиненный — позирование фотографу. Именно открытие выставки (или ужин) побуждало художников создать снимок, а не наоборот.¹⁸ Таким образом, можно утверждать, что фотографии Дьяговченко, Панова, Денъера и студии Денъера представляли собой более целенаправленную репрезентацию группы по сравнению с фотографиями, сделанными по случаю определенных мероприятий. Выбор признанных мастеров указывает, что предполагаемый круг людей, которые смогут увидеть работы Дьяговченко, Панова, Денъера и студии Денъера, не был ограничен ближайшими друзьями и коллегами художников. Эти снимки, безусловно, обладали большим публичным потенциалом, и именно они должны были продвигать желаемый официальный образ группы.

Подтверждает данное соображение и тот факт, что в публичном пространстве циркулировали исключительно студийные фотографии. Как удалось установить, в архивах художников было больше экземпляров студийных групповых фотографий, чем снимков, сделанных в контексте мероприятий. Например, групповая фотография Денъера 1888 года (ил. 31) оказалась самой популярной у художников, в то время как две фотографии с открытия выставки того же года дошли до нас всего в нескольких оригинальных отпечатках. Похожую ситуацию обнаруживаем и с другими снимками: художники ценили и копировали студийные фотографии, отдавая им предпочтение перед другими

¹⁷ См.: Goffman E., *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. N. Y., 1966; Goffman E., *The Presentation of Self in Everyday Life*. L., 1959.

¹⁸ Одежда художников дополнительно маркирует разный характер запечатленных встреч: преимущественно парадный вид участников на фотографиях, сделанных по случаю мероприятий, и повседневная одежда на студийных портретах.

работами. Вместе с тем сами участники Товарищества не публиковали и никаким другим образом не распространяли студийные групповые фотографии, которые им так нравились.¹⁹ Какой бы ни была причина этого, важно, что групповые фотопортреты передвижников оказались доступными широкой публике благодаря прессе. Принимая в расчет, что все карточки заказывались художниками и фотографы едва ли могли распространять снимки без разрешения заказчиков, можно с большой долей уверенности предположить, что публикация фотографий в прессе осуществлялась с одобрения группы. Вполне ожидаемо, что основная часть групповых фотографий была опубликована по случаю юбилейных дат Товарищества, в первую очередь 20-й (1892 год) и 25-й (1897 год) выставок. Насколько мне известно, первой опубликованной групповой фотографией передвижников стал один из портретов работы Денъера, который читатели могли увидеть в журнале «Семья» в 1893 году (ил. 32). То есть первая фотография передвижников была напечатана в журнале через пять лет после ее создания. Такую же разницу между временем создания и дальнейшей публикацией в прессе имеют и групповые портреты работы Панова. Это указывает на то, что фотографии Панова и Денъера, скорее всего, изначально вообще не планировалось публиковать. Единственным исключением оказывается фотография студии Денъера, появившаяся во «Всемирной иллюстрации» через несколько месяцев после того, как она была сделана в феврале 1897 года (ил. 39). Тем не менее только студийные групповые фотографии в конечном счете оказались частью медийного пространства, реализуя значительный публичный потенциал изображений. Иными словами, мне кажется закономерным, что

¹⁹ В частности, передвижники не печатали свои групповые фотографии в каталогах или других изданиях Товарищества, хотя технически могли это делать с конца 1880-х годов, судя по иллюстрированным каталогам. Также нет свидетельств, что Товарищество продавало эти фотографии на выставках. Не исключено, что снимки демонстрировались на специализированных фотовыставках. Действительно, в это время в Санкт-Петербурге (в феврале 1888 года и апреле 1889 года) и в Москве (в январе 1889 года) были организованы первые в России выставки, целиком посвященные фотографии, где она представлялась как предмет искусства (Бархатова Е. В., *Русская светопись...* с. 228–241, 378–379). Вместе с тем в случае фотовыставок работы, скорее, показывали талант фотографа.

пресса стала публиковать только те групповые снимки, которые отражали целенаправленные усилия (относительно потраченных денег и времени) и ожидания художников (относительно уровня мастерства фотографа), связанные с конструированием их коллективного образа. Поэтому я сначала рассмотрю, какие именно идеи могли транслировать публике студийные портреты передвижников, а после на примере остальных фотографий группы обращусь к тому, что осталось за пределами публичной сферы.

СТУДИЙНЫЕ ГРУППОВЫЕ ФОТОГРАФИИ

Репрезентация группы членов Товарищества в работе Дьяговченко, 1878 год

Из всех студийных фотографий передвижников снимок Дьяговченко был единственным никогда не публиковавшимся в периодических изданиях, поэтому к нему нет подписи, связавшей запечатленную группу из пяти человек с Товариществом. Трудно установить причину пренебрежения данной фотографией, но ситуация предлагает отличную возможность проследить, как работал образ группы, независимо от других факторов.

Эта фотография, сделанная на фоне нейтрального студийного задника, следует общепринятому композиционному принципу: стол служит основным организующим элементом для группы, расположенной между фланкирующими объектами — камином со стукковым декором и зеркалами (ил. 22). Между участниками нет видимого взаимодействия — они не смотрят друг на друга. Савицкий, Крамской, Брюллов и Шишкин смотрят вперед, на зрителя, а Ярошенко — немного правее. Каждый из них позирует, как если бы он это делал для личной кабинетной карточки, а фотограф словно «собирает» личные портреты для монтажа коллективного.

Фотографу пришлось работать с контрастирующим между собой внешним видом портретируемых. Крамской и Савицкий одеты особенно стильно. Их сюртуки и светлые брюки свидетельствуют о том, что фотографию делали днем и что эти двое художников были типичными горожанами, следовавшими моде.

На Шишкине — тяжелый шерстяной сюртук более простого кроя, скорее дачный. Брюллов, как и остальные, одет в дневной сюртук и брюки и единственный из всей группы курит. Ярошенко сильно выделяется среди других: он моложе и, хотя и с усами, единственный гладко выбрит — по контрасту со всеми остальными; на нем военный мундир. Он занимает в группе самое скромное место, но все же присутствие в кадре человека в военной форме только усиливает отсутствие ясного указания на профессиональную идентичность остальных фотографируемых.

Дабы проиллюстрировать тот факт, что даже самая обычная фотография небольшой группы может тем не менее дать хотя бы намек на профессиональную принадлежность ее членов, обратимся к похожему студийному групповому портрету, сделанному полтора десятилетия спустя (ил. 23). На анонимной фотографии в сходной обстановке запечатлены четыре фигуры, которые композиционно распределены вокруг стандартной студийной точки опоры — стола. На этом снимке, однако, бумаги и книги на столе, а также стоящий рядом книжный шкаф указывают на возможный интеллектуальный характер деятельности участников. (Здесь действительно запечатлена группа московских профессоров.) На фотографии Дьяговченко нет ни малейшего ключа к определению вида профессиональной занятости портретируемых. Мы можем только предполагать, что это вполне состоятельные и уважаемые граждане, вероятно, имеющие общие деловые интересы, но в последнем нельзя быть уверенным.

Репрезентация передвижников Пановым, 1885 год

Три сохранившиеся фотографии работы Панова демонстрируют первую попытку большинства передвижников совместно позировать перед камерой (ил. 24, 26, 28). Притом что запечатлена одна и та же группа художников, композиционное решение от снимка к снимку заметно меняется. Можно расположить эти изменения в следующей хронологической последовательности: на первых двух, ил. 24 и 26, композиция смещается от традиционной к несколько новаторской, а на третьем, ил. 28, предлагается некий промежуточный вариант. Такие композиционные искания могут указывать на имевшиеся у художников и/или фотографа

сомнения, какой вариант фото лучше будет отражать идентичность группы.

Несмотря на традиционную композицию первого из трех снимков, группа на фотографии выглядит весьма оживленно (ил. 24). Она скомпонована по принципу схемы амфитеатра: обычная полукруглая организация всей группы, расположенной в несколько рядов, на разной высоте, лицом к зрителю. По сторонам — образующие обрамление фигуры или группы фигур в профиль, обращенные к центральной группе. Такое расположение фиксируется и подчеркивается предметами: стульями, кушетками и подушками, тогда как ковер обозначает пространственные границы коллективного взаимодействия. Эффекта оживления традиционной композиции удастся достичь благодаря тому, что позы всех 20 портретируемых различны. Каждый находится в определенном ракурсе (фронтально, в три четверти или в профиль), с особым положением тела, рук, ног (открытым, наполовину развернутым к зрителю; кто-то сидит, кто-то стоит, кто-то наклонился вперед, кто-то откинулся назад). Еще одна особенность композиции, придающая оживленность общей сцене, — это два типа позирования моделей. Некоторые смотрят прямо на зрителя, словно позируют для кабинетной карточки; они сосредоточены в основном в правой половине группы. Альтернативой такому способу позирования можно назвать «иллюзию сосредоточенности», или «как бы не позирование», если заимствовать термины *fiction of absorption* и *posing as-if-not-posing* Гарри Бергера.²⁰ Последнее характерно для большинства в левой половине группы, а также для двух художников, сидящих справа, с краю: они позируют так, словно поглощены беседой и совершенно не замечают камеру. В итоге анимированная композиция одновременно остается выстроенной согласно традиционному канону и выглядит свободной.²¹

²⁰ Berger H., *Fictions of the Pose: Rembrandt Against the Italian Renaissance*. Stanford, 2000, p. 319–348; Berger H., *Manhood, Marriage, and Mischief: Rembrandt's 'Night Watch' and Other Dutch Group Portraits*. N. Y., 2007, p. 47–194.

²¹ При ближайшем рассмотрении можно сделать вывод, что фотограф активно использовал диагонали, образуемые головами портретируемых, чтобы зафиксировать и уравновесить регулярную правую часть группы и аморфную левую.

На втором снимке обнаруживаем значительную реорганизацию группы (ил. 26). Участники отказались от общепринятой многоуровневой схемы размещения рядами и почти от всей мебели. Большинство портретируемых, за исключением двоих, теперь стоят, а вся группа разделена на три основные подгруппы. Общаясь между собой, художники стремятся создать впечатление случайности снимка, хотя в те годы технически это было невозможно. Фотограф использовал дневной свет, но время экспозиции, вероятно, все равно оставалось слишком долгим и недостаточным, потому он организовал группу в едином плане, тем самым сократив глубину композиции и, соответственно, время экспозиции.²² В любом случае экспозиция требовала от половины секунды до одной секунды, значит, позы и жесты портретируемых на всех трех фотографиях сознательно удерживались. Сцена была тщательно продумана и построена. Кроме того, некоторые участники — совершенно точно, Ивачёв слева — смотрят на зрителя, то есть группа осознает, что ее фотографируют. Итак, главной целью портретируемых было достижение эффекта «как бы не позирования», и мы видим индивидуальное исполнение общего сценария. По сравнению с ил. 24, все персоны в кадре коллективно и эффективно строят то, что Алоиз Ригль называет «внутренней связанностью» (*innere Einheit*, в английском переводе Эвелин Кейн и Дэвида Бритта — *internal coherence*) позирующей группы.²³ С точки зрения композиции основным результатом динамической реорганизации стало то, что у фотографии появились отчетливое нарративное измерение и несколько нарративных центров.²⁴

²² Если коротко, то чем меньше апертура камеры, тем бóльшая требуется глубина фокуса, что, в свою очередь, увеличивает время экспозиции (из-за нехватки света). Оригинальные фотографии Панова малы по размеру; это означает, что они были, скорее всего, контактными отпечатками (размер негатива равен размеру отпечатка). Малый размер негатива мог также помогать Панову сокращать время экспозиции. Пользуюсь возможностью поблагодарить Джона Фалконера (заведующего отделом визуальных материалов, куратора по фотографии Британской библиотеки, эксперта по фотографии XIX века) за все эти комментарии о технических аспектах фотографирования.

²³ Riegl A., *The Group Portraiture...* p. 99.

²⁴ Из всех подгрупп внимание привлекает в первую очередь та, что занята листом бумаги: шесть участников, головы которых образуют форму пирамиды, а венчает ее голова Мясоедова. Слева в углу находится Беггров, справа — Крамской. Последний изучает бумагу, а остальные смотрят на него, словно

Третья фотография комбинирует традиционную, но оживленную композицию группы, характерную для первого снимка, и сильное нарративное измерение второго (ил. 28). Группа возвращается к обычному расположению рядами, снова появляется мебель. Панов, однако, избегает повторения поз и организует большинство фигур парами и контрапунктными подгруппами, придавая традиционной схеме новый вид. Из четырех получившихся нарративных центров один — со стоящей фигурой Литовченко (пятый слева) — собирает вокруг себя львиную долю позирующих в кадре. Только двое портретируемых — второй (Беггров) и четвертый (Ивачёв), стоящие слева в ряду, — откровенно смотрят на зрителя. Остальные коллективно и эффектно «как бы не позируют»: взгляды обращены внутрь собрания. Складывается впечатление, что фотографии для ее завершенности не нужен зритель.

Возникает вопрос: зачем Панов и портретируемые при создании снимков так экспериментировали? Почему они не ограничились традиционным групповым портретом, каких много делалось в ту эпоху? Несмотря на меняющееся построение группы, во всех трех фотографиях Панова чувствуется постоянное новаторское стремление придать снимкам нарративное измерение и даже ввести несколько нарративных центров в рамках единой композиции. Откуда взялась эта идея? Источник вдохновения трудно установить, однако хорошо известно, что в период зарождения фотография подражала живописи, а Панов был выпускником Академии художеств и даже подписал все три фотографии как «фотограф-художник». Но, поскольку ничто не характеризует принадлежность позирующих к художественному «сословию» (они все как один одеты в повседневную городскую одежду, европейский костюм), изобретательное включение в групповой портрет композиционных элементов, типичных для многофигурной живописи, могло имплицитно указывать на связь между портретируемыми и их профессиональной деятельностью.

ожидаю суждения. Справа еще две группы говорящих между собой: в правом углу — трое (Суриков — Поленов — Неврев), еще трое — ближе к центру (Лемох — Прянишников — Николай Маковский). Наконец, слева еще четверо оживленно жестикулируют, беседуя друг с другом (Ярошенко — Шишкин — Репин — Савицкий).

Однако доказать намерение участников выразить принадлежность к художественной профессии посредством композиции — невозможно. Куда более реально другое предположение. Фотограф и портретируемые стояли перед той же дилеммой, которую приходилось решать при написании любого группового портрета маслом. Дилемма «соревнования и сотрудничества» состояла в том, чтобы скомпоновать групповой портрет так, чтобы портретируемые получили свою долю индивидуального внимания, не отвлекаясь от корпоративного характера собрания.²⁵ Как представляется, Панов и участники съемки с энтузиазмом занимаются решением этой проблемы в трех разных снимках в рамках одной фотосессии. Стоит отметить, что они предпочли акцентировать внимание на корпоративном характере собрания, зачастую за счет индивидуальных портретов. И, пожалуй, самое главное: введение нарративного измерения и множественных нарративных центров укрепляет и подчеркивает эгалитарную идею, лежавшую в основе этого корпоративного собрания. Полифонический характер композиции уничтожает любой намек на иерархию внутри группы и наличие очевидного лидера. На всех трех снимках положение портретируемых по отношению к центру постоянно меняется. Непринужденное общение в большей мере кажется равноправным, чем соподчиненным. Иными словами, фотографии Панова выражают идею товарищества, состоящего из автономных единомышленников и равных партнеров по корпорации, которая руководствуется свободной волей участников.

Подписи ко всем трем фотографиям, опубликованным через много лет в периодических изданиях 1890-х годов, однозначно эксплицировали профессиональный, художественный характер этой корпорации в публичном пространстве (ил. 25, 27, 29). Старомодная одежда (длинные сюртуки) и знак смерти (†) рядом с некоторыми именами в отдельных публикациях подсказывали читателю, что фотографии сделаны какое-то время назад. Представляя эти снимки в качестве исторического открытия, редакторы привлекали внимание к знаменитым русским живописцам, о которых публика, вероятно, много слышала — и теперь может их увидеть. Подпись к ил. 25 наиболее прямо связывает

²⁵ См.: Berger H., *Fictions of the Pose...* p. 325.

позирующих на фотографии с Товариществом: «Группа членов Товарищества передвижных художественных выставок (к 25-летию их выставок)».²⁶ Подпись к ил. 29 менее определена: «Группа членов первых выставок».²⁷ Что подразумевалось под «группой членов» и «первыми выставками», можно понять только из обзора, сопровождавшего фотопортрет. Наконец, подпись к ил. 27 метонимически сообщает: «Создатели русской школы живописи»,²⁸ отсылая к определенному явлению в истории русского искусства. Итак, в то время как передвижники остановились на подчеркивании делового, эгалитарного и эстетически нейтрального характера своего объединения, журналисты в подписях пошли дальше, не просто навсегда увязав позирующих с их художественной деятельностью, но иногда приписывая последней определенную эстетическую программу.

Репрезентация передвижников Деньером, 1888 год

Две известные фотографии работы Деньера были сделаны в Петербурге чуть больше чем через два года после сессии Панова в Москве и почти с тем же составом портретируемых. Это могло вдохновить фотографа и художников на попытку сообщить о группе нечто новое, хотя возможности Деньера по-прежнему были ограничены с технической точки зрения. Оба снимка запечатлевают одну и ту же группу,²⁹ но в них использованы контрастные композиционные принципы. На одном группа предстает единым коллективным телом, компактно организована по отношению к свободному пространству (ил. 30), на другом — подчеркнуто разделена на две фронтально расположенные подгруппы (ил. 31). Первый, более традиционный вариант построения сним-

²⁶ Фотография была воспроизведена отдельно от обзора выставки, накануне официального открытия 25-й выставки 2 марта 1897 года (*Новое время*, 1897, № 7546 [приложение]).

²⁷ Источник репродукции остается неизвестным. Подпись к этой репродукции также не очень точна: многие (хотя не все) из портретируемых действительно были участниками первых выставок, но фотография сделана в период, когда группа завершала 13-ю выставку!

²⁸ Источник репродукции остается неизвестным.

²⁹ На ил. 30 есть один дополнительный участник, Литовченко (первый слева в ряду стоящих).

ка напоминает одну из идей Панова,³⁰ и только второй вариант предлагает взглянуть на художников с новой точки зрения.

Этот снимок включает в себе композиционную загадку. Портретируемые разделены на две отчетливые группы так, что оказываются двумя сторонами, ведущими диалог. Все одеты в повседневные городские костюмы, их возраст и общественное положение тоже не слишком различаются: нет ни единого намека на то, чем могло быть вызвано их композиционное деление. Большинство участников находятся в почти одинаковой позиции по отношению к переднему плану: корпус развернут более или менее фронтально, а лица, сфотографированные в профиль, обращены в сторону противоположной группы. Однако несколько художников расположены в полный профиль, они находятся на дальних краях собрания и обращены внутрь группы (Беггров слева, Мясоедов и Владимир Маковский справа). Это означает, что две группы помещены в одну композиционную раму, в которой фигуры в полный профиль служат границами. Обе группы активно используют элементы мебели; каждая из подгрупп организована свободными, но совместимыми друг с другом рядами так, что эти половины можно объединить: их позы, общее настроение сходны. Более того, каждая из подгрупп не может существовать независимо от другой, им не хватает композиционной автономии: как две половины разрезанного пополам дивана не смогут стоять на отдельных парах ножек. Этот акцентированный композиционный зазор между двумя обращенными друг к другу группами подчеркивает, что сцена требует метафорического объяснения.

Дополнительным свидетельством наличия метафорического смысла сцены является тот факт, что композиция не дает преимущества в диалоге ни одной из сторон. И хотя численно преобладает правая половина группы — в ней художников раза в два больше, — с композиционной точки зрения этот

³⁰ В частности, композиция ил. 30 напоминает ту, что Панов применяет в ил. 24. В традиционной, «амфитеаторной» манере все портретируемые собраны в одну плотную группу, расположенную в три ряда. Тут есть три нарративных центра, которые находятся исключительно в левой половине группы, а большинство участников правой части ориентируются на камеру. В архивах художников всего несколько оригинальных отпечатков этого снимка, и он не публиковался современниками. Можно предположить, что ни те ни другие особо не ценили эту фотографию.

дисбаланс выравнивается. Первое, что немедленно привлекает внимание, — третья фигура (Шишкин) слева в ряду стоящих. Художник выступает от лица левой группы: его высокий рост, выразительное лицо и шевелюра (он напоминает ветхозаветного пророка) визуально уравнивают более многочисленную правую группу художников. Печь в левом углу также помогает сбалансировать снимок. В то же время фотография демонстрирует нарочитую вовлеченность всех участников в общий разговор. Всего в группе портретируемых 21 человек, и 18 из них позируют так, словно не знают о зрителе, и выстраивают нарративную сеть, соединяющую две разделенные подгруппы.

Посредством метафоричной композиции Деньер сообщает концептуально новую идею: выставки и движение передвижников характеризуют перманентный диалог между пейзажным и другими жанрами живописи. Все портретируемые хорошо узнаваемы. Рассмотрев состав каждой подгруппы, можно обнаружить, что слева находятся признанные пейзажисты, а справа — смешанная группа художников, специализировавшихся в бытовой (большинство фигур), исторической (Неврев) или одновременно портретной и бытовой (Репин, Кузнецов, Ярошенко) живописи. Таким образом, это первая групповая фотография передвижников, которая визуально сообщает определенную художественную информацию. В таком разделении жанров живописи не было ничего оригинального. Оно во многом соответствовало системе преподавания в Академии и методу написания обзоров выставок русскими критиками. Тем не менее передвижники противопоставили остальным живописцам именно пейзажистов, подчеркивая это как важную характеристику группы.

Подпись к опубликованной через пять лет фотографии графически эксплицирует и уточняет данную идею (ил. 32).³¹ Под репродукцией напечатаны два отдельных слова: «пейзажисты» — слева, и «жанристы» — справа. Термин «жанристы» не вполне точно определяет профессиональную специализацию художников,

³¹ Фотография была опубликована в журнале «Семья» (1893, № 21). То, что фотография считалась исторической на момент публикации в прессе, опять же можно заключить из несколько старомодной одежды художников (длинные сюртуки) и, вероятно, из ретроспективного характера обзора, который, впрочем, напрямую никак не отсылает к изображению.

отнесенных к правой группе, но поскольку многие из них прославились картинами на современные, актуальные темы, редакция «Семьи» позволила себе упростить или, напротив, сознательно подчеркнуть главное за счет точности деталей. Кроме того, редакция использует слово «Передвижники» для описания всей группы в целом. Таким образом, подпись к репродукции связывает группу с художественным движением в истории русского искусства и уточняет, что его основная программа могла быть представлена в виде диалога пейзажистов и бытовых живописцев.

Репрезентация передвижников студией Денъера, 1897 год

Как было установлено, художники планировали снять групповой фотопортрет к юбилейной, 25-й выставке на площадке ИОПХ. На четырех сохранившихся снимках участники расположились в несколько рядов на фоне нейтральной и частично задрапированной занавесом стены (ил. 37–38). Ковер на паркетном полу, а также использование традиционных студийных предметов, постаментов и подушек, позволяют предположить, что, вопреки первоначальному замыслу, фотографии были сделаны в студии Денъера. В противном случае может показаться странным то, что художники предпочли позировать на фоне нейтральной стены где-то в помещении ИОПХ, а не рядом со своими картинами.

В отличие от экспериментальных фотосессий Панова и Денъера, все композиционные изменения в четырех юбилейных снимках находятся в рамках общепринятого подхода к построению групповых портретов. Все говорит о том, что фотограф пытался решить более простую и традиционную задачу — удовлетворительно разместить в кадре всех представителей группы. На такое упрощение задачи могло повлиять существенное увеличение числа участников съемки.³² Панов и Денъер имели дело с группой из чуть более 20 художников, а фотосессия 1897 года

³² Все более активное использование фотографии в корпоративной жизни Товарищества могло быть еще одним фактором. С момента последней студийной фотосъемки Денъера передвижники стали позировать перед камерой на выставках и даже в ресторанах, что также могло повлиять на снижение ожиданий от студийных портретов.

включает уже около 40 позирующих, принадлежавших к разным поколениям. Предложенную последовательность снимков определяют следующие соображения. Хотя наблюдается небольшое перемещение участников от кадра к кадру, ключевые перемены связаны только с последним рядом стоящих³³ и, что важно, с заметной редукцией нарративного измерения по мере прохождения фотосессии. Только последний, четвертый, снимок имеет сбалансированную и уравновешенную композицию — благодаря выровненному ряду стоящих и фронтальному повороту большинства портретируемых (ил. 38). Они смотрит прямо на зрителя, все лица ясно различимы. Единственный позирующий с седой головой и бородой, Шишкин, оказывается в центре группы, образуя своего рода центральную ось. (Не удивительно, что из четырех доступных именно эта фотография появилась в современной периодике; ил. 39.) Как и на прежних студийных снимках, участники одеты повседневно: утренние костюмы или пиджаки, жилеты, белые рубашки, крахмальные воротники, брюки и черные туфли. Вероятно, только благодаря обывательскому внешнему виду и более непринужденному модусу позирования художники не выглядят военными, спортсменами или представителями других профессий, требующих высокой дисциплины. Однако их легко принять за журналистов, актеров, фотографов или даже служащих.³⁴

Подпись к опубликованной фотографии, однако, заверяет читателя, что перед ним художники.³⁵ Графически здесь доминирует фраза, сообщающая официальное название группы: «По поводу двадцатипятилетия товарищества передвижных художественных выставок». Более мелким шрифтом подпись разъясняет, что это «группа членов и экспонентов» Товарищества, хотя и без

³³ Главной проблемой для фотографа, очевидно, стала необходимость композиционно уравновесить группу относительно массивного занавеса слева. В конечном счете фотограф явно принял решение проигнорировать занавес, что оказалось оправданно: на репродукции его просто удалили в процессе автотипии.

³⁴ См., например, групповые фотографические портреты разных социальных групп этого времени в: Сабурова Т. Г., *Портрет в русской фотографии. Избранные произведения 1850–1910-х годов из собрания Государственного исторического музея*. М., 2006.

³⁵ *Всемирная иллюстрация*, 1897, № 1475.

указания чьих-либо имен (слишком много позирующих?). Как и в поздних каталогах, текст фиксирует, что корпоративность и соблюдение бюрократических тонкостей для этой группы художников не менее важны, чем открытый характер ее выставок.

В завершение необходимо отметить единственный общий и визуально едва ли не самый суггестивный признак всех студийных портретов — европейский костюм художников. Как и в случае с типографскими иллюстрированными каталогами, передвижники в своем внешнем виде следуют общеевропейской моде: сюртук (характерный для фотографий 1870–1880-х годов), пиджак (чаще встречается на снимках 1890-х годов), жилеты, рубашки, галстуки, брюки и черные туфли.³⁶ Конструируя коллективный образ на фотографиях, художники были одеты точно так же, как чиновники, представители финансовой, торговой и промышленной буржуазии и другие социально активные горожане — представители различных профессий. Развитие швейной отрасли в последней трети XIX века в России способствовало большей доступности готового мужского платья.³⁷ Но оно едва ли могло полностью освободить костюм от его изначальной историко-культурной ассоциации с униформой управленческого, «заседающего» класса, униформой переговоров, собраний, конференций.³⁸ Стандартизированные костюмы нивелировали различное социальное происхождение, жизненный опыт и индивидуальность художников, взамен предлагая представительный и современный образ. Если судить по кабинетным карточкам³⁹ и, в особенности, по экспонировавшимся живописным портретам передвижников, проекция социальной респектабельности для многих художников была важна, даже когда они имели

³⁶ См.: Byrde P., *Nineteenth Century Fashion*. L., 1992, p. 98–129. Единственное исключение — Ярошенко, который находился на военной службе до 1892 года, после чего ушел в отставку в чине генерал-майора. Это позволило ему сменить военную форму на гражданский костюм.

³⁷ См.: Руан К., *Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700–1917*. М., 2011.

³⁸ См.: Berger J., “The Suit and the Photograph”, in: J. Berger, *Selected Essays*. L., 2001; Харви Д., *Люди в черном*. М., 2010.

³⁹ См., например, в: Шипова Т. Н., *Фотографы Москвы...* с. 102–105, 148, 236, 288–289.

большую свободу в выборе средств для конструирования своего образа.⁴⁰

Европейский, респектабельный внешний вид передвижников — аспект, который нельзя проигнорировать в свете того, что одежда занимала важное место в арсенале социального протеста в России того периода. Славянофилы, нигилисты и народники, имевшие совершенно разные цели, задачи и методы, демонстрировали своим внешним видом, соответственно, антизападнические установки, анархистские взгляды, братство с крестьянами. Более близкий к передвижникам пример — критик Стасов, высоко ценивший и с энтузиазмом продвигавший искусство передвижников за его «народность» и весьма последовательный в своем публичном образе. Фотографии и живописные портреты представляют критика в русском национальном костюме или, по крайней мере, с элементами такового в европейской одежде.⁴¹ Передвижники, превозносившиеся критиками и исследователями в качестве приверженцев «народности» в искусстве или даже бунтарей, своим внешним видом, напротив, иллюстрируют только профессионализм и социальный конформизм.

Итак, все тщательно поставленные студийные портреты Товарищества последовательно продвигали образ по-европейски выглядящего мужского сообщества профессионалов, увлеченных разговорами или просто позирующих на нейтральном фоне. Хотя все эти изображения указывают на общность деловых интересов

⁴⁰ Это в первую очередь касается живописных портретов Крамского, одного из лидеров группы. На типичном и самом удачном из них он представлен в три четверти роста, в подчеркнуто элегантном костюме. Аналогичный образ профессионального, успешного горожанина находим в портретах Прянишникова, Мясоедова и др. Все же в ряде случаев члены Товарищества пожелали подчеркнуть свою художественную идентичность. Например, на одном из портретов пейзажист Шишкин изображен с сумкой для мольберта на фоне леса, на другом он позирует в студии, рассматривающим гравюру или рисунок. Портрет еще одного участника группы, Васнецова, изображает художника в разгаре творческого процесса: он стоит перед огромным холстом или фреской, в испачканной красками одежде, с палитрой в левой руке и кистью в правой. Наконец, один из портретов Ге запечатлевает художника в мастерской, на фоне его «религиозных» работ. См. также: Clarke G., "Public Faces, Private Lives: August Sander and the Social Typology of the Portrait Photograph", in: G. Clarke (ed.), *The Portrait in Photography*. L., 1992, p. 71–93.

⁴¹ См.: Руан К., *Новое платье империи...* с. 231–235.

участников собрания, ничто в них прямо не сообщает, что упомянутые интересы связаны с искусством или художественной сферой. В то же время композиционные принципы ряда фотографий Панова и Денъера сродни тем, на которых строится многофигурная живопись: внутренняя согласованность, использование нарративного измерения, множественных повествовательных центров и, наконец, метафор. Это заметно выделяет их работы на фоне групповых фотографических портретов того периода. Можно сказать, что тонкая связь между портретируемыми и их профессиональной деятельностью была творчески включена в фотографии, ведь использование традиционных художественных предметов (палитры, кисти, мольберты и картины) придало бы образам тривиальность и выглядело бы тавтологией. Но даже с учетом этого во многом спекулятивного и трудно доказуемого допущения максимум, что можно утверждать про самые «артистичные» студийные портреты передвижников, — это то, что они представляют группу равноправных и автономных художников, объединенных общим корпоративным делом.

ФОТОГРАФИИ ГРУППЫ В КОНТЕКСТЕ ОПРЕДЕЛЕННЫХ СОБЫТИЙ

Как было установлено, почти половина фотографий группы передвижников осталась вне поля зрения общественности. Все они запечатлевают отдельные моменты корпоративной жизни Товарищества. Авторы этих изображений неизвестны, а оригинальных отпечатков сохранилось совсем немного. Что же такого есть в фотографиях, которые художники редко тиражировали и сочли неподходящими для публикации?

Вернисаж, 1888 год

Две фотографии из архива Киселева были сделаны в том же году, что и фотографии Денъера, но по случаю открытия выставки (ил. 33). Об этом, впрочем, можно судить только на основании фрагмента картины позади группы. Одна и та же группа художников снята в почти идентичном положении два раза, но удовлет-

ворительная композиция все равно не была достигнута в полной мере: то ли в силу недостатка внимания портретируемых, то ли по ошибке неизвестного фотографа, то ли из-за того и другого сразу. Портретируемые явно были не слишком требовательны, поскольку снимок скорее всего делался спонтанно и в частных целях.

Частный характер снимков подчеркнут присутствием трех дам среди портретируемых, и именно дамы являются ключевым элементом кадра. Они занимают центральные места на переднем плане и видны в полный рост, только вокруг них остается немного свободного пространства на этой переполненной людьми сцене. Две позирующие стоя — жена и дочь Волкова, сидящая дама — дочь Лемоха. Оба художника видны на заднем плане. Таким образом, некоторые участники представлены в двух ролях: в качестве членов Товарищества и в качестве членов семьи. В то время как женщина могла получить самое привилегированное место на частных снимках, все потенциально публичные студийные групповые фотографии изображают передвижников исключительно как мужское профессиональное сообщество, которое оставалось таковым благодаря членской политике.

Банкет, 1892 год

Фотография запечатлевает передвижников в атмосфере праздника-вакханалии в частном обеденном зале модного ресторана (ил. 34). Фешенебельный, яркий и просторный интерьер, высокий потолок, стены с богатым стукковым декором, огромные зеркала, люстры со свечами, занимающие верхнюю половину фотографии, контрастируют с группой, очень плотно сидящей за столом и даже на полу в нижней части снимка. Обеденный стол явно не рассчитан на столь многочисленную компанию. Композиционный зазор в центральной части группы дает ключ к пониманию того, что здесь происходит. В частности, на столе виден натюрморт из бутылок с алкоголем, столовой посуды и канделябров. Два человека сидят на полу слева рядом со столом, один из них держит бутылку. Справа от них на полу стоят свеча и таз, чтобы предотвратить случайное пролитие жидкости из деревянного винного бочонка, который находится чуть выше. Наконец, здесь же виден человек, играющий на гитаре

(Владимир Маковский). Этот открытый для обозрения участок превратился в своего рода бермудский треугольник, в котором величие и респектабельность интерьера и портретируемых исчезают в подогретой алкоголем сердечности, непринужденности и неформальности.

Когда кафе, бар или ресторан, музыка и алкоголь оказываются в одном ряду с художниками, невольно приходит на ум иконографическая формула «богемности». Эта банкетная фотография, пожалуй, единственный визуальный образ передвижников, в котором появляются и пересекаются самые типичные элементы эксцентрического стиля жизни: группа художников (но не членов семей) употребляет немалое количество алкоголя (но не еды), растрачивая время, деньги и саму жизнь на музыку и неограниченное общение. Они живут и действуют, не принимая в расчет традиционные правила поведения. Стоит отметить, что модные рестораны «Кюба» и «Донон», в одном из которых был сделан снимок, пользовались популярностью среди писателей, актеров, художников и журналистов, то есть персонажей литературного мифа о богемной жизни (*la vie bohème*).⁴²

Вернисаж, 1894 год

Сделанные два года спустя, четыре фотографии документируют два этапа создания одной выставки: баллотирование работ и открытие — в залах ИОПХ в 1894 году (ил. 35–36). На ил. 35 портретируемые равномерно разошлись по комнате, все они хорошо видны и узнаваемы. Художники позируют так, словно прогуливаются и делают заметки в своих бумагах, разглядывая картины на стенах. Где могут присутствовать столько профессионалов в области искусства одновременно в качестве зрителей и судей? Передвижники здесь предстают частью бюрократического художественного процесса сродни тому, что можно было бы наблюдать где-нибудь на экспозициях Академии, Салона или аналогичной официальной институции.

⁴² См.: Санкт-Петербург. Энциклопедия. СПб.; М., 2004, с. 257, 434; Абрамова Е. В., «Ресторан», в: Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия. Том II. Девятнадцатый век. Книга пятая, П-Р. СПб., 2006, с. 922–923.

На следующих трех снимках (ил. 36), сделанных примерно неделю спустя там же, группа из 17 человек позирует уже на фоне готовой экспозиции. Судя по размеру и количеству больших картин (преимущественно пейзажей), съемки проходили в главном выставочном зале. В свободной от посетителей экспозиции сниматься группой на фоне картин было бы естественно лишь для их авторов. Но если остаются сомнения, есть небольшой ключ: облаченный во фрак Брюллов держит в руке кисть. То ли он только что нанес завершающие мазки на одну из своих картин, то ли его прервали в процессе работы, чтобы вовлечь в фотосессию. Эти три групповые фотографии оказываются единственными, где открыто демонстрируется связь портретируемых с их профессиональной художественной деятельностью.

Итак, художники заказывали фотографические групповые портреты по разным поводам, но в поле зрения общественности попал только определенный тип снимков, который и формировал конструируемую передвижниками публичную идентичность. Можно долго гадать, почему так произошло, но факт состоит в том, что ни одна фотография, открыто демонстрирующая принадлежность портретируемых к миру искусства или показывающая их как участников художественных выставок, не говоря уж о квазибогемных или семейных снимках, в прессу не попала. Однако важнее другое. Неопубликованные, частные фотографии указывают на богатый диапазон имевшихся возможностей и ресурсов для конструирования публичного образа, в том числе художественного, которыми передвижники пренебрегли. В результате наблюдается очевидный приоритет желания группы репрезентировать себя в публичном пространстве в качестве равноправных партнеров-художников со схожими взглядами, объединенных общим корпоративным делом, — совершенно не прибегая к попыткам пойти дальше и с помощью визуальных средств сообщить, в чем могла бы состоять общность их эстетических принципов. Художники, очевидно, вели себя в соответствии с реальным положением дел, даже не пытаясь представить ситуацию как-то иначе.



Ил. 22. И. Дьяговченко. Группа членов Товарищества передвижных художественных выставок. 1878 (?). ГТГ.

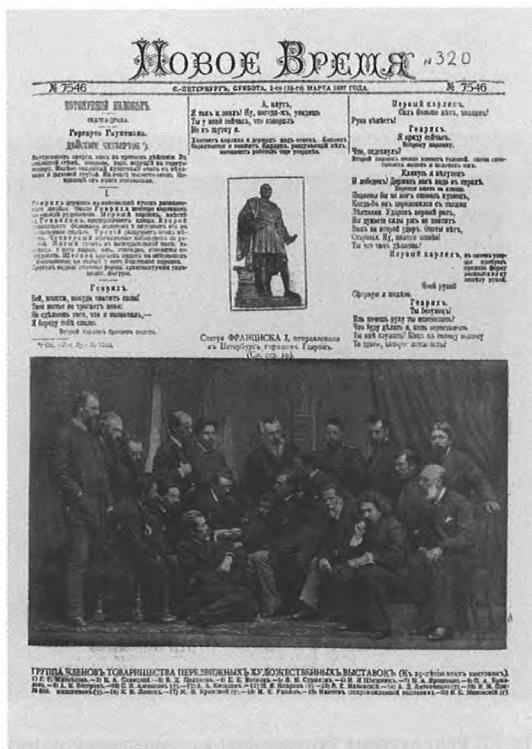
Сидят (слева направо): К. Савицкий, И. Крамской, П. Брюллов, Н. Ярошенко, И. Шишкин.



Ил. 23. А. И. Мей. Групповой портрет московских интеллектуалов: слева направо – В. С. Соловьев, С. Н. Трубецкой, Н. Я. Грот и Л. М. Лопатин. 1893.



Ил. 24. М. Панов.
Групповой портрет
членов Товарищества
передвижных художе-
ственных выставок.
1885. Вариант 1. ГТГ.
Стоят (слева направо):
Г. Мясоедов, К. Савиц-
кий, В. Polenov,
Е. Волков, В. Суриков,
И. Шишкин, Н. Яро-
шенко, П. Брюллов,
А. Бегров; сидят:
С. Аммосов, А. Кисе-
лев, Н. Неврев, В. Ма-
ковский, А. Литовчен-
ко, И. Прянишников,
К. Лемох, И. Крамской,
И. Репин, П. Ивачев,
Н. Маковский.



Ил. 25. Репродукция
фотографии. Новое
время. 1897.



Ил. 26. М. Панов. Групповой портрет членов Товарищества передвижных художественных выставок. 1885. Вариант 2. ГТГ.



Ил. 27. Репродукция фотографии в периодическом издании.



Ил. 28. М. Панов. Групповой портрет членов Товарищества передвижных художественных выставок. 1885. Вариант 3. ГТГ.

ГРУППА ЧЛЕНОВЪ ПЕРВЫХЪ ВЫСТАВОКЪ.



1) К. Е. Маковский. 2) А. К. Петровъ. 3) Амосовъ. 5) В. К. Маковский. 6) Литовченко. 7) Шашкинъ. 8) Цевревъ. 9) Е. К. Волковъ. 10) Лемохъ. 11) Киселевъ. 12) Ярошенко. 13) Прялишкинъ. 14) Н. Е. Гълпннъ. 15) Савянкій. 16) Крамской. 17) Мясоедовъ. 18) П. А. Брюлловъ. 19) Суриковъ. 20) В. Д. Полъновъ.

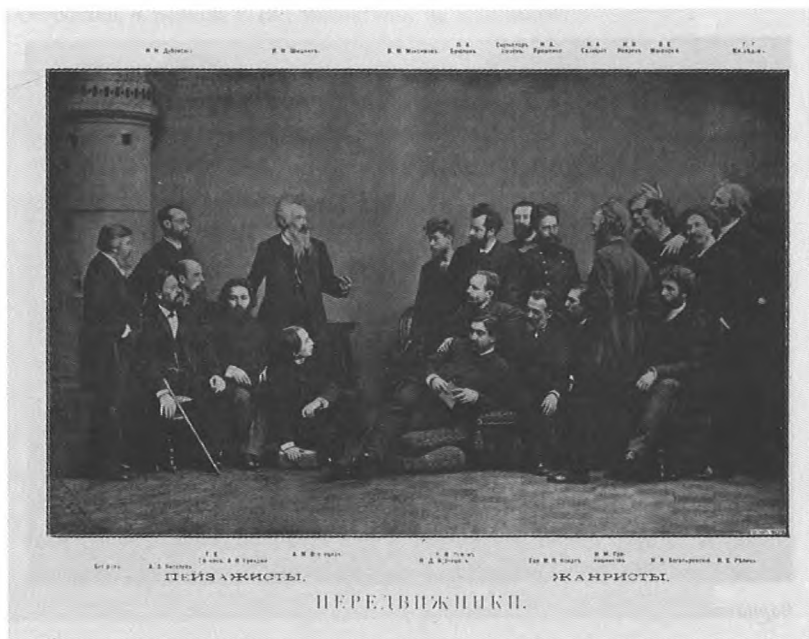
Ил. 29. Репродукция фотографии в периодическом издании. РГАЛИ.



Ил. 30. А. Деньер.
Групповой портрет
членов Товарище-
ства передвижных
художественных
выставок. 1888.
Вариант 1. ГТГ.
Стоят: А. Литов-
ченко, Л. Позен,
П. Брюллов, А. Ку-
инджи, Н. Неврев,
Н. Дубовской;
сидят: 1 ряд –
Н. Кузнецов,
В. Маковский,
Е. Волков, К. Са-
вицкий, В. Макси-
мов, А. Васнецов,
И. Шишкин,
К. Лемох;
2 ряд – Г. Мясое-
дов, И. Репин,
А. Бегтров,
Н. Бодаревский,
А. Киселев,
М. Клодт, Н. Яро-
шенко, И. Пря-
нишников.



Ил. 31. А. Деньер. Групповой портрет членов Товарищества передвижных художественных выставок. 1888. Вариант 2. ГТГ.



Ил. 32. Репродукция фотографии. Семья. 1893.



Вариант 1



Вариант 2

Ил. 33. Групповой портрет на вернисаже передвижной выставки в Академии наук. 1888. Варианты 1-2. ГТГ.



Ил. 34. Групповой портрет членов ТПХВ в ресторане «Куба» или «Донон». 1892. ГТГ. Пометка А. Киселева: «Передвижники отмечают юбилейную дату в “Кубе” или “Дононе”. 1. Левитан, 2. Polenov, 3. Ге, 4. Киселев, 5. Лемох, 6. Первухин, 7. Остроухов, 8. Волков, 9. [В.] Маковский, 10. Максимов».



Ил. 35. Члены Товарищества во время баллотировки картин экспонентов или инсталлирования выставки в ИОПХ. 1894. ГТГ.



Вариант 1



Вариант 2



Вариант 3

*Ил. 36. Групповой портрет участников передвижной выставки ИОПХ. 1894.
Варианты 1-3. ГТГ.*



Вариант 1



Вариант 2



Вариант 3

Ил. 37. Групповой портрет членов и экспонентов ТПХВ. 1897. Варианты 1-3. ГТГ.



Ил. 38. Групповой портрет членов и экспонентов ТПХВ. 1897. Вариант 4. ГТГ.



Ил. 39. Репродукция фотографии. Всемирная иллюстрация. 1897.

Глава IV

ОТЧЕТ ЗА ПЕРВЫЕ 15 ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СЕБЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ

Эта глава посвящена анализу первого сводного отчета Товарищества — за первые 15 выставок, составленного в 1888 году. Он оказался еще одной юбилейной инициативой наравне с групповыми фотографиями. Как уже было сказано, Товарищество публиковало ежегодные отчеты, которые, начиная с четвертой выставки, включали только финансовые и статистические результаты годового тура. В юбилейном отчете впервые вся эта информация была сведена воедино в виде таблицы (ил. 40), также в нем присутствовала дополнительная таблица, фиксирувавшая менявшийся статус художников в качестве членов или экспонентов Товарищества на протяжении первых 15 выставок. И самое главное — таблицы предваряет специально написанный восьмистраничный текст (прил. 2). Эти три документа и служат предметом рассмотрения. В отчете художники не просто предъявили и оценили накопленный опыт и результаты своей деятельности за внушительный период, но и поместили их в контекст важных социальных и художественных процессов в стране. Что именно передвижники посчитали необходимым сообщить, интерпретировать заново или прояснить публике спустя полтора десятилетия после основания Товарищества? Насколько эта ретроспективная и диахроническая оценка соответствовала деловому и эстетически нейтральному характеру саморепрезентации группы?

АВТОРСТВО

Как и большинство групповых студийных фотографий, отчет изначально не предназначался для публикации, однако обладал всеми качествами публичного документа. Во вступлении

сообщается, что отчет был представлен на общем собрании Товарищества 21 февраля 1888 года и решение опубликовать его в виде приложения к текстовому и иллюстрированному каталогам 16-й выставки было коллективным. Итак, юбилейный отчет необходимо воспринимать как одобренную всеми художниками интерпретацию деятельности Товарищества, предоставленную одним из участников группы: во вступлении указано, что отчет выполнен Григорием Мясоедовым. Текст не подписан, но, учитывая, что повествование ведется от первого лица, можно утверждать: Мясоедов зачитал собственное сочинение.

Почему из более чем 25 членов Товарищества именно Мясоедов взял инициативу в свои руки и предпринял немалые усилия для составления отчета? Первая подсказка следует из того, что удалось выяснить об основании группы (см. главу I): именно Мясоедову пришла в голову мысль о передвижных выставках, он был едва ли не главной движущей силой, стоящей за реальным воплощением этой идеи. Ключевые партнеры по организации Товарищества, Перов и Крамской, ушли из жизни в 1882 и 1887 годах соответственно, в то время как другая важная фигура, Ге, воссоединился с группой лишь в начале 1890-х годов. Таким образом, Мясоедов оставался единственным активным учредителем на момент публикации отчета в 1888 году. Более того, все говорит о том, что отчет о проведении 15 выставок был составлен самым энергичным «менеджером» Товарищества. Имя Мясоедова чаще всего встречается в деловых бумагах группы: он принимал участие в решении разных повседневных задач, даже когда формально не занимал административных должностей. Согласно письмам и протоколам, Мясоедов был едва ли не единственным, кто постоянно предлагал организационные улучшения или удобные способы расчета дивидендов, процентных ставок и займов.¹ Наконец, из протоколов ясно, что начиная с 1880-х годов именно Мясоедов председательствовал почти на всех общих собраниях Товарищества. Учитывая, что он был не только непосредственным свидетелем возникновения группы, но и одним из ее наиболее активных участников, не удивитель-

¹ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 1, с. 196–200, 295–297.

но, что этот художник взял на себя инициативу при подведении как деловых, так и художественных итогов деятельности Товарищества.

СТРУКТУРА ОТЧЕТА

Два вводных абзаца сообщают о назначении и принципе организации отчета. Главная его задача — прояснить, насколько Товариществу удалось достичь целей, объявленных в уставе (см. а1, далее — прил. 2). При этом Мясоедов воспользовался возможностью поместить деятельность Товарищества в контекст социально-исторического развития русской художественной среды (а2). В результате отчет состоит из двух концептуально самостоятельных частей, в обеих в качестве стартовой точки принят 1870 год. Первая часть посвящена трансформации отечественной выставочной культуры: здесь говорится о публике и собственно задачах искусства (b1–11). Вторая часть, почти вдвое больше первой, затрагивает деловые аспекты деятельности Товарищества (c1–g). Вначале я рассмотрю вторую, деловую часть отчета, поскольку она предсказуема в свете принятой в Товариществе стратегии публичной саморепрезентации, выявленной в предыдущих главах. На этом фоне лучше опознается революционное содержание первой, эстетической части отчета, которая — ретроспективно — совершенно с новой точки зрения оправдывает существование группы.

Деловая часть отчета

Прилагавшаяся к отчету финансовая таблица о проведении 15 выставок была, пожалуй, наиболее непосредственным и убедительным свидетельством того, что передвижные выставки с самого начала представляли собой рентабельное и развивающееся торгово-выставочное предприятие (ил. 40). Таблица демонстрирует, что количество работ в экспозициях за десятилетие почти удвоилось и со среднего показателя 70 картин в 1870-х годах возросло до 130 в 1880-х. Как правило, художники продавали почти половину из них. Из таблицы также понятно, что стабильный

доход, необходимый для передвижения выставки, приносила продажа билетов и изданий.² Другими словами, передвижные выставки оставались полностью самоокупающимся предприятием вне зависимости от того, продавались на них картины художников или нет. (В этом смысле передвижников никак нельзя упрекнуть в том, что они существовали благодаря узкому кругу коллекционеров и меценатов, хотя подобное мнение довольно распространено в искусствоведческой литературе.³) Наконец, здесь же подтверждается высказанное при организации Товарищества соображение Мясоедова о том, что, несмотря на самую низкую посещаемость на тысячу жителей, Петербург приносил наибольшую прибыль, которая служила «топливом» для остального тура. Однако Мясоедов опирался на эти горы цифр, чтобы подчеркнуть совсем иные аспекты.

В частности, он утверждал, что Товарищество служило долговременным и самовоспроизводящимся механизмом взаимопомощи для его членов (с1.3, с2). Художник подтверждает это примерами использования фонда Товарищества (последняя ячейка в табл.). Напомню, что, согласно уставу, фонд формировался из пяти процентов отчислений с проданных работ, но эти отчисления оставались собственностью авторов картин, своего рода долей в уставном капитале. Фонд предназначался как для страхования путешествующих произведений от ущерба, так и для поддержания членов группы в случае нужды. Понимание важности страхования говорит о художниках как о профессиональных агентах на рынке, а взаимная финансовая поддержка — как об ответственных членах коллектива. Мясоедов максимально эксплицировал тезис о том, что желание использовать свободные ресурсы фонда для корректировки — посредством

² Прибыль выставки в каждом городе включала доход от продажи входных билетов, тиражной продукции и изданий (альбомов, каталогов, фоторепродукций) за вычетом затрат на организацию экспозиции и дорожных расходов. Общая прибыль передвижной экспозиции определялась в конце года, после возвращения выставки.

³ См. рукопись моей магистерской работы, опровергающей это ошибочное искусствоведческое мнение: Шабанов А. Е., *Товарищество передвижных выставок: социокультурные аспекты становления институции европейского типа*. ИДПО ЕУСПБ, 2004.

ссуд — непостоянного рыночного успеха художников, а также для оказания посильной безвозмездной поддержки в случае тяжелых личных обстоятельств было добровольной и коллективной инициативой членов Товарищества. В подтверждение своих слов он привел конкретную сумму оказанной помощи.

Затем Мясоедов опирается на статистику, чтобы проиллюстрировать растущее общественное значение передвижных выставок в провинции и подчеркнуть обретенный Товариществом полуофициальный институциональный статус (с5–9). Данные о количестве проданных билетов учитывались художниками при планировании следующего выставочного тура, а также при составлении ежегодного отчета, который подтверждал, помимо прочего, постоянную роль выставок в жизни провинции (с6, с8). Художник напрямую связал формирование, качественное развитие и профессионализацию провинциальной культурной жизни с передвижными выставками (с9.3). Их регулярный характер укреплял впечатление растущего цивилизующего эффекта от деятельности Товарищества, которое, по существу, частично брало на себя исполнение традиционных функций государства. Сильнейшим аргументом Мясоедова в пользу усиливающегося институционального веса и влияния Товарищества стал тот факт, что Академия художеств начала устраивать собственные передвижные выставки (с10).⁴ При этом художник деликатно намекает, что полный провал выставок Академии подтверждает преимущество и эффективность частной инициативы в России, равно как и то, что модель, предложенная передвижниками,

⁴ Академия впервые выступила с такой инициативой в 1884 году, описав ее в документе «Об организации Академических передвижных выставок в основных городах империи», который был официально одобрен 23 января 1886 года под названием «Правила передвижных художественных выставок Академии художеств» (Российский государственный исторический архив (РГИА), ф. 789, д. 224). Первая передвижная выставка Академии прошла в Одессе, Харькове и Екатеринбурге в 1886–1887 годах. См.: *Отчет Императорской Академии художеств с 4 ноября 1885 по 4 ноября 1886*. СПб., 1887, с. 6–8. Вторая выставка, 1888–1889 годов, имела даже больший географический охват: в маршрут вошли Одесса, Рига, Киев, Казань, Самара и Симбирск. Однако нет никаких записей о проведении Академией дальнейших подобных выставок в провинции. См. также: Гольдштейн С. Н., (ред.), *Товарищество...* т. 1, с. 303–304, 311–318, т. 2, с. 589–590.

в большей степени соответствует текущим социально-экономическим и художественным процессам, нежели традиционная модель Академии.⁵

Впечатление от отчета подкрепляется и тем, что Мясоедов говорил от имени сложившейся корпорации, у которой всегда были еще более амбициозные проекты. Художник отметил, что цели и планы Товарищества всегда простирались достаточно далеко и включали строительство собственной выставочной площадки в столице, открытие школы, возрождение Общества русских офортисов и улучшение условий работы художников (e1–2). Столь долгосрочные институциональные цели и задачи свидетельствуют об ощущении стабильности и чувстве корпоративного единства у членов Товарищества. Как ни странно, наиболее остро это «профсоюзное» чувство выражено в части отчета, посвященной некрологам (f1). Так, здесь мы находим замечание «люди проходят, а дело остается» (f2). Мясоедов рассматривал Товарищество как постоянное место работы, как организацию, члены которой менялись; а растущее корпоративное тело и его деятельность представляли собой константу.⁶

Итак, деловой раздел отчета о проведении 15 выставок впервые не просто детально раскрыл коммерческий характер деятельности Товарищества и механизм экономической взаимоподдержки его участников, но и наглядно продемонстрировал, как общественное благо вытекало «само собой из простого действия Товарищества». В частности, общественный и цивилизующий эффект от существования группы выражался в значительном увеличении столичной и провинциальной зрительской аудитории

⁵ Одной из наиболее вероятных причин провала передвижных выставок Академии можно считать их государственное финансирование. Казна также получала прибыль с каждой выставки. Все это привело к тому, что экономическая эффективность и финансовая дисциплина тура не были приоритетами для Академии, которая провозглашала тезис, что выставки в провинции преследуют исключительно «художественные цели», и, например, намеренно делала плату за посещение ниже, чем на выставке Товарищества. *Отчет Императорской Академии художеств с 4 ноября 1885 по 4 ноября 1886...* с. 7–8.

⁶ Прилагаемая к отчету таблица «всех участников» наглядно иллюстрировала этот процесс. В очень формальной, бюрократической манере она регистрировала поток художников и статус каждого из них в Товариществе на протяжении первых 15 выставок.

и стимулировании роста экономической независимости художников, профессионализации и децентрализации художественного процесса в стране.

На фоне этого, во многом знакомого по предыдущим главам, делового и эстетически нейтрального образа Товарищества становится заметнее новое концептуальное измерение юбилейного отчета. Важным можно считать уже то, что художники начали говорить об искусстве. Более того, они начали публично утверждать, что художественные интересы и принципы были едва ли не единственной причиной основания и движущей силой Товарищества. Этот «эстетический» аргумент предшествовал деловому разделу отчета и потому придавал коммерческому предприятию второстепенную роль поддержки и обеспечения.

«Эстетический» аргумент отчета

Риторическое построение эстетической части отчета подразумевает, что Товарищество не только возникло в результате антагонизма с Академией художеств, но и ускорило либерализацию этой старейшей и самой престижной выставочной платформы в стране. Мясоедов обращается к моменту основания Товарищества (a2.2), однако рассматривает его в качестве стартовой точки для произошедших в художественном поле изменений. Примечательно, что среди этих важных изменений не значится продвижение искусства в провинцию, заявленное основополагающей целью Товарищества. Художник говорит о передвижных выставках исключительно в деловой части отчета, в то время как эстетический раздел преимущественно сфокусирован на столичных выставках Академии. Так, он начинается с едкой карикатуры на ежегодные выставки Академии художеств — с продвижением на них классической исторической живописи, «космополитическим» характером экспозиций, праздной и нетребовательной публикой и системой аристократического меценатского патроната (b1–4). После этого речь заходит о Товариществе (b5–6), которое демонстрировало реалистический подход в искусстве. И завершается эстетическая часть отчета описанием того, как реалистическое искусство прорывается на выставки Академии, а управление этими выставками становится более демократичным (b7).

Описывая предпосылки появления Товарищества, Мясо-едов также признавал, что оно стало неизбежным продуктом недавних социальных перемен в России. Во всем эстетическом разделе лишь в двух случаях Мясоедов говорит от лица группы: «мы» (b5.1) и «Товарищество» (b6), и это упоминание соседствует с выражениями «новые общественные условия» (b5.2) и «период перелома» (b6). Очевидно, художник подразумевал последствия либеральных реформ 1860-х годов, которые оказали огромное влияние на все стороны жизни российского общества и подвигли самого Мясоедова на то, чтобы предложить «социологическую» интерпретацию возникновения реалистического направления в искусстве (b5).⁷ С одной стороны, Мясоедов говорит о появлении нового поколения художников, заинтересованных в темах и сюжетах из жизни современной им России (b5.1), с другой — указывает на буржуазию, новый социально-экономический класс с собственными эстетическими запросами, как на серьезную движущую силу (b5.2). По мнению Мясоедова, счастливое совпадение двух тенденций — художественной и социальной — сделало возможным появление нового, реалистического направления в русском искусстве (b5.3). Именно в связи с этими общими социокультурными изменениями художник впервые формулирует принципы реализма: значимость родной окружающей среды и повседневной жизни, искренность и правда в противоположность идеализации и академической рутине (b5.4). Он, таким образом, признает, что Товарищество возникло примерно спустя 10 лет после зарождения реалистического направления в русском искусстве и было прагматическим ответом на его благоприятную рыночную взаимосвязь с социальными изменениями.⁸

⁷ Можно проследить схожий социальный детерминизм в мясоедовской интерпретации падения влияния академической системы (b1.2). Причина падения состояла в том, что нарушилась система связей между тремя основными сторонами художественного процесса: публикой (b2), меценатами (b3) и художниками (b4.1). Таким образом, Мясоедов рассматривал эстетику Академии вкупе с социальными условиями, которые сделали возможной существование этой эстетики и поддерживали ее жизнеспособность.

⁸ Стоит отметить, что, представляя основание Товарищества как результат объективного хода событий, Мясоедов свел к нулю личную ответственность художников, равно как не стал признавать в их действиях смелый, новаторский вызов системе. Например, в тексте при упоминании группы Мясоедов пользовался

В единственном параграфе эстетического раздела, посвященном собственно Товариществу, Мясоедов напрямую увязывает деятельность группы с развитием реализма в русском искусстве (b6). Он утверждает, что Товарищество «объединило почти все, что умело или только хотело быть искренним и правдивым» и что целью этого объединения было «знакомить Россию с русским искусством». На основании данного абзаца можно сделать вывод: *русское искусство, русская школа, новое искусство, русская жанровая живопись, реалистическое, или современное, искусство и Товарищество* понимались в отчете как синонимы.⁹ Более того, Мясоедов явно подразумевает, что первостепенную роль в художественной программе Товарищества играла бытовая живопись на современные темы. Хотя высказывание: «Оно (искусство. — А. Ш.) решилось говорить о том, что ему близко и хорошо известно, с чем рядом оно родилось и выросло», — очевидно, в равной степени может относиться и к русскому пейзажу, Мясоедов посвятил этому жанру отдельный абзац в конце раздела (b8), то есть можно предположить, что все сказанное выше не относилось к изображениям природы.¹⁰ Итак, данный параграф и сопутствующий контекст эстетического раздела стали новаторским заявлением группы, поскольку до этого момента ни в одном ее документе или визуальном самопредставлении не декларировались эстетические принципы. Практически единодушная реакция прессы, оценившей подобные заявления как давно ожидаемый «художественный манифест», или *profession de foi*, передвижников, вполне понятна и обоснованна.

более формальным термином «Товарищество», а не художественным «передвижники», вошедшим в широкое употребление к 1888 году, в том числе и среди самих художников. Мясоедов также воздержался от упоминания имен художников и отдавал предпочтение пассивному залогу при построении фраз.

⁹ Очевидно, что термин «русская школа» эволюционировал в тексте Мясоедова от «русской школы» вообще — как русской вариации европейской визуальной традиции (b3, b5.3) — к совершенно определенной русской школе (b6), придерживающейся исключительно реалистических принципов в искусстве (b5.4).

¹⁰ Отдельно оговаривая развитие пейзажной живописи, Мясоедов явно не мог игнорировать ее растущее присутствие и значение на выставках передвижников. Примечательно, что аналогичное противопоставление «жанристов» и «пейзажистов» было сделано в том же 1888 году на групповой фотографии художников работы Денъера, о которой шла речь в предыдущей главе.

Однако противоречия между основными утверждениями эстетической части отчета и рассмотренными ранее различными формами саморепрезентации Товарищества лежат на поверхности. Для начала упомяну, что первые четыре выставки передвижников проходили в помещениях Академии художеств, о чем Мясоедов коротко сообщил в деловой части отчета (с3.1). Напомню также, что художники с большой неохотой покинули эту площадку, не достигнув согласия о взаимовыгодных условиях проведения выставок с принимающей стороной. Иными словами, вначале причины антагонизма передвижников и Академии не были столь эстетически заостренными, две институции не были идеологически несовместимы, а характер конфликта не казался современникам таким бескомпромиссным. Далее, как только Мясоедов публично увязал «концепцию русскости» (в противоположность всему иностранному) с программой Товарищества, стало очевидным и противоречие с другими репрезентациями группы. Например, юбилейный отчет, где критиковалось подражание всему иностранному, был опубликован в иллюстрированном каталоге с обложкой, выполненной в японском стиле, а весь его шаблон был полностью заимствован у издания парижского Салона, которое послужило образцом и для последующих иллюстрированных двуязычных каталогов Товарищества. Художники не проявляли особых национальных чувств ни при выборе западного Петербурга в качестве своей главной резиденции, ни формируя визуальный образ группы, когда на протяжении двух десятилетий следовали на корпоративных фотографических портретах европейской моде. Есть и другие примеры подобных противоречий.¹¹ В общем, реальность предлагает более сложную

¹¹ Можно также отметить и другое противоречие между текстом Мясоедова и прежней печатной продукцией Товарищества — в отношении представлений передвижников о своей потенциальной публике. Мясоедов настаивает на эволюции недифференцированной, праздной публики (b2) в требовательную аудиторию (b7.2), отдавая безусловное предпочтение второй. Но карикатурное изображение Мясоедовым публики на академических выставках вполне соответствует идее изображения на обложке иллюстрированного каталога к третьей выставке Товарищества (ил. 16), а характеристика новой, «серьезной» публики/аудитории подходит рисунку на обложке иллюстрированного каталога второй выставки (ил. 15). Иначе говоря, художники в своих каталогах были в равной мере довольны и тем и другим типом

картину того, где антагонизм с Академией и национальные чувства передвижников заканчивались и начинался их прагматизм и стремление быть современными.

Все же наиболее существенной чертой эстетического раздела, если не всего отчета, остается заявление передвижников, пусть не прямое и расплывчатое, о том, что они против Академии, за национализм и реализм в искусстве. Это заявление затмевает все отмеченные противоречия, формируя новый аспект в публичном образе Товарищества, который ретроспективно оправдывал существование объединения с иной, художественной, стороны. Возникает очевидный вопрос: почему художникам понадобилось почти 20 лет, чтобы сделать подобное заявление? Почему вдруг в 1888 году они внезапно отказались от привычной практики представлять свою группу как исключительно деловое и эстетически нейтральное объединение?

Возможное объяснение содержится в самом отчете. Несмотря на провозглашенный триумф реалистической эстетики, в том числе и на официальных выставках Академии, Мясоедов, завершая эстетический раздел, неожиданно жалуется на недавнее введение цензуры выставок (b10). Да, художникам с самого начала своей деятельности приходилось при публикации любых документов общаться с цензорами, но с апреля 1885 года ситуация значительно ухудшилась, и теперь они должны были в каждом городе проходить предварительный цензурный досмотр экспозиции. К 1888 году у Мясоедова было достаточно оснований жаловаться на возникшие у Товарищества серьезные трудности при организации передвижных выставок (b10), однако он «забыл» упомянуть, что к такому нежелательному развитию событий привел целый ряд скандалов на передвижных выставках. В юбилейном отчете, пожалуй, единственным отголоском тех событий является беспрецедентная атака со стороны передвижников на их критиков,

аудитории, не оценивая ее столь категорично. И это было долговременной и целенаправленной стратегией по продвижению выставок в прессе на протяжении всего периода. Художники размещали одно и то же объявление и в либеральных, и в полуконсервативных газетах, и в бульварной прессе. Коммерческие соображения подталкивали художников расширять границы своей публики и применять более масштабный подход, чем тот, что представлен в тексте Мясоедова.

предпринятая в деловом разделе (d1–3).¹² Коротко говоря, Мясоедов в крайне полемической форме обвиняет журналистов в недостаточной поддержке и понимании работ художников и задач современного искусства. Роль «невежественной» прессы в раскручивании скандалов вокруг выставок Товарищества, а также другие аспекты этой сложной истории будут рассмотрены в последующих главах. Но уже сейчас можно предположить, что на столь запоздалое решение передвижников обнародовать свои художественные принципы могло повлиять введение цензуры. Подобное решение было принято, скорее всего, с целью перехватить инициативу у критики, взять в свои руки контроль над публичным образом группы и защитить свое выставочное предприятие.

В этом смысле показательна заключительная часть юбилейного отчета. Справедливо ожидая негативной реакции со стороны прессы, Мясоедов гиперболизировал просвещенный интерес и щедрую поддержку передвижных выставок со стороны членов императорской фамилии. Товарищество как бы заверяет публику: художники-реалисты, несмотря на все упомянутые в отчете препятствия, остаются благодарными и лояльными подданными (g); разногласия с Академией, и еще бóльшие — с критиками, вовсе не означают недовольства правительством.¹³

¹² Надо оговорить, что выпад Мясоедова против критиков был беспрецедентным только с точки зрения стратегии деловой и эстетически нейтральной саморепрезентации, практиковавшейся до этого момента группой, но вовсе не в журналистском контексте того периода. Примерно тремя годами раньше произошла аналогичная атака на русских критиков, причем предпринята она была человеком их собственного круга. Речь идет о серии статей Стасова «Тормозы нового русского искусства», опубликованной в «Вестнике Европы» в феврале–марте 1885 года. Эти тексты широко обсуждались в прессе; Стасов утверждал, что невежество русских критиков остается одним из главных тормозов на пути успешного развития нового русского искусства.

¹³ Стоит отметить, что художники были последовательны в своей манифестации лояльного отношения к власти: его можно наблюдать и до и после публикации отчета за первые 15 выставок. Так, пятью годами ранее многие члены Товарищества принимали участие в официальной церемонии коронации Александра III в Москве, запечатлевая это историческое событие для официального альбома коронации, а также украшая места проведения торжеств. См.: Wortman R. S., *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. 2: From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*. Princeton, 1995, p. 214–225. Как будет показано в последующих главах, на выставках передвижников часто выставлялись портреты членов императорской семьи в полный рост.

Подытоживая, отмечу, что ежегодные отчеты Товарищества и юбилейный отчет о проведении 15 выставок последовательны и неизменны в своем акцентировании коммерческого и общественного характера деятельности Товарищества. Долгосрочная стратегия передвижников была направлена на избегание эстетических высказываний, следование экономической логике и постоянное декларирование общественного служения. Такая стратегия в условиях репрессивного социально-политического климата в России оказалась весьма разумной и продуктивной. Юбилейный отчет убедительно демонстрировал эффективность принципа *laissez-faire*, частной и самоуправляющейся инициативы в области искусства. Упомянутые в отчете цифры доказывают, что частное выставочное предприятие может добиться успеха в столице и в провинции, несмотря на конкуренцию с официальными выставками Академии художеств, что независимое выставочное предприятие может внести заметный вклад в общественное благо, сохраняя экономическую жизнеспособность.

Однако почти через два десятилетия с момента основания Товарищество внезапно сочло важным сообщить о принципиально иных основах своей деятельности, заявляя, что коммерческая составляющая была лишь средством продвижения определенной художественной программы. В юбилейном отчете, где обрисованы деловой и общественный облик передвижников, одновременно была сформулирована новая, художественная идентичность группы. Это определение идентичности затрагивало не только художников, но и критиков, публику — и, главное, имело отношение к меняющемуся характеру выставок Товарищества. Пришло время рассмотреть ключевые выставки передвижников и их восприятие критиками, чтобы ответить на вопрос, когда, как и почему родилась оценка передвижников как критически настроенного реалистического художественного движения, несмотря на ярко выраженные коммерческие принципы его создания и длительную эстетически нейтральную саморепрезентацию.

Таблица отчетовъ товарнщства передвижныхъ художественныхъ выставокъ за 15 лѣтъ.

[illegible]

Ил. 40. Сводная таблица отчетов ТПХВ за первые 15 выставок (приложение к каталогу 16-й выставки). 1888. РНБ.

Часть вторая

Передвижники
глазами
современников

Многие положения, выдвинутые марксистом Федоровым-Давыдовым и современными сторонниками социально-экономического прочтения истории передвижников, получили серьезную доказательную базу в первой части этой книги. Вместе с тем совершенно невозможно проигнорировать художественный манифест передвижников 1888 года и обстоятельства, вызвавшие его появление. Во второй части книги я покажу, что объяснить обнаружившееся противоречие можно, проанализировав характер следующих ключевых выставок Товарищества и то, как они были восприняты критикой: инаугурационной выставки (1871–1872 годы), 5-й выставки, впервые прошедшей за пределами Академии (1876 год), и, наконец, 11-й (1883 год), 12-й (1884 год) и 13-й (1885 год) выставок, которые оказались самыми скандальными за всю историю группы.

Предисловие о политике приема в члены товарищества

Параграф 5 устава Товарищества сообщал, что на выставках могут экспонироваться только работы, созданные его участниками. Однако на практике это требование не всегда соблюдалось. На первых выставках работы членов Товарищества и вправду представляли собой основу экспозиции, но некоторое число произведений (хотя и небольшое) принадлежало так называемым экспонентам — участникам выставки, которые не были членами Товарищества. На основании протоколов общих собраний можно заключить, что участие художника сначала в качестве экспонента было необходимым условием для получения членства.¹ В первое десятилетие, когда количество членов Товарищества постоянно росло за счет числа экспонентов, различие между этими двумя статусами не было очевидным и важным. Однако с 1881 года, когда прием новых членов в течение следующих 10 лет практически замораживается, эти различия становятся заметными и принципиальными. Каждый *case study* начинается с короткого обзора основных изменений в составе Товарищества, которые были напрямую связаны с меняющимся характером выставок. В данном же предисловии я суммирую важнейшие художественные и экономические преимущества членства в Товариществе, максимально раскрывая мотивы, побуждавшие художников присоединяться к группе передвижников.

Вступление в ряды Товарищества несло наряду с художественными и существенные экономические выгоды, и вряд ли возможно было отделить творчество от финансовых вопросов. С точки зрения художественной свободы членский статус позволял

¹ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 1, с. 67–68, 130.

каждому участнику выставлать те работы, которые он считал желательными и нужными, ограничиваясь только соображениями здравого смысла и профессиональной самооцензуры. Что касается экономических преимуществ, художник мог экспонировать то количество работ, которое считал резонным, и продавать их по своей цене без выплаты комиссионных.² Более того, когда провинциальный тур заканчивался, члены Товарищества, участвовавшие в выставке, могли рассчитывать на так называемый дивиденд, который выплачивался из общей чистой прибыли от передвижной выставки за год.³ При этом само членство было бесплатным и Товарищество даже брало на себя расходы, связанные с транспортировкой картин на открытие выставки в Петербурге. Понятно, что и признанные мастера, и, тем более, начинающие художники не могли рассчитывать на лучшие условия на других выставках, особенно — учитывая небольшой выбор выставочных площадок, как было показано в главе I. В рамках Товарищества участники обретали относительную художественную независимость и постоянную бесплатную возможность реализовывать свои работы. Вполне предсказуемо, что изначально эти «райские кущи», зафиксированные в уставе, не были столь очевидны. Художники открывали преимущества членства по мере того, как выставки Товарищества получали все большее художественное и институциональное влияние.

² Система продаж работ на выставках Товарищества изменялась в деталях, но главный принцип сохранялся: с каждого проданного произведения 5 % поступали в фонд Товарищества. Эти деньги оставались собственностью его членов (в качестве доли в упомянутом фонде), и если художник покидал Товарищество, он имел право их востребовать. Как уже было сказано, средства фонда предназначались для страхования произведений от непредвиденной порчи, а также материальной помощи и ссуд членам.

³ Принцип подсчета дивидендов несколько раз менялся ради того, чтобы учесть многие нюансы, например художественное значение картины для выставки, тот факт, была ли она продана, в каких городах она была показана и т. п.

Глава V

АНАЛИЗ ПЕРВОЙ ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКИ И ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ КРИТИКАМИ, 1871–1872 ГОДЫ

ЧЛЕНЫ ТОВАРИЩЕСТВА В 1870–1872 ГОДАХ

Поскольку Товарищество избежало формулирования каких-либо эстетических критериев для получения членства в нем,¹ то профессиональная специализация его 15 учредителей становится едва ли не единственным ключом к пониманию возможной изначальной членской политики этого общества. Шестеро из них были бытовыми живописцами: к ним относились видные художники Василий Перов, Илларион Прянишников, Алексей Корзухин и Михаил Петрович Клодт, а также относительно молодые Карл Лемох и Григорий Мясоедов. Пейзажисты оказались вторыми по численности, среди них были уже достаточно признанные Михаил Константинович Клодт, Алексей Саврасов, Лев Каменев и сравнительно молодые Иван Шишкин и Николай Маковский. Устав подписали два известных исторических живописца: Валерий Якоби и Николай Ге, а также Иван Крамской и Константин Маковский, прославившиеся портретными работами. Как уже отмечалось, среди учредителей было восемь академиков и три профессора, то есть две трети художников получили официальное признание в профессиональной среде, а Перов и Саврасов даже работали в аффилированном с Академией московском училище. Итак, известность многих художников и их различная художественная специализация указывают, что в рамках

¹ Так, единственные два параграфа устава, которые оговаривали критерии и условия приема, сообщают, что «членами товарищества могут быть только художники, не оставившие занятий искусством» и что «прием в члены товарищества производится посредством баллотировки кандидата в Общем собрании».

Товарищества с самого начала планировалось представлять все основные направления русской живописи.

По ходу первой выставки стало понятно, что на этом этапе потерять статус члена Товарищества можно было так же легко, как и приобрести. На первую выставку, устроенную через год после регистрации устава, работы представили только 10 учредителей из 15. Остальные пять художников вскоре были исключены из Товарищества из-за того, что проигнорировали инаугурационное мероприятие.² В свою очередь, шесть участников первой выставки, которые показывали свои картины на правах экспонентов: пейзажисты Алексей Боголюбов, Сергей Аммосов и Владимир Аммон, а также бытовые живописцы Василий Максимов, Карл Гун и Владимир Маковский, — получили членство в Товариществе в 1872 году.³ Из них лишь Гун и, особенно, Боголюбов были признанными мастерами; они проживали преимущественно во Франции. Боголюбов на тот момент не только занимал в Академии художеств официальный пост преподавателя, но и обладал влиятельными связями, в том числе был лично знаком с членами императорской семьи.⁴ Таким образом, первоначальный состав Товарищества в течение следующих двух лет изменился на треть, что говорит о его отчасти случайном характере.

ВЫСТАВКА В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Case study первой выставки Товарищества будет проделан на примере выставки в Петербурге. Как отмечалось ранее, в столице были сосредоточены пресса и критики, присутствовала конкурен-

² Это были Корзухин, Якоби, Лемох, Николай и Константин Маковские. Последние трое позже воссоединились с Товариществом. См.: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 1, с. 68.

³ Там же, с. 69.

⁴ См.: Blakesley R. P., "Promoting a Pan-European Art: Aleksei Bogoliubov as Artistic Mediator between East and West", in: R. P. Blakesley, S. E. Reid (eds.), *Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*. DeKalb, IL, 2007, p. 21–39.

тная художественная среда, основным событием в которой считались ежегодные выставки Академии. Несмотря на то что в зимний сезон 1871/1872 годов выставка Товарищества не совпала по времени с ежегодной экспозицией Академии,⁵ столичная площадка предоставляла критикам необходимый контекст для выявления традиционных и новаторских аспектов выставки передвижников.

Хотя инаугурационное мероприятие Товарищества открылось в самое неудачное, в плане погоды и освещения, время года, оно имело абсолютный успех.⁶ Выставка проработала с декабря 1870 по январь 1871 года и получила 13 отзывов в прессе Санкт-Петербурга.⁷ Отзывы напечатали либеральная и самая читаемая полуофициальная газета в стране «Голос», либеральный журнал «Отечественные записки», демократические «Санкт-Петербургские ведомости», оппозиционное «Дело», таблоид «Петербургский листок», деловая газета «Биржевые ведомости», журнал «Всемирная иллюстрация» (единственный посвященный искусству и культуре), консервативный журнал «Русский вестник», а также журналы для семейного чтения «Нива» и «Сияние». Несмотря на существенные различия в идеологической направленности изданий и их аудитории, все они позитивно откликнулись на первую выставку Товарищества, хотя кто-то уделил ей больше внимания, кто-то — меньше. Чем можно объяснить успех инаугурационной выставки у изданий с идеологически разными установками и разной читательской аудиторией? Как группа с предполагаемой новой эстетикой могла вызвать всеобщую поддержку критиков? Иначе говоря, можно ли найти свидетельства конкретной художественной программы, которая стоит за первой публичной выставкой группы, и как эта программа повлияла на успех выставки?

⁵ Первая передвижная выставка открылась 29 ноября 1871 года и проходила до 23 января 1872 года, в то время как ежегодная выставка Академии открылась позднее — в феврале 1872-го.

⁶ В Петербурге выставка привлекла 11 515 посетителей и принесла 2303 рубля прибыли от продажи билетов, каталогов и фотографий. См. таблицу за первые 15 выставок в: *Каталог XVI-ой передвижной выставки картин*, СПб., 1888, с. 28–29. В 1871 году в столице проживало около 698 тысяч жителей (Арсеньев К. К., Петрушевский Ф. Ф. (ред.), *Энциклопедический словарь*. СПб., 1900, т. 28, с. 313).

⁷ Обзоры были сделаны либо в форме отдельных статей, либо, чаще, как часть фельетона.

У комментаторов было несколько весомых оснований воспринимать первую выставку передвижников как долгожданную частную инициативу внутри академической системы. Вероятно, решающим фактором оказалось то, что экспозиция располагалась в залах Академии. Газеты именовали ее «выставкой в Академии художеств»,⁸ «так называемой “передвижной”» или «передвижной выставкой в Академии». Критики рассматривали эту выставку в одном ряду с предыдущей и предстоящей регулярными выставками Академии художеств и сравнивали оба мероприятия. Первый отзыв на выставку, в «Голосе», начался с утверждения: «Подвижная выставка картин в Академии художеств, заменяющая обыкновенную ежегодную выставку, отложенную до весны, весьма необширна по размерам, зато по достоинству выставленных картин далеко оставляет за собою прежние выставки».⁹ Позднее один из ведущих обозревателей выставок Аполлон Матушинский пошел еще дальше и в значительной степени нивелировал различия между «передвижной» выставкой и двумя другими выставками Академии, отмечая заметные достижения текущего сезона.¹⁰

Тот факт, что выставку устроили «профессора» и «академики», только укрепил впечатление о ее связи с принимающей стороной. Некоторые комментаторы отмечали, что экспозиция Товарищества была организована «молодым» поколением художников, но также включала «видные», «уважаемые» имена. Примечательно, что многие критики говорили о художниках, упоминая их официальные титулы, присвоенные Академией: «профессор» и «академик», — хотя эгалитарно настроенные участники не упоминали о своих различиях в академическом статусе и ранге во время рекламной кампании первой выставки.¹¹ И тем не менее вопреки усилиям художников сложилось впечатление, будто первая выставка состоит исключительно из работ «профессоров» и «академиков». Основные участники экспозиции (Ге, Перов, Крамской, Прянишников, Боголюбов, Саврасов и Ми-

⁸ *Всемирная иллюстрация*, 1872, № 200, с. 279.

⁹ *Голос*, 1871, № 332.

¹⁰ *Русский вестник*, 1872, июнь, с. 769–826.

¹¹ Художники публично указали свои профессиональные титулы только в уставе.

хаил Константинович Клодт) были известны в художественном мире и хорошо знакомы публике. Критики часто сравнивали выставленные работы этих художников с их прежними произведениями, показанными на выставках в Академии и ОПХ. Более того, некоторые комментаторы выражали сожаление, что не все «знаменитые» русские художники участвовали в новой выставке, и задавались вопросом, состоится ли этой весной выставка Академии.¹² Подобные замечания были вызваны изрядной узостью русской художественной сцены: сложилось мнение, что круг художников ограничен и взаимозаменяем, а участников передвижной выставки также можно было увидеть на регулярных выставках Академии или ОПХ.¹³

Наконец, выставка Товарищества включала «сильнейших представителей почти всех видов живописи».¹⁴ Демонстрируя широкий, открытый подход, она в равной степени предлагала историческую, бытовую, пейзажную и портретную живопись, а также небольшое количество рисунков, акварелей, гравюр и скульптуру. Вполне объяснимо, что традиционный подход Товарищества вызвал не менее традиционный отклик критиков. В своих комментариях они расставляли приоритеты в соответствии с академической иерархией жанров, начиная обзоры с исторических картин, переходя к бытовым и заканчивая портретами и пейзажами.¹⁵ Некоторые критики сетовали на подозрительно малое количество скульптуры, которая была обязательной частью весенней академической выставки. Стасов пошел еще дальше, указав, что на выставке нет ни малейшего намека на архи-

¹² *Петербургский листок*, 1872, № 3.

¹³ Например, Матушинский не поленился и подсчитал, что все крупнейшие выставки петербургского сезона 1871/1872 годов вместе представили только одну десятую от числа экспонатов текущего Парижского салона 1870 года, на котором было продемонстрировано 5500 работ. *Русский вестник*, 1872, июнь, с. 771.

¹⁴ *Современные известия*, 1872, № 111.

¹⁵ Насколько традиционным был такой подход, можно судить по карикатуре на типы художников, опубликованной в одной из газет этого времени (ил. 41). Доминировавшее общественное представление об иерархии между разными видами живописи в значительной степени определялось давно сложившейся эстетической и образовательной системой Академии, которая была знакома публике по ежегодным выставкам и конкурсам.

тектуру, — еще один постоянный элемент ежегодных экспозиций Академии.¹⁶ Традиционное продвижение основных направлений живописи на инаугурационной выставке было адекватно воспринято критиками: они сравнивали новое явление с привычными академическими экспозициями.

Даже те немногие критики, которые знали, что Товарищество представляет собой новую, независимую от Академии инициативу, считали его выставку вполне совместимой с консервативным учреждением, предоставившим площадку. Так, Стасов наряду с другими критиками не только уделил внимание профессиональному статусу художников, но и воздал должное Академии, принявшей выставку.¹⁷ Автор оппозиционного «Дела» не видел противоречий в том, что художники, которые наконец сделали «первый шаг к освобождению от крепостной академической зависимости», экспонировали свои работы под крышей все той же Академии.¹⁸ Комментаторы воспринимали Академию как вполне возможного союзника Товарищества, а модель академических выставок — подходящей для организации передвижных экспозиций. В конце концов, и передвижники, и Академия художеств публично декларировали одни и те же цели и задачи: продвигать русское искусство и тем самым просвещать и цивилизовать население.¹⁹

Однако отмеченное формальное сходство между выставкой Товарищества и выставками Академии едва ли могло быть основанием для того, чтобы критики были единодушны в положительной оценке первой выставки. При этом по их общей реакции можно заключить, что выставка передвижников находилась в пределах ожидаемых норм и была воспринята как весьма конвенциональное по форме событие, вполне уместное на старейшей выставочной площадке в стране. Но критики также признали, что имеют дело с чем-то новым, несколько отличающимся от привычных выставок Академии.

¹⁶ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1871, № 338. Также см., например: *Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1870*. СПб., 1870.

¹⁷ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1871, № 333.

¹⁸ *Дело*, 1871, № 12, с. 108.

¹⁹ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1871, № 333.

«46 НУМЕРОВ, И МЕЖДУ ТЕМ КАКОЕ БОГАТСТВО, КАКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ!..»²⁰

Практически во всех отзывах можно обнаружить упоминание об одном новаторском подходе организаторов выставки, во многом обусловившем ее успех. Художники дали себе год с момента регистрации Товарищества, чтобы создать картины специально для первой выставки. В результате экспозиция состояла из 46 новых работ, представленных 16 художниками, то есть на каждого участника в среднем приходилось по два-три произведения.²¹ Итак, критики были поражены необычно малым количеством экспонатов и притом отмечали, что все они «или действительно отличные, или хорошие, или, на самый худой конец, — недурные и удовлетворительные».²² Это, безусловно, резко контрастировало с обычными 300–400 произведениями и десятками участников на регулярной выставке Академии²³ и выгодно отличало от нее инаугурационную экспозицию Товарищества. Следующая цитата превосходно иллюстрирует данное положение:

...на передвижной всего только сорок шесть картин, но подбор их настолько строг, глаз так поражается отсутствием художественного балласта и курьезных ученических опытов, что выставка производит приятное, цельное впечатление. Перед зрителем открывается не академическая картинная кладовая, заброшенная как бы случайно самыми разнохарактерными и безобразными шалостями художественной кисти, а скорее избранная картинная галерея частного лица, аматера искусства, который подбирал картины с толком и со знанием дела и даже из массы посредственностей умел делать лучший выбор.²⁴

²⁰ Сияние, 1872, № 1, с. 11.

²¹ См. каталог реконструкции первой выставки к ее юбилею в 1971 году: *Первая художественная выставка Товарищества передвижных художественных выставок 1871–1872*. М., 1971.

²² Санкт-Петербургские ведомости, 1871, № 338.

²³ См.: *Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1870*. СПб., 1870; *Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1872*. СПб., 1872.

²⁴ Дело, 1871, № 12, с. 109.

Итак, выгодным отличием всех работ, представленных на этой камерной экспозиции, независимо от предмета изображения, был высокий уровень исполнения. Критики хвалили «отпечаток законченности» во всех картинах, «следы добросовестного труда и изучения созревших и развившихся дарований и окрепших талантов».²⁵ Как видим, комментаторы отмечали в работах передвижников именно те качества, которые должна была формировать традиционная система академического обучения. Именно поэтому никто из критиков не ставил под вопрос уместность выставки Товарищества в залах Академии.

Обладали ли отдельные работы в составе экспозиции какими-либо схожими чертами, помимо высокого качества исполнения, позволившими критикам отметить новый, особый характер всего ансамбля? Как правило, критики анализировали избранные экспонаты обособленно, и только трое предприняли попытку оценить совокупное эстетическое впечатление от выставки. Самым информированным относительно нового объединения художников был Стасов, который очень подробно описал основание Товарищества и его общественные цели в газете «Санкт-Петербургские ведомости»,²⁶ но когда дело дошло до анализа выставки, — он ограничился одной общей фразой в большой двухчастной статье: «Новизна задач, сила, глубокая народность, поразительная жизненность, полное отсутствие прежней художественной лжи, талантливость, бьющая ключом».²⁷ Из статьи остается неясным, были ли перечисленные качества непосредственным впечатлением Стасова от выставки или таким способом на его мнение о выставке спроецировались ожидания критика и сам факт его знакомства с участниками. Писатель Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, напротив, демонстрирует в «Отечественных записках» гораздо более непосредственное впечатление от выставки. Он напрямую связывает ее эстетическую новизну с конкретным собранием экспонатов: «Товарищество преследует идею трезвости, простоты и естест-

²⁵ *Сияние*, 1872, № 1, с. 11.

²⁶ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1871, № 333.

²⁷ Там же, 1871, № 338.

венности в искусстве»²⁸ и показывает на примерах, что считает это сознательным усилием со стороны художников. Еще одно важное обобщение находим в таблоиде «Петербургский листок». Анонимный обозреватель заметил, что современных художников еще недавно жестко критиковали за их «пристрастие к идеальным сюжетам» и «отчуждение от нашей обыденной жизни». Согласно критику, за прошедший 1871 год русские художники «как бы по мановению волшебного жезла — разом вострепнулись и блестящим образом заявили полную энергию и резкий, бросающийся в глаза переход к более реальному направлению».²⁹ В отличие от Салтыкова-Щедрина анонимный автор рассматривал «реалистический» эффект выставки не столько как личную заслугу группы художников, сколько как неизбежное и долгожданное частное проявление общей тенденции развития всего русского искусства. Пришло время ближе познакомиться с самой выставкой и, в частности, с экспонатами, которым критики отдали наибольшее предпочтение, — дабы понять, что вызвало и подкрепляло такие оценки и почему их было так мало.

Вероятно, наиболее красноречивой художественной особенностью выставки Товарищества можно считать вполне традиционное продвижение исторической живописи. Салтыков-Щедрин приветствовал тот факт, что на выставке отсутствовали работы наподобие «Моисеев, извлекающих из камня воду»,³⁰ то есть не была представлена самая верхушка академической иерархии — классическая историческая живопись на античные и религиозные темы. Однако две из трех наиболее крупных работ инаугурационной выставки были посвящены сюжетам из русской истории (ил. 44). Насколько оригинальным в 1871–1872 годах было полное отсутствие картин на античные и религиозные темы и присутствие русских исторических сюжетов? Никто из критиков, писавших о выставке, не счел это беспрецедентным, вероятнее всего, из-за того, что прежние выставки Академии

²⁸ *Отечественные записки*, 1871, № 12, с. 271.

²⁹ *Петербургский листок*, 1872, № 3.

³⁰ *Отечественные записки*, 1871, № 12, с. 271.

уже включали картины на темы из русской истории и в равной степени могли не экспонировать картины на классические сюжеты. Но самое важное, что оба исторических произведения в экспозиции Товарищества были связаны с эпохой Петра Великого: «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» Ге (ил. 42) и «Дедушка русского флота» Мясоедова (ил. 44). Для объяснения совпадения следует вспомнить, что вся страна активно готовилась к празднованию 200-летнего юбилея Петра в мае 1872 года; царствование Петра I было даже избрано темой для конкурса в администрируемых Академией художественных учебных заведениях. Оба представленных на выставке полотна становились своего рода вкладом Товарищества в большой спектр официальных юбилейных событий³¹ — именно так восприняли картины Ге и Мясоедова в контексте выставки некоторые критики.³² Если даже намерение передвижников и состояло в том, чтобы продвигать исключительно русскую историю за счет классических сюжетов, выбор петровского наследия едва ли придавал инаугурационной выставке оригинальность. Напротив, он был вполне предсказуемым. Ге и Мясоедов, а следовательно, и выставка Товарищества в целом, просто следовали художественным и юбилейным событиям в стране, попутно воздавая должное академической доктрине о главном жанре живописи.

Более того, историческая живопись не просто была традиционно представлена, но и фактически доминировала на первой выставке Товарищества, получив наибольшую долю внимания критиков. Самой обсуждаемой картиной стал «Петр I...» Ге, в которой художник интерпретировал спорный исторический сюжет с использованием нового формального языка. В восприятии критиков новаторство Ге только усиливалось при сравнении

³¹ На протяжении всего года по всей империи устанавливались многочисленные памятники, читались публичные лекции, устраивались выставки, выходили публикации, исполнялись музыкальные произведения в честь исторической фигуры, признанной великим европеизатором России. См.: Стасов В. В., *Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка*. СПб., 1904, с. 227.

³² *Всемирная иллюстрация*, 1871, № 154, с. 378; *Русский вестник*, 1872, июнь, с. 783; *Сияние*, 1872, № 21, с. 352.

с исторической картиной Мясоедова, воплощавшей крайне конвенциональный подход к жанру. Так, «Петр I...» Ге и «Дедушка...» Мясоедова предлагают принципиально разные репрезентации царя. Два художника обратились к раннему и позднему периодам его царствования. Работа Мясоедова изображает любознательность и раннюю страсть молодого Петра, которая привела впоследствии к созданию русского военного флота. Ге выбрал поздний и более спорный момент в биографии монарха. Успешная петровская политика европеизации России — уже свершившийся факт: сцена написана на фоне безошибочно европейского интерьера, персонажи одеты в европейское платье. На этом утонченном культурном фоне Петр допрашивает своего сына Алексея, который будет осужден за попытку узурпировать отцовскую власть, а позже приговорен к смерти.³³ У историков сложилось единое мнение относительно того, что умственно нездоровый царевич Алексей едва ли представлял серьезную угрозу для своего могущественного отца. Наличие данной точки зрения актуализировало вопрос, насколько оправданным и необходимым было убийство Алексея, санкционированное царем. Бурное обсуждение вызвал не только «неудобный» сюжет, но и новаторская простота и «пустота» композиции в работе Ге, составлявшая резкий контраст с более традиционной, условной, театральной и набитой фигурами картиной Мясоедова, висевшей здесь же.³⁴ Например, вот как один из критиков описывал свои ожидания относительно нашумевшей картины Ге и как он был поражен, оказавшись перед ней:

Я заранее рисовал себе большую картину, богато обставленную историческими лицами, но, к удивлению, остановился перед довольно большим полотном, в котором изображено всего два лица. Сначала эта бедность и пустота картины неприятно поражают вас...³⁵

³³ Отсюда геометрический и семантический центр картины — это зазор между двумя фигурами, усиленный углом стола, застеленного орнаментальной тканью, поверх которой лежат бумаги и письма — документальные свидетельства вины царевича Алексея.

³⁴ Голос, 1871, № 332; *Всемирная иллюстрация*, 1871, № 154; *Русский вестник*, 1872, июнь.

³⁵ *Биржевые ведомости*, 1871, № 333.

Современники были если не сильно впечатлены, то хотя бы просто озадачены идеей Ге интерпретировать мрачный исторический эпизод как масштабную, но очень интимную сцену с участием всего двух фигур, погруженных в психологически напряженный разговор. Критики отмечали новаторское «психологическое» представление сюжета и описывали сдержанный подход Ге как «археологически аккуратный», «простой», «подлинный» и «реалистичный». Один критик суммирует главное значение работы Ге в контексте не только выставки, но русского искусства:

...она (картина. — А. Ш.)... блестящим образом опровергает мнения присяжных судей исторической живописи, которые продолжают уверять, что изображение исторических лиц невозможно без идеализации и издавна принятых облизанных форм. <...> Об исторических лицах с сильной экспрессией давно мечтают художники, соскучившиеся рутинными фигурами; г. Ге доказал возможность осуществить эту мечту.³⁶

Итак, новаторская, «реалистическая», «психологическая» интерпретация Ге противоречивого исторического сюжета привлекла максимум внимания прессы, что способствовало успеху инаугурационной выставки. Большинство отзывов начинались с серьезного обсуждения этой работы, а некоторые им и ограничивались.

И все же, какова была природа новаторства и «реализма» картины Ге в контексте выставки Товарищества, русского и европейского искусства? Так получилось, что главным художественным достижением первой выставки стал образец исторической живописи — наиболее престижного жанра в академической иерархии. Судя по многим рецензиям, именно «Петр I...» побудил некоторых критиков утверждать, что выставка ратовала за «трезвость, простоту и естественность» в искусстве, обозначила его «переход к более реальному направлению». Но насколько новым был «реалистический» подход Ге

³⁶ *Современные известия*, 1872, № 153.

к изображению драмы? Его репутация как художника-реформатора к тому времени, благодаря участию в прежних выставках Академии, уже вполне сложилась.³⁷ В случае с «Петром I...» он действительно воспользовался новыми формальными идеями и приемами, однако новыми для него, поскольку некоторые критики справедливо отмечали в работе Ге влияние Поля Делароша, признанного исторического живописца парижского Салона 1830–1850-х годов. Так, «Голос» сообщал, что новая картина Ге отличалась «строжайшим реализмом» и «в этом отношении» напоминала полотно Делароша «Кромвель и Карл I» 1831 года.³⁸ Стасов пошел еще дальше в подобном сравнении и заявил, что произведение Ге было конгениально лучшим историческим картинам современного западного искусства: «“Кромвель”, или “Елизавета Английская”, или “Жанна Грей” Делароша — не выше этой картины».³⁹ Иначе говоря, единственной принципиальной новацией Ге было использование элементов сложившейся во Франции манеры исторической живописи *juste milieu* для изображения эпизода из русской истории.⁴⁰ В результате самая обсуждаемая картина первой передвижной выставки заслужила

³⁷ Ко времени первой выставки Товарищества Ге заслужил репутацию «реформатора» благодаря картине 1861 года «Тайная вечеря», в которую он включил жанровый элемент. Именно это упоминали некоторые критики, когда поздравляли художника с его решением применить «современный» подход к исторической живописи, отказавшись от «реалистической» трактовки религиозных сюжетов.

³⁸ Голос, 1871, № 332. В своих текстах Ге нигде не упоминает французского мастера. Авторское повторение «Кромвеля» Делароша было частью собрания Кушелева-Безбородко в Академии художеств. Ге незадолго до того вернулся из шестилетнего образовательного путешествия по Западной Европе, где мог видеть если не оригинал, то, по крайней мере, широко циркулировавшие печатные репродукции этой работы. См.: *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. Exhibition catalogue, National Gallery, L., 2010, p. 74.

³⁹ Санкт-Петербургские ведомости, 1871, № 333.

⁴⁰ Французский художник получил признание после триумфа в Салоне 1831 года, и «Кромвель» был одним из экспонатов на той выставке. Такая его репутация сохранялась в Париже до середины XIX века. Ретроспектива произведений Делароша состоялась в Париже в 1857 году. См.: Ziff N. D., *Paul Delaroche: A Study in Nineteenth-Century French History Painting*. N. Y., 1974, p. 105–116; Boime A., *Art in an Age of Counterrevolution, 1815–1848 (A Social History of Modern Art, vol. 3)*, Chicago, 2004, p. 337–347; Bann S., *Paul Delaroche: History Painted*. L., 1997, p. 106–116.

высокие оценки за оживление наиболее консервативного академического жанра с помощью приемов знаменитого французского художника, которые к 1870-м годам стали в Париже уже салонными.

По контрасту бытовая живопись на инаугурационной выставке, при всем разнообразии сюжетов, оказалась менее амбициозной. Так, наиболее расхваленная критиками сцена из современной жизни имела отчетливо развлекательный посыл. Речь идет об «Охотниках на привале» (ил. 43) Перова, второй по величине картине в экспозиции (ил. 44). Сопоставимая по размеру с «Петром I...» Ге, во всех других отношениях работа была ей полной противоположностью. Комментатор «Дела» был рад сообщить: «Если “Петр” г. Ге вызывает разные толки и недоразумения, то в картинах Перова всё ясно, всё изумительно понятно».⁴¹ Еще один, не менее лестный отзыв признает, что «картина мирная, веселая, от нее и зрителю становится весело на душе».⁴² Перов сделал все от него зависящее для исключительно юмористического прочтения картины. Он не просто выбрал охотников в качестве объекта и поместил их на фоне нейтрального пейзажа, но еще и представил их в момент отдыха. Охотничьи трофеи, наряду с дорогим инвентарем, образуют нечто вроде натюрморта. Две ближние к зрителю фигуры поглощены беседой, человек, сидящий между ними, улыбается, как бы указывая зрителю на слишком неправдоподобный сюжет рассказа.⁴³ В результате самой популярной бытовой картиной на инаугурационной выставке стала патриархальная сельская

⁴¹ Дело, 1871, № 12, с. 112.

⁴² Биржевые ведомости, 1871, № 333. Картина была настолько популярна, что ее репродуцировали с пространным комментарием во «Всемирной иллюстрации».

⁴³ Эта композиционная особенность сюжета понравилась всем критикам, кроме одного — Салтыкова-Щедрина: «Мне кажется, ему (Перову. — А. Ш.) несколько вредит известная доля преднамеренности, высказывающаяся в его картинах. Особенно заметен этот недостаток в картине “Охотники на привале”» (*Отечественные записки*, 1871, № 12, с. 276). Примерно 70 лет спустя, в 1939 году, Клемент Гринберг по-новому взглянул на проблему, обозначенную русским сатириком, описав «заранее переваренное искусство для зрителя» как китч: Greenberg C., “Avant-Garde and Kitsch”, in: C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*. Chicago, 1986, vol. 1, p. 16–17.

идиллия с двумя барами и довольным крестьянином.⁴⁴ Еще одна работа Перова на выставке, «Рыболов», продолжает комическую тематику и подтверждает его самоидентификацию как автора сцен традиционного сельского досуга. В контексте первой выставки Товарищества стоит напомнить, что Перов был самым видным представителем критического реализма 1860-х годов,⁴⁵ но о былой социальной заостренности его работ предпочли не вспоминать ни сам художник, ни комментаторы. Оценка работ и художественного пути Перова критиками не пошла дальше обзора и сравнения с еще одной охотничьей сценой — «Птицеловом», которую он экспонировал на выставке Академии годом раньше.

Если Перов предпочитал комическое критическому, другой художник-бунтарь, Иван Крамской, предстал на первой выставке как художник поэтический. Лидер Бунта четырнадцати предложил для выставки две картины. Одну из них — маленький портрет, он же — охотничья сцена, — «На тяге» — критики предсказуемо рифмовали с работами Перова либо просто не замечали. Однако вторая картина Крамского — «Майская ночь. По Гоголю» (ил. 44) — вызвала внимание прессы. Художник заимствовал сюжет из известной повести Николая Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» (1831) и сделал это лишь для того, чтобы испытать свое мастерство в передаче эффекта лунного света в ночном пейзаже с фигурами. Никого из критиков не удивил выбор сюжета, хотя многие из них затруднились классифицировать картину. Определяя ее либо как бытовую, хотя и «поэтическую», либо как «фантастическую», либо даже как пейзаж, комментаторы не дали

⁴⁴ В «Охотниках» есть значимое социальное измерение. Центральный персонаж одет скромнее остальных, он не участвует в разговоре. Критики определили его как проводника, скорее крестьянина, а двух охотников — как «помещиков». Это означает, что один из них был владельцем участка, на котором проходила охота и где они сейчас отдыхают. Разница в возрасте охотников указывает на традиционный и продолжающийся характер этой сельской формы досуга. Для лучшего эффекта Перов максимально усилил контраст между двумя главными персонажами на всех возможных уровнях: возраст, одежда, позы и роль в разговоре.

⁴⁵ См., например: Blakesley [Gray] R. P., *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*. Oxford, 2000, p. 155–177.

о ней слишком уж восторженных отзывов,⁴⁶ хотя все же один почтенный консервативный критик похвалил автора за достойные подражания «вкус» и «художественную фантазию»:

Мы так мало избалованы подобными сюжетами, так намозолили нам глаза в последнее время сцены, перенесенные на полотно прямо из непривлекательной действительности, так уж приелись нам все эти серые мужички, неуклюжие деревенские бабы, испитые чиновники и выломанные вконец чиновницы, что появление произведения, подобного *Майской ночи*, должно произвести на публику самое приятное, освежающее впечатление. Где же, как не в произведениях искусства, отдыхать человеку душой после дразг и суеты вседневной жизненной обстановки, где, как не в них, искать поэзии и красоты?⁴⁷

Итак, критик был рад тому, что Крамской предпочел «утонченное» и «поэтическое» реалистическому направлению в жанровой живописи 1860-х годов (например Перова), обращавшемуся к типичным социальным проблемам современного города и села.

На первой выставке Товарищества социальный аспект был выражен исключительно в работах Иллариона Прянишникова. Московский художник представил две картины: «Погорельцы» и «Порожняки» (ил. 44); критики отдавали предпочтение второй.⁴⁸ Работа изображает шесть саней без груза, которые движутся по пустынной, покрытой снегом сельской дороге. Одинокая мужская фигура на переднем плане выглядит подчеркнуто бедной. Одежда, юный возраст, стопка книг рядом — атрибуты, давшие повод одному комментатору предположить, что на картине изображен семинарист, который явно не может позволить себе более комфортный способ путешествовать. Иные критики признавали, что «Порожняки» представляют современную сцену, знакомую каждому, «просто», «верно» и «многосодержательно»

⁴⁶ *Голос*, 1871, № 332; *Нива*, 1871, № 51, с. 819; *Сияние*, 1872, № 1; *Биржевые ведомости*, 1871, № 333. Один из комментаторов утверждал, что ему не хватает поэзии оригинала: *Дело*, 1871, № 12, с. 115–116.

⁴⁷ *Русский вестник*, 1872, июнь, с. 798.

⁴⁸ *Дело*, 1871, № 12; *Нива*, 1871, № 51; *Санкт-Петербургские ведомости*, 1871, № 338.

указывающую на борьбу отдельного человека за выживание.⁴⁹ Возможно, из-за малого размера (ил. 44) и недостатка формальной и тематической новизны картина Прянишникова не произвела сколько-нибудь сильного впечатления на современников, чтобы конкурировать с «чисто русским юмором» работ Перова или затмить «бенгальские огни» «Майской ночи» Крамского.⁵⁰

Итак, хотя самые популярные у критиков бытовые картины демонстрировали заметную разницу в темах и манере, все они находились в пределах существующих тематических и стилистических норм и, очевидно, легко могли быть представлены на других выставках, в том числе в Академии. Ожидаемым оказался и формальный язык этих работ: ни одна из них не была воспринята как сколько-нибудь новаторская. Таким образом, главными отличительными чертами коллекции бытовой живописи на инаугурационной выставке Товарищества оказались доминирование легкого, анекдотического подхода и маргинализация критического. Усилия основных участников выставки, очевидно, были направлены на то, чтобы развлечь аудиторию, что также не могло не послужить успеху экспозиции. В то же время недостаток серьезности соответствовал академической доктрине, трактовавшей повседневные сюжеты как более низкий живописный жанр.

На первой выставке Товарищества показывались и портреты. Вклад Крамского состоял из пяти произведений этого жанра и оказался самым большим, затем следует назвать Ге и Перова, выставивших по три полотна.⁵¹ Демонстрация портретов, наравне с историческими и бытовыми произведениями, явилась для художников возможностью предъявить многоплановость своего художественного опыта. Однако зрители наверняка осознавали заказной характер портретов, и, вероятно, это стало одной из

⁴⁹ *Современные известия*, 1872, № 153; *Отечественные записки*, 1871, № 12, с. 275–276.

⁵⁰ Так критики описывали, соответственно, идею «Охотников» Перова и, не без сарказма, попытки Крамского изобразить лунный свет в ночной сцене (см. соответственно: *Дело*, 1871, № 12, с. 112 и *Голос*, 1871, № 332.).

⁵¹ Из отзывов на выставку узнаём, что среди них Крамской имел самую прочную репутацию портретиста: *Санкт-Петербургские ведомости*, 1871, № 338; *Русский вестник*, 1872, июнь, с. 812–813; *Дело*, 1871, № 12, с. 114.

причин, почему изображения современников, занимавшие почти четверть всей экспозиции, привлекли непропорционально мало внимания критиков. Впрочем, более тесное знакомство с экспонируемыми портретами и с предпочтениями критиков позволяет сформировать определенное представление о вкладе этого раздела в общий характер выставки.

На инаугурационной выставке было довольно много портретов интеллигенции, положение которой в обществе определялось не столько рождением, сколько способностями.⁵² Представителей этой социальной категории характеризовали владение образовательным, культурным и символическим капиталом, высокая профессиональная квалификация и самореализация, а созидательные профессии делали портретируемых идеалом общественного служения. Это справедливо в отношении запечатленных Ге физиолога Мориса Шиффа и писателя Ивана Тургенева, драматурга Александра Островского в работе Перова. Наконец, даже граф Федор Литке (ил. 44), написанный Крамским, определенно попадал в эту категорию портретируемых, поскольку был признанным ученым.⁵³ Художники не упустили возможности показать и образы коллег по цеху, уверенно продвигая себя как законных представителей российской интеллигенции. Крамской выставил портреты пейзажистов барона Михаила Константиновича Клодта и Федора Васильева, скульптора Марка Антокольского,⁵⁴ а Перов — портрет своего московского коллеги, живописца Петра Степанова. Такая концентрация портретов исключительно представителей интеллигенции на первой экспозиции Товарищества контрастирует с академической выставкой,

⁵² См.: Jackson D., *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*. Manchester, 2006, p. 79–80.

⁵³ Портрет изображает тогдашнего президента Академии наук в Санкт-Петербурге. Граф Литке был почетным членом многих российских и иностранных научных сообществ, а также членом-корреспондентом Французской академии наук. Информация в каталоге гласит, что портрет «писан по заказу гг. членов Императорской Академии Наук» (*Указатель первой художественной выставки Товарищества*. СПб., 1871, с. 4).

⁵⁴ Согласно каталогу выставки, эти три портрета висели рядом, и профессиональная принадлежность портретируемых упоминалась только в самом каталоге.

где на основной части портретов были изображены представители аристократии и высшего государственного аппарата.⁵⁵

Однако эта особенность портретной живописи на инаугурационной выставке не обратила на себя внимания критики — потому ли, что количество портретов было недостаточно большим, либо по той причине, что самый большой портрет — и в силу этого самый заметный в экспозиции — являл собой исключительный для выставки пример портретируемого с высоким социальным статусом, изображенного в парадной военной форме. Я говорю об уже упомянутом портрете графа Литке, подчеркивающим скорее образ титулованного государственного деятеля, чем собственно выдающегося ученого. Нет также оснований утверждать, что выбор персон для портретов в соответствии с их личными заслугами, а не происхождением, был преднамеренным отборочным принципом, а не обычным отражением круга знакомств художников и их типичных заказчиков.

Наибольшее внимание прессы вызвало крайне будничное изображение прославленного драматурга Островского работы Перова (ил. 44). Признавая высокий живописный уровень картины, критики в равной мере отмечали и концептуальную приземленность образа. К 1871 году Островский находился на пике своей писательской карьеры. Он заслужил внутрицеховое и официальное признание и играл ключевую роль в профессионализации московской театральной жизни. Но в портрете Перова нет никаких указаний на его социальные и профессиональные достижения. Определенные намеки давал только тулупчик, представляющий портретируемого как русского, вероятнее всего — жителя Москвы, но прежде всего — как частное лицо. Один прогрессивный комментатор хвалил портрет за отсутствие в нем какой-либо манерности и вылизанности, а консервативный критик осуждал его за натурализм и близость к фотографии.⁵⁶ В любом случае, следует заметить, что самый обсуждаемый портрет на выставке олицетворял, по мнению ряда критиков, ха-

⁵⁵ См.: Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1870; Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1872.

⁵⁶ Дело, 1871, № 12, с. 114; Русский вестник, 1872, июнь, с. 810–812.

рактеристики, данные Салтыковым-Щедриным всей экспозиции: «трезвость, простота и естественность».⁵⁷

Другой широко обсуждаемой работой стало изображение представителя самых низов российского общества. Небольшая картина Крамского, озаглавленная «Этюд с натуры», показывает нам неизвестного крестьянина (ил. 44).⁵⁸ По черно-белой репродукции можно судить, что «мужик» написан по грудь, в типично сельской одежде, на пустом нейтральном фоне. Этюд предлагал городской публике непосредственный, неприукрашенный взгляд на деревенского жителя. В обозначении работы в каталоге можно заметить определенное пренебрежение к изображенной персоне. Имя позирующего не названо, подпись подразумевает, что речь идет не столько о конкретной личности (как это было с другими портретируемыми в экспозиции), сколько об объекте природы, вроде дерева или куста. Более того, Крамской выставил картину не как полноценный портрет: манера письма свободная, эскизная, работа намеренно не завершена. Очевидно, что она резко контрастировала с основательными, тщательно проработанными и законченными портретами маслом, и это помогает объяснить, почему, несмотря на крайне малый размер, «Этюд» Крамского был не только замечен, но и вызвал одобрение комментаторов, представлявших самые разные издания и отметивших его за «типичность» образа.⁵⁹ Конечно, публике предлагали изображения крестьян и до инаугурационной выставки Товарищества, но практически полное отсутствие (за одним исключением) портретов, представлявших лиц из высшего общества, только подчеркивало присутствие персонажа из самых низов.

Половину экспонатов первой выставки передвижников составляли пейзажи — 22 из 46 работ, но эти картины вызвали наименьшее обсуждение. Один критик прямо заявил, что считает пейзажную живопись абсолютно бессмысленным художественным занятием, так как она мало позволяет говорить о социальном измерении современного мира.⁶⁰ Этот откровенный

⁵⁷ Салтыков-Щедрин был одним из тех, кто высоко оценил этот портрет: *Отечественные записки*, 1871, № 12, с. 276.

⁵⁸ *Указатель первой художественной выставки Товарищества*, с. 3.

⁵⁹ *Дело*, 1871, № 12, с. 114; *Русский вестник*, 1872, июнь, с. 813.

⁶⁰ *Дело*, 1871, № 12, с. 117.

комментарий, бесспорно, может объяснить недостаток интереса к изображениям природы у ряда прогрессивных критиков, но едва ли подобное справедливо для всех. Помимо традиционно низкого статуса данного жанра в академической иерархии (ил. 41) и, соответственно, в восприятии современников, еще одной причиной могла быть предсказуемость и узнаваемость пейзажного раздела. Иначе говоря, он был той областью, в которой экспозиция Товарищества сильнее всего пересекалась с другими прежними и текущими городскими выставками просто в силу естественной профессиональной предрасположенности пейзажистов к варьированию одного и того же сюжета, мотива.⁶¹

На фоне крайне скупого обзора пейзажей примечательно, что критики в равной степени отметили «Полдень» выпускника Академии Клодта и «Грачи прилетели» Саврасова, окончившего более склонное к экспериментам Московское училище. Подтверждение этому находим, в частности, в единственном развернутом комментарии по поводу пейзажей первой выставки, предложенном консервативным критиком Матушинским. Самая большая пейзажная работа в экспозиции, «Полдень» Клодта, изображает залитую солнцем пасторальную летнюю сцену с речкой, полями, группами деревьев и пасущимися коровами (ил. 44). Эта идиллическая, без особых национальных черт, тщательно продуманная, сбалансированная и открытая панорама безошибочно манифестирует конвенциональную академическую концепцию жанра. Матушинский с удовольствием напомнил, что картина Клодта — «почти буквальное повторение его прекрасного пейзажа, украшавшего академическую выставку 1870 года». В целом похвалив работу, он пожурил автора за «слишком уж тщательную, нередко доходящую до кропотливости» манеру исполнения.⁶² «Грачи прилетели» Саврасова поставила под вопрос многие живописные конвенции «Полдня» — как на уровне сюжета, так и на уровне живописной техники (ил. 44). Московский художник остановился на одном из самых неживописных

⁶¹ Например, можно встретить фамилии Боголюбова и Шишкина в: *Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1872.*

⁶² *Русский вестник*, 1872, июнь, с. 820.

пейзажных мотивов: задворки села, вдобавок схваченные в их переходный, ранневесенний момент, а также выбрал необычный вертикальный, фрагментарный формат, отказываясь от панорамности. Узнаваемая русская шатровая колокольня, березы, грачи, неприветливый и монотонный вид указывают на безошибочно национальный образ. Примечательно, что тот же консервативный критик, который хвалил работу Клодта, заявил, что картина Саврасова, «не совсем удачная собственно в живописном отношении», будучи собранием «белых, серых и черных пятен», замечательна «по чрезвычайно верно переданному впечатлению ранней весны».⁶³ Как видим, критик не одобрил более экспериментальную технику письма москвича, однако результат ему все равно понравился. Можно предположить, что и другие комментаторы, описывая отдельные пейзажи, воспринимали их различия в рамках единого визуального языка, характерного для того времени. Действительно, пейзажная живопись в экспозиции имела много общего: студийная работа, высокий уровень мастерства, рисунок, внимание к деталям, центральная композиция, завершенность. Понятно, что заметное разнообразие в пределах нормы, свойственное самым популярным пейзажам, могло только усилить успех выставки.

Можно заключить, что успех первой выставки передвижников был связан с ее одновременно знакомым и новаторским характером. Формальные характеристики выставки настолько вписывались в рамки привычной традиции, что многие комментаторы восприняли ее новаторские аспекты как давно ожидаемые внутри профессионального художественного сообщества. И у критиков были веские основания для подобной реакции: выставка размещалась в залах Академии, ее участники были «профессорами и академиками», а сама экспозиция традиционно представляла главные направления живописи, включая историческую, бытовую, портретную и пейзажную. На этом формальном уровне восприятия выставки явным и наиболее важным улучшением, единодушно отмеченным критиками, был предельно строгий отбор экспонатов — и по количеству, и по качеству исполнения.

⁶³ Там же, с. 821.

Что касается нового, особого художественного характера первой выставки Товарищества, он не был слишком очевидным и заключался скорее в нюансах, которые при этом легко можно было интерпретировать с разных точек зрения. Новаторство экспозиции позволяли почувствовать, прежде всего, представленные образцы исторической и портретной живописи, создававшие у ряда критиков впечатление, что на выставке, при всей ее полноте и разнообразии, отсутствует нечто важное: среди произведений на исторические темы и портретов не было ожидаемой верхушки жанра. В первом случае — классических сюжетов, во втором — изображений представителей аристократии и высших слоев общества. Также в обоих случаях наибольшие похвалы заслужили те картины, которые представляли простой и реалистический подход к изображению. Однако, учитывая, что обе исторические работы в экспозиции находились в контексте юбилейных чествований Петра I, отсутствие классических сюжетов могло быть истолковано как естественная особенность отдельной выставки сезона 1871/1872 годов, а не как преднамеренное и сознательное послание от лица организаторов выставки. Аналогичным образом экспонирование официального портрета графа Литке могло быть одной из причин того, что критики не обратили внимания на средний, «интеллигентский» круг портретируемых. На уровне исполнительской манеры и выбора сюжетов также можно было наблюдать сочетание традиционного и нового. Весьма предсказуемый, избыточный, театральный «Дедушка русского флота» висел в одном экспозиционном пространстве с минималистским, психологичным и реалистичным изображением Петра I. Абсолютно традиционный, «казенный» портрет графа Литке соседствовал с оригинальным и приземленным образом Островского. То есть первая выставка оказалась собранием равновозможных эстетических альтернатив, и каждый зритель мог найти на ней что-то свое. Если добавить, что наиболее титулованные бытовые живописцы ограничились развлекательными картинами из повседневной жизни или художественной литературы, а из пейзажей присутствовали как выполненные в рамках академического канона («Полдень» Клодта), так и демонстрировавшие экспериментальный подход («Грачи прилетели» Саврасова), то не удивительно, что всего

два критика решились обобщить свои непосредственные впечатления, утверждая, что выставка свидетельствовала об общем «переходе к более реальному направлению» и ратовала за «трезвость, простоту и естественность» в искусстве. Большинство рецензентов, признавая, что относительно малое количество работ, представленных на выставке, компенсируется их богатым разнообразием и высоким уровнем исполнения, воздержались от комментариев по поводу наличия у Товарищества какой-либо определенной художественной программы.

Традиционный и в то же время особый характер первой передвижной выставки во многом противоречит положениям художественного манифеста группы, но вполне отвечает главному намерению Товарищества: организовать успешную — то есть открытую, интересную и разнообразную — выставку. Ее специфика и солидная, вполне единодушная поддержка со стороны критики подтверждают: Товарищество, в первую очередь, стремилось доставить удовольствие публике — и это ему удалось. Примечательно, что успех первой выставки был измерен и финансовыми результатами. После закрытия экспозиции в столице Стасов первым заявил о ее коммерческой состоятельности. Он проинформировал общественность, что каталоги допечатавались трижды, практически все работы были проданы и поступили заказы на копии. Стасов перечислил главные произведения и их новых владельцев: наряду с Третьяковым и некоторыми другими постоянными собирателями русской живописи упоминались имена членов императорской семьи.⁶⁴ Статью Стасова воспроизводили или пересказывали и другие столичные газеты: критики, как видно, считали коммерческое измерение успеха выставки наглядным и важным.

Только один комментатор указал на потенциальный конфликт между художественными и организационными особенностями недавно созданного Товарищества — Салтыков-Щедрин задался вопросом: «Может ли оно и на будущее время всегда действовать с тою же эстетическою сдержанностью, с какой действовало в этом первом своем опыте?». Указав на статью устава, позволяющую каждому практикующему художнику стать членом

⁶⁴ Санкт-Петербургские ведомости, 1872, № 12.

Товарищества, писатель выражал озабоченность его подчеркнута открытой и бюрократической структурой и политикой («общее собрание», «правление», «баллотировка»). По его мнению, при такой организации деятельности Товарищество будет не в состоянии избавить себя и, соответственно, свои «эстетически сдержанные» выставки от «элемента разношерстности». Заявляя, что выставка ратует за «трезвость, простоту и естественность» в искусстве и преследует просветительские цели, писатель отмечал: возможность придерживаться этой программы в будущем поставлена под угрозу.⁶⁵

Проблема в том, что Салтыков-Щедрин, очевидно, не желал видеть в новой группе ничего, кроме собрания альтруистичных художников-единомышленников, в то время как реальность оказывалась более сложной: Товарищество состояло из партнеров-единомышленников, создавших открытое коммерческое выставочное предприятие. Писатель демонстрирует знакомство с уставом Товарищества, но это знакомство избирательно и, можно сказать, — наивно. Он признает просветительские цели Товарищества (первая и вторая статьи устава), но игнорирует то, что художники едва ли могли себе позволить преследовать эти цели, забывая о коммерческих соображениях (третья статья устава). Он воспринимает эгалитарные принципы устройства и работы Товарищества, связанные с решением деловых задач, как бюрократическую рутину и потому не придает им особого значения. Но в своих наблюдениях проницательный Салтыков-Щедрин предугадывает фундаментальную проблему, которая останется важной и актуальной для следующих *case studies*: как открытый и коммерческий характер Товарищества может быть совместим с продвижением какой-либо узкой художественной идеологии, даже если последняя пока определялась общо и расплывчато — как «трезвость, простота и естественность» в искусстве?

⁶⁵ Отечественные записки, 1871, № 12, с. 270–271.



Собойский живописецъ.



Исторический живописецъ.



Альбомный живописецъ.



Парикмахеръ живописецъ.



Портретистъ.



Жажущъ.



Живописецъ ѣбать и фруктовъ.



Баталистъ.



Зѣбующийся.



Вѣзжающъ.



Женщина-живописецъ.



Малень.

Типы художниковъ. (Рисун. А. Гарсиа и К. Бронз, грав. Е. Водербергъ).



Ил. 42. Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе*. 1871. Холст, масло. 136×173 см. ГТГ.-



Ил. 43. В. Г. Перов. Охотники на привале. 1871. Холст, масло. 119×183 см. ГТГ.

* Здесь и далее названия работ приводятся в соответствии с указателями выставок, на которых эти работы впервые демонстрировались.



Ил. 44. Размеры ключевых экспонатов первой выставки Товарищества в сравнении. 1871.

Слева направо:

А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Холст, масло. 62×48 см. ГТГ.

М. К. Клодт. Подень. 1869. Холст, масло. 71×108 см. ГРМ.

Г. Г. Мясоедов. Дедушка русского флота. 1871. Холст, масло. 100×155 см. Музей изобразительных искусств, Ташкент.

Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе. 1871. Холст, масло. 136×173 см. ГТГ.

В. Г. Перов. Охотники на привале. 1871. Холст, масло. 119×183 см. ГТГ.

И. Н. Крамской. Майская ночь. Из Гоголя. 1871. Холст, масло. 88×132 см. ГТГ.

И. М. Прянишников. Порожняки. 1872. Холст, масло. 50×72 см. ГТГ (повторение оригинальной картины).

И. Н. Крамской. Портрет графа Ф. П. Литке. 1871. Холст, масло. 114×52 см. ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

В. Г. Перов. Портрет А. Островского. 1871. Холст, масло. 103×81 см. ГТГ.

И. Н. Крамской. Этюд с натуры. 1871. Холст, масло. 47×36 см. КНМРИ.

Глава VI

АНАЛИЗ ПЯТОЙ ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКИ И ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ КРИТИКАМИ, 1876 ГОД

Следующим эпизодом для *case study* станет пятая выставка 1876 года, первая после того, как Академия художеств отказалась предоставить Товариществу свое выставочное пространство. Многие критики сетовали, что выставка покинула самую профессиональную площадку города и оказалась в менее пригодных для экспонирования залах Академии наук. Учитывая очевидный успех первых выставок группы в залах Академии художеств, такая неожиданная и неудачная миграция удивила критиков, застала их врасплох. В этой главе речь пойдет о том, насколько физическое перемещение и резкий разрыв тесных до этого отношений с Академией изменили восприятие Товарищества современниками. Как было показано в главе I, прекращение деловых отношений между двумя организациями произошло во многом из-за того, что передвижники хотели сохранить финансовую независимость, которая автоматически предполагала и художественную. Но как объясняли сущность конфликта, раскола в «художественной семье» критики?¹ Было ли в характере пятой выставки что-то такое, что позволило бы интерпретировать ее как противоречащую доктринам Академии, стены которой группа вынуждена была покинуть? И, наконец: обрели ли передвижники более выраженную художественную идентичность, начав выставочную деятельность вне стен Академии? Если так, то в чем проявлялась эта художественная идентичность? И наоборот, если такую идентичность обрести не удалось, — что послужило этому причиной? Поскольку контекст Академии играет ключевую роль для проблематики данной главы, в ней, как и прежде, будет анализироваться преимущественно петербургская версия выставки.

¹ Пчела, 1876, № 10, с. 6.

Пожалуй, самым предсказуемым следствием открытого разрыва отношений Товарищества с Академией стало осознание столичной прессой независимого характера организации. Например, «Голос» прокомментировал ситуацию следующим образом:

Публика эта издавна привыкла посещать весенние выставки в Академии художеств. Открылась там, между прочим, выставка в 1871 году. Ее много и охотно посещали, но весьма немногие знали, что эта выставка не такая, как прежние академические выставки, что ее цель, ее организация — иные. В глазах публики передвижные выставки были просто-напросто академические выставки. Они открывались в залах академии; из художников, выставивших свои произведения, большинство имело академические степени. Эта тесная связь передвижных выставок с академией в этом году порвалась: пятая выставка помещается в залах Академии наук. Товарищество начинает теперь вполне самостоятельное существование, делается особым организмом...²

Закономерно, что некоторые критики сочли нужным пояснить публике деловой характер Товарищества, сделавший возможным автономное существование этого «особого организма».³ И именно в контексте раскола с Академией один из рецензентов, описывая участников пятой выставки, вместо выражения «передвижные выставки», которое критики использовали ранее, впервые применил неологизм «передвижники». Характерно, что этот термин появился в момент, когда группа прекратила проводить выставки в залах Академии, а пресса осознала ее полную административную и экономическую самостоятельность.⁴

² Голос, 1876, № 74.

³ Так, например, «Голос» дал подробный обзор устава Товарищества и деловых достижений объединения художников за первые четыре выставки, подчеркивая успех и важность «децентрализации искусства» (Там же). См. также финансовый отчет за 3-ю выставку в: *Указатель 5-ой передвижной художественной выставки*. СПб., 1876, с. 7–8.

⁴ Термин был публично введен в употребление Алексеем Сувориным в газете «Санкт-Петербургские ведомости», чтобы отличить «передвижников» от группы художников, стоявших за Обществом выставок художественных произведений (их называли «общественниками»), которое было наскоро основано Академией и о котором еще пойдет речь дальше. См.: *Санкт-Петербургские ведомости*, 1876, № 71.

Кто входил в группу передвижников на данном этапе? Со времени первой выставки в 1872 году Товарищество приняло в свои ряды еще семерых участников, так что общее их количество достигло 23. В группу вошли четыре пейзажиста: Павел Брюллов (1874 год), Архип Куинджи (1875 год), Александр Бегров и Александр Киселев (оба в 1876 году), два бытовых живописца: Константин Савицкий (1874 год) и Николай Ярошенко (1876 год), а также исторический живописец Федор Бронников (1875 год).⁵ Протоколы общих собраний не содержат записей о каких-либо отказах или обсуждении кандидатов, желавших вступить в Товарищество, и едва ли не единственным красноречивым фактом становится то, что не всех новых членов приняли единогласно: Куинджи получил 13 голосов из 18 возможных, а Бронников — лишь 11. То есть в первом случае треть, а во втором — почти половина активных членов Товарищества не хотела видеть этих художников в своих рядах.⁶ В отличие от молодого Куинджи Бронников к тому времени был признанным академическим историческим живописцем. Он постоянно проживал в Риме и прославился своими «пифагорейцами, Ахиллесами, гречанками и римлянами и невозможными средневековыми сценами», по выражению Стасова.⁷ Поскольку классическая историческая живопись с самого начала на выставках Товарищества не была представлена, достойно внимания то, что Бронников все же сумел набрать достаточно голосов для получения членства. Таким образом, к пятой выставке группа передвижников включала известных художников, которые не только формально ассоциировались с академической системой образования (например Ге, Перов, Боголюбов и Саврасов), но и открыто воплощали достижения академической эстетики (Бронников).

Пятая выставка передвижников проходила в то же время и даже на той же набережной, что и академическая выставка, и это неизбежно вызывало их сравнение. Рост числа членов Товарищества удивительным образом не повлиял на увеличение

⁵ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 1, с. 96, 125–126, 130.

⁶ Там же, с. 126.

⁷ *Новое время*, 1876, № 17.

количества выставленных работ: 17 из 23 участников группы представили на пятую выставку 42 произведения, то есть количество экспонатов было примерно таким же, как и на первой.⁸ Тем временем, чтобы повысить конкурентоспособность, Академия попыталась обновить свои ежегодные весенние выставки, доверив их организацию недавно созданному Обществу выставок художественных произведений.⁹ Но единственным существенным улучшением стало исключение из экспозиции студенческих работ. В результате академическая экспозиция сократилась до 244 объектов, а две выставки стали более сопоставимыми, во всяком случае с точки зрения профессионального статуса участников.¹⁰ Итак, главными темами обсуждения критиков стали раскол в художественной среде и вопрос о том, какая выставка лучше — передвижников или Академии. Хотя и с явной долей преувеличения, один комментатор пишет:

Он (вопрос. — А. Ш.) возбуждает... страсти, заводит жаркие споры, ссорит недавних приятелей, мирит бывших врагов и вообще поднимает большую возню и шум в нашем маленьком художественном муравейнике. Смотря по ответу, какой даете вы на этот вопрос, вас причисляют к своим или чужим, выражают вам свое расположение или сердятся на вас — и все это от того, что богам угодно было разделить небольшую кучку наших живописцев и скульпторов (архитекторы при этом остались в стороне) на две партии, преследующие не какие-либо особые художественные принципы, а воюющие друг с другом лишь из-за таких интересов, которые не имеют ничего общего с искусством.¹¹

⁸ См.: *Указатель 5-ой передвижной художественной выставки.*

⁹ Преподносившееся как частное и независимое выставочное общество, оно на самом деле финансово, организационно и составом участников было связано с Академией. По сути дела, выставки «общественников» оставались традиционными ежегодными выставками Академии. Поэтому в дальнейшем, чтобы избежать терминологической перегрузки текста, буду называть выставки «общественников» просто выставками Академии.

¹⁰ См.: *Указатель первой годичной выставки «Общества выставок художественных произведений» в Императорской Академии художеств в 1876 году.* СПб., 1876.

¹¹ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1876, № 71.

Итак, многие ведущие обозреватели, независимо от своих идеологических ориентиров, не видели никаких принципиальных художественных оснований для острого спора между Товариществом и Академией.¹² Последовательность этой позиции отчасти подтверждается еще одним важным моментом в восприятии конфликта: несмотря на описанную выше поляризацию критиков, нет свидетельств особых разногласий среди них по поводу достоинств двух выставок, — авторы обзоров признают, что пятая передвижная выставка, при всех недостатках новой площадки, смогла сохранить очевидное превосходство над экспозицией Академии.¹³ Вот типичное высказывание: «Всех картин здесь 42, то есть почти в пять раз меньше, чем на выставке художественной академии (244. — А. Ш.), но зато чуть ли не в столько же раз содержательнее и ценнее».¹⁴ Другой автор утверждает, что выставка передвижников «составлена (за самыми незначительными исключениями) весьма строго, с большим выбором и в целом оставляет впечатление избранного общества».¹⁵ Таким образом, критики почти единодушно хвалят выставку передвижников теми же словами и за те же достоинства, что и в предыдущие годы, и будто бы искренне не понимают, почему ей было отказано в академических залах.

Только Стасов приветствовал антагонизм, заявляя, что, поскольку два общества имеют различные направления и цели, им

¹² Помимо «Санкт-Петербургских ведомостей», в их число входили такие видные издания, как журнал «Пчела» и газета «Голос». В частности, в последней пишется: «Интересно отношение академии к делу товарищества. Академия и товарищество, казалось бы, с разных сторон подходят к одной идее процветания искусства в России, развития художественной жизни, художественному воспитанию русского народа. Почему же академия отказала в этом году товариществу в помещении? Почему она закрыла двери обществу, уже заявившему себя четырехлетнею деятельностью, обществу, соединявшему в себе, бесспорно, лучшие силы...» (*Голос*, 1876, № 74).

¹³ В столичной периодике есть не менее 21 упоминания выставки передвижников, из которых 11 представляли собой полноценные обзоры. В сводной таблице за 15 выставок художники отметили, что у них нет данных о посещаемости пятой выставки в столице. В 1876 году население Петербурга составляло около 775 тысяч жителей (Арсеньев К. К., Петрушевский Ф. Ф. (ред.), *Энциклопедический словарь*. СПб., 1900, т. 28, с. 313).

¹⁴ *Сын Отечества*, 1876, № 78.

¹⁵ *Пчела*, 1876, № 10, с. 6.

необходимы отдельные выставки.¹⁶ Но, как обычно, критик не подкрепил свое утверждение никакими доказательствами. Вместе с тем общее сравнение пятой выставки передвижников и академической отчасти показывает, что позицию Стасова можно обосновать. В 1876 году пятая выставка не только контрастировала с соседней экспозицией в Академии, но во многих принципиальных аспектах отличалась и от инаугурационной выставки Товарищества. Кратко обозначим эти важные изменения.

Одной из наиболее заметных особенностей пятой петербургской выставки стало полное отсутствие исторической живописи, особенно красноречивое ввиду того, что признанный классический исторический живописец Федор Бронников неожиданно предложил для выставки бытовую картину. Некоторые критики с энтузиазмом приветствовали столь неожиданную и чудесную «трансформацию» автора сюжетов из античной истории в живописца современной жизни.¹⁷ В свою очередь, выставка в Академии включала работы на темы русской и европейской классической истории и культуры, в том числе произведение Бронникова.¹⁸ Какими бы ни были у Бронникова и других исторических живописцев Товарищества причины обратиться к сценам современной жизни или вообще проигнорировать пятую выставку в столице,¹⁹ отсутствие исторических сюжетов давало критикам уникальную возможность интерпретировать выставку

¹⁶ *Новое время*, 1876, № 17.

¹⁷ Среди них — обозреватели «Нового времени», «Пчелы», «Санкт-Петербургских ведомостей» и «Сына Отечества».

¹⁸ Бронников представил на академическую выставку картину из недавней католической истории — «Папа Пий IX с кардиналом Антонелли и другими в базилике св. Петра». См.: *Указатель первой годичной выставки «Общества выставок художественных произведений»...* с. 19.

¹⁹ Например, московская версия пятой выставки включала гигантскую картину Александра Литовченко «Иван Грозный показывает свои сокровища Джерому Горсею». Единственная причина, почему эта крупнейшая по размеру картина московской экспозиции не была выставлена в Петербурге, почти наверняка связана с тем, что произведение выставлялось в Академии годом раньше (*Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств*. СПб., 1875, с. 11). Согласно правилам Товарищества, работы, предлагавшиеся для его выставки, не должны были ранее экспонироваться в городе, где та проходила.

передвижников как культивирующую интерес к современной жизни и повседневным сюжетам.

Так, бытовые сцены составляли в экспозиции передвижников гораздо более заметную часть, чем в залах Академии. Большинство критиков отметили, что пятая выставка была богаче как в отношении участников, так и в отношении картин на современные темы: семь бытовых живописцев (из 17) предложили 12 из 42 работ. По контрасту на выставке Академии из 244 экспонатов лишь около дюжины представляли собой бытовые сцены, и наибольшее обсуждение вызвали лишь работы кисти Фирса Журавлева. Более того, работы последнего иллюстрировали повседневную жизнь преуспевающего купечества,²⁰ в то время как многие бытовые картины передвижников обращались к жизни социальных низов. Так, рядом со сценами из быта крестьян пятая выставка предлагала изображения низших слоев современного городского общества: от обедневших, вышедших в отставку служащих и солдат до бездомных и городского пролетариата. Изрядная часть этих картин затрагивала болезненные социальные аспекты. Подобная концентрация социально заостренных сюжетов на пятой выставке заметно отличала ее не только от соседней экспозиции в Академии, но и от первой, инаугурационной выставки Товарищества, для которой было характерно доминирование развлекательного начала в изображении современной жизни.

На пятой выставке передвижники вновь отчетливо продемонстрировали последовательный и отличающийся от академического подход к портретной живописи. В передвижной экспозиции портреты составляли меньше четверти всех работ — 9 из 42 произведений, тогда как среди экспонатов Академии в эту категорию попадало почти 40 процентов.²¹ При этом на выставке Товарищества экспонировались преимущественно мужские портреты

²⁰ В частности, картина Журавлева «Купеческие поминки» была названа самым значительным образцом бытовой живописи на выставке Академии. См. отзыв Стасова на выставку: *Новое время*, 1876, № 17.

²¹ Один из критиков сетовал, что портреты буквально заполонили залы Академии, составляя более сотни из 244 экспонатов (*Санкт-Петербургские ведомости*, 1876, № 71). Обратившись к каталогу Академии, можно подтвердить, что такая оценка вполне справедлива. См.: *Указатель первой годичной выставки «Общества выставок художественных произведений»*.

представителей интеллигенции, в то время как на академической выставке отмечалось гораздо большее разнообразие моделей, среди которых преобладали мужские и женские портреты аристократии и чиновников высшего ранга.²²

Пейзажи по-прежнему составляли почти половину экспозиции и передвижной, и академической выставок.

Итак, пятая передвижная выставка рядом ключевых пунктов — полным отсутствием исторической живописи, разнообразием современных сюжетов и преобладанием представителей интеллигенции среди портретируемых — заметно отличалась от академической экспозиции. Но, хотя неожиданный конфликт с Академией и переезд пятой выставки предоставили критикам уникальную возможность актуализировать указанные отличия, они — Стасов не в счет — не стали делать этого. Большинство комментаторов, сравнивая в своих обзорах эти выставки, не пошли дальше повторения очевидного, того, что было ясно еще с 1871 года: пятая выставка представляла собой значительно меньшую по количеству и тщательнее отобранную коллекцию работ. Более того, несколько ведущих обозревателей даже утверждали, что выставка Товарищества оставалась вполне совместимой с академическим контекстом. Возникает вопрос: что мешало критикам признать или хотя бы предположить, что подозрительная миграция пятой выставки передвижников из Академии могла быть вызвана особыми художественными установками группы? Полагаю, тому было две причины: традиционный подход к написанию критических обзоров, а также характер самой пятой выставки. Рассмотрим обе эти причины.

Что касается критиков, странно было бы ожидать, что пятая выставка могла радикально изменить их традиционное восприятие выставок и подход к написанию рецензий. Важно понимать: русские художники, критики и широкая публика десятилетиями были приучены к тому, что все коллективные художественные экспозиции имели единственную цель — отчитаться, продемонстрировать и продать самые разнообразные и по возможности лучшие достижения искусства за текущий сезон. Стремясь скорее

²² В частности, это можно понять из обзоров академической выставки: *Санкт-Петербургские ведомости*, 1876, № 71.

к максимальной открытости и всеядности, чем к какой-либо исключительности, такие коллективные выставки (из них годичная академическая была парадигматической) предлагали наибольшее разнообразие экспонатов, жанров, тем, живописных манер, стилей и т. п. Понятно, что *a priori* эклектичный и во многом случайный тип формирования экспозиций определял и принципы построения критических обзоров. Они начинались с классификации произведений по материалам и техникам (живопись, скульптура, гравюра, акварель, архитектура, фотография и т. п.), затем живопись разделялась на крупнейшие направления, рассматриваемые в традиционной иерархии (историческая, жанровая, портретная, пейзажная и т. д.), и, наконец, экспонаты анализировались по отдельности, дискретно, как правило, — совершенно независимо друг от друга. Иначе говоря, помимо самых общих комментариев о текущем состоянии русского искусства, авторы обзоров крайне редко пытались обобщить, дать оценку совокупному эффекту или характеру экспозиции либо отдельных ее элементов — просто по причине масштабности, заведомой эклектичности и случайности подборки работ на любой такой коллективной выставке.²³ Этот привычный подход помогает отчасти объяснить, почему обозреватели даже не попытались осмыслить ключевые отличительные особенности пятой выставки передвижников. Но прежде чем говорить о неготовности критиков изменить свой подход к рецензированию, необходимо признать, что часть ответственности лежит на самих художниках.

Даже если бы критики были менее связаны традиционным подходом и условностями профессии, любая попытка охарактеризовать передвижников как группу с отчетливой художественной программой и идентичностью была бы осложнена неоднородным характером и недостатком цельности пятой экспозиции. Чтобы продемонстрировать это, рассмотрим более подробно работы, вызвавшие наибольший интерес у рецензентов. Обзор начнем с бытовых сюжетов, которые на фоне полного отсутствия исторической живописи вышли на первый план, по крайней мере согласно традиционной иерархии жанров.

²³ Это, в частности, признавали и сами критики. См.: Санкт-Петербургские ведомости, 1876, № 71.

Пятая выставка представила вниманию публики весьма заметный ряд произведений, поднимающих серьезные, злободневные вопросы. Из них большинство критиков отметили самую большую по размеру картину на современную тему — «Семейный раздел» Максимова (ил. 47). На полотне изображены два брата и их семьи в момент дележа совместно нажитого имущества с тем, чтобы каждому завести самостоятельное хозяйство. Некоторые комментаторы признали «серьезность» и «современность» сюжета,²⁴ знакомящего «посетителей выставки с прискорбным фактом, в последнее время часто повторяющимся в нашем крестьянстве и служащим одною из причин к обеднению этого сословия».²⁵ Критики определенно соотносили содержание картины с реальными негативными социальными трансформациями в патриархальной деревне, которые были спровоцированы реформами 1860-х годов. «С квартиры на квартиру» Виктора Васнецова поддерживала злободневный настрой, но уже обращаясь к проблеме, более знакомой для городской публики (ил. 47). Бедная пожилая пара с собакой и узелками передвигается в сторону очередного пристанища через Неву по льду. Художник особо внимателен к топографии сюжета: пара изображена на фоне одного из знаковых мест Петербурга — Петропавловской крепости, чей узнаваемый силуэт с колокольной собора виден на заднем плане. Обнажая социально неблагополучную сторону жизни столицы, картина обладала для современного зрителя некомфортной документальной ценностью: это был почти тот же зимний городской вид, который наблюдали зрители, посещавшие выставку в Академии наук. Наконец, несохранившееся полотно Ярошенко «Сумерки» поднимало проблему тяжелых и небезопасных условий труда рабочих. Произведение не только пополнило круг работ, отражающих социальные проблемы, но оказалось единственным прямо обвиненным в «тенденциозности».²⁶

²⁴ Пчела, 1876, № 10, с. 6; *Русские ведомости*, 1876, № 74.

²⁵ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1876, № 103.

²⁶ *Русские ведомости*, 1876, № 83. Местонахождение этой работы неизвестно, так что приходится полагаться на ее описание критиками. Автор отзыва в «Русских ведомостях», судя по всему — наиболее раздраженный этим произведением, оставил самый подробный экфрасис: «На первом плане картины изображена свежеврытая яма, в яме мужик, над ямой стоит с лопатой другой

Однако критики привыкли также оценивать произведения за их художественные, живописные достоинства, и примечательно, что ни одна из рассмотренных картин не снискала благоприятного отзыва.²⁷ Даже те критики, которые на первых порах оценили серьезность намерений Максимова в «Семейном разделе», вынуждены были признать упущения художника в области композиции и серость, монотонность колорита. Хотя комментаторы сошлись в сочувствии к обездоленной пожилой паре в картине Васнецова, они тем не менее оказались безжалостны к живописцу: один из критиков резонно заметил, что, несмотря на очевидную попытку вызвать сострадание зрителя, «присущая художнику жилка комизма и карикатурный пошиб в рисунке и в некоторых подробностях одежды обеих фигур делают то, что зритель при взгляде на них не может удержаться от невольной улыбки».²⁸ А в случае с «Сумерками» Ярошенко нетерпимость критиков стала почти всеобщей: художник просто не сумел найти средства для выражения идеи, и его картина полна ошибок. Ярошенко понапрасну пожертвовал художественным качеством произведения в попытке сообщить предвзятую мысль. На основании этих примеров можно выявить одну важную закономерность рецензирования: чем ярче была выражена социальная острота сюжета картины, тем жестче звучали критические замечания в адрес живописных недочетов.

На той же выставке находились произведения, предлагавшие комфортную альтернативу злободневным сюжетам и пользовавшиеся у критиков большим успехом по части живописи. Одно

и крестится, вдали еще мужики с лопатами, видимо, удаляющиеся от ямы...» (*Русские ведомости*, 1876, № 83). Из других обзоров узнаём, что центральной фигурой композиции был крестьящийся «мужик» («очевидно благодарный за благополучное окончание дня»), а местом действия — городская улица и что все эти «мужики» были рабочими.

²⁷ Стоит упомянуть, что ряд работ на передвижной выставке комментаторы определили как не стоящий внимания «балласт». Большинство негативных отзывов — или насмешек, если говорить точнее, — были адресованы картине Мясоедова «Опахивание», второй по размерам в экспозиции (ил. 47). Признавая сюжет картины интересным, критики утверждали, что Мясоедов взялся за задачу, которая была ему не по плечу: *Петербургский листок*, 1876, № 51.

²⁸ *Голос*, 1876, № 113. Вторая работа Васнецова на пятой выставке — «Книжный прилавок» — была, по словам критиков, уже «типичной карикатурой» (Там же).

из них — картина Владимира Маковского «Получение пенсии» (ил. 47), которая демонстрировала скорее анекдотичный и примиряющий подход к изображению современной реальности. Но имеет смысл сначала пояснить сюжет полотна. В России в описываемый период только государственные служащие и военные в отставке или их родственники могли рассчитывать на получение пенсии, и такое право давала продолжительная «безупречная служба». ²⁹ Таким образом, «Получение пенсии» изображает самых лояльных граждан страны, имевших за плечами долгие годы верной службы российскому государству. По словам комментаторов, изображенные фигуры относились к низшим чинам бюрократии и армии: «мирок забитой, но все-таки благородной бедности». ³⁰ Объединенные преклонными годами и беспросветной зависимостью от не слишком благодарного государства персонажи Маковского воплощают самые разные социальные типы («можно прочесть их биографии»), схваченные в самых разных позах, ракурсах и нарративных ситуациях. Современные критики хвалили художника за то, что он внес нотку юмора в повествование о бедных людях, собравшихся в одном из самых «депрессивных» мест в городе, — превратив происходящее в сцену оживленного социального взаимодействия. ³¹ Принципиально, что критики остались также довольны и художественным уровнем работы Маковского, и злободневная социальная тематика вышеупомянутых произведений явно усиливала это впечатление. ³²

Но, пожалуй, наиболее сильный контраст всем перечисленным современным русским сюжетам составили произведения двух именитых «иностранцев», Бронникова и Гуна. Проживавший во Франции Гун был старшим членом Товарищества. По замечанию отдельных обозревателей, его французские сюжеты, исполненные во «французской манере», казались конфетками после «основных блюд» с русскими проблемами и манерой

²⁹ Пенсии государственных служащих регулировались «Общим уставом о пенсиях и одноразовых пособиях на гражданские отделы».

³⁰ *Сын Отечества*, 1876, № 78.

³¹ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1876, № 103.

³² Например, «Пчела» предприняла значительные усилия, чтобы показать, насколько проигрывает работа Максимова в сравнении с картиной Маковского: *Пчела*, 1876, № 11, с. 7.

исполнения.³³ На пятую выставку художник предложил две идиллические сцены из крестьянской жизни в «благополучной стране Нормандии». Предпочтенная критиками «Счастливая мать» изображает женщину, играющую с детьми на скромно обставленной кухне. Сюжет был интерпретирован в том духе, что жизнь большой и небогатой крестьянской семьи может все же быть «раем на земле».³⁴ Вторая картина — «Попался!» — уже скорее житейский анекдот, также с участием крестьянских детей и их родителей, на заднем дворе сельского дома в солнечный день. Ряд комментаторов раскритиковали Гуна за нарочитую незначительность сюжетов, утверждая: возникает впечатление, словно «автору было решительно все равно, что он изображает; весь вопрос был в том, чтобы блеснуть действительно ловкой и изящной техникой».³⁵ Характерно также, что критики склонны были сравнивать его «конфетки» с ярким дебютом Бронникова. Несколько ведущих комментаторов, придерживавшихся самых разных идеологий, посчитали бронниковских «Художников в приемной богача» (ил. 47) самой значительной бытовой картиной в экспозиции.³⁶ Полотно изображает двух художников разного возраста, ждущих аудиенции у владельца аристократического дома где-то в Италии (так сочли несколько обозревателей). Роскошный интерьер с предметами живописи и скульптуры побудил критиков определить богатого хозяина как мецената, чьего покровительства ищут два явно не привыкших к роскоши гостя. Определенная легкомысленность и анахроничность сюжета картины смутили даже главных поклонников этого произведения,³⁷ не говоря уже о тех рецензентах, для которых отсутствие серьезности было решающим недостатком.³⁸ Однако большинство комментаторов от-

³³ *Всемирная иллюстрация*, 1876, № 378, с. 255.

³⁴ *Петербургский листок*, 1876, № 51.

³⁵ *Пчела*, 1876, № 11, с. 7.

³⁶ Среди них — демократичный Стасов («Новое время», 1876, № 17), либеральный Сомов («Санкт-Петербургские ведомости», 1876, № 103) и консервативный Матушинский («Голос», 1876, № 113).

³⁷ *Голос*, 1876, № 113. Анахроничность сюжета, очевидно, состояла в том, что традиционное представление о бедных художниках, постоянно зависящих от прихотей покровительствующего мецената, было успешно оспорено, например, основанием и деятельностью Товарищества.

³⁸ *Пчела*, 1876, № 11, с. 7; *Петербургский листок*, 1876, № 51.

мечало безупречную, «виртуозную», «щегольскую» живописную манеру Бронникова, как, впрочем, и Гуна. Один обозреватель не просто вознес хвалы мастерству этих двух художников, но противопоставил их работы произведениям других художников, запечатлевших сцены повседневной жизни, которые казались «грубо и неряшливо» написанными.³⁹ По мнению другого, «иностранцы» Бронников и Гун «опережают» своих русских собратьев и «следовательно, делаются стимулом» для них.⁴⁰ Как уже не сложно понять, участие этих двух художников в пятой выставке практически свело к нулю шансы бытовых картин произвести цельное впечатление на критиков и публику. Другими словами, тематически, стилистически и даже географически собрание бытовых картин получилось слишком разнородным, чем напоминало экспозиции академических выставок.

Аналогичная неоднородность наблюдалась и в портретном разделе пятой выставки, несмотря на то что большинство полотен в нем принадлежало всего двум художникам — Крамскому и Ге. Примечательно, что среди немногих критиков, давших отзывы на данный сегмент экспозиции, в «Пчеле» была сделана важная попытка обобщить «интеллигентский» социальный характер круга портретируемых. Согласно мнению критика, здесь «имена, которые невольно привлекают каждого образованного русского человека, каков бы ни был портрет в художественном отношении».⁴¹ Действительно, на выставке были представлены портреты известных писателей и общественных деятелей: писателя и секретаря ОПХ Дмитрия Григоровича; поэта и писателя Якова Полонского; писателя Андрея Печерского (Павла Мельникова); журналиста, издателя и критика Алексея Суворина; директора Санкт-Петербургской школы рисования Михаила Дьяконова; критика и историка литературы Виктора Гаевского; романиста и драматурга Алексея Потехина. Более того, этот же обозреватель отмечает связь между типом модели — представителем интеллигенции — и репрезентационной идеей его портрета: «воспроизвести во внешних телесных формах

³⁹ *Голос*, 1876, № 113.

⁴⁰ *Пчела*, 1876, № 11, с. 7.

⁴¹ Там же.

нравственную физиономию человека» вместо изображения «фейерверков цветов, атласа, бархата, обоев и т. п.».⁴² Типичным примером, собравшим наибольшие похвалы у критиков, был портрет Григоровича работы Крамского (ил. 47). Секретарь ОПХ изображен в повседневном костюме, на нейтральном фоне и с минимальным количеством дополнительных материальных деталей, подчеркивающих его высокое социальное положение. Однако рядом с образами либеральных писателей и общественных фигур в экспозиции находилась другая работа Крамского — «Портрет Его Императорского Высочества, наследника цесаревича» (ил. 47).

Как на художественном, так и на идеологическом уровне картина резко контрастировала со всеми остальными портретами интеллигенции в экспозиции, что не могло не нарушить целостность восприятия. На этот контраст работали крайне высокий социальный статус позирующего и традиционная «символьная» репрезентационная идея портрета. На единственном на выставке портрете, где герой представлен в полный рост, будущий Александр III изображен трудолюбивым и просвещенным наследником — в духе классической европейской традиции. Он позирует в военном мундире в своем рабочем кабинете, в окружении документов и произведений искусства, самое узнаваемое из которых — копия «Умирающего галла». Большинство критиков одобрило официальный портрет цесаревича, а некоторые даже вознесли хвалу «*capo d'opera* мастера».⁴³ И только одному рецензенту хватило профессиональной смелости заметить, что художественное качество картины далеко от совершенства и что в силу «сложности задачи» портрет «вышел несколько неровен по исполнению».⁴⁴ Важно, что это была одна из самых больших работ в экспозиции. Заметное присутствие изображения члена императорской семьи неизбежно легитимизировало пятую выставку, придавало ей полуофициальный характер в глазах зрителей, что было довольно актуально в свете открытого конфликта группы с Академией. Выдвигая на первый план портреты

⁴² Пчела, 1876, № 11, с. 7.

⁴³ Шедевр (ит.). Всемирная иллюстрация, 1876, № 378, с. 255.

⁴⁴ Санкт-Петербургские ведомости, 1876, № 103.

тех, кто добился социального успеха и положения собственными талантами и силами, и тем самым продвигая ценности и идеалы меритократического общества, передвижники также сообщали, что остаются верными подданными царя. И если для выражения подобной позиции Товариществу приходилось нарушить идеологическую и репрезентационную целостность группы портретов, то нет сомнений, что оно готово было пойти на это.

Итак, пятая выставка продемонстрировала, что художники не смогли достичь однородности и целостности в презентации даже бытовых картин и портретов — в тех направлениях, где наиболее ярко проявились отличия пятой выставки от академической и инаугурационной экспозиций.

Теперь же остановимся на том, как один пейзаж окончательно похоронил возможность представить выставку как целостное высказывание уже на уровне всей экспозиции. Я имею в виду беспрецедентный триумф «Украинской ночи» Куинджи (ил. 46). Эта картина, одна из самых больших на выставке, не только нарушила стилистическую однородность пейзажей, но и поставила под вопрос преобладающую визуальную идиому всех остальных экспонатов. Если коротко, Куинджи написал «Украинскую ночь» крупными, немодулированными блоками света и цвета, создавая необычные драматические контрасты основных спектральных цветов, в то время как для традиционной, реалистичной репрезентации внешнего мира более свойственным был подход, характеризующийся детальным рисунком и тональной градацией.⁴⁵ Экспериментальная манера Куинджи основана на укрупнении, упрощении и обобщении цветовых форм, что приводило к эффекту плоскостности и абстрактности.⁴⁶ Не удивительно, что один из критиков назвал манеру художника «чересчур смелой»,⁴⁷

⁴⁵ Формальные эксперименты художника противоречили тогдашним техническим рекомендациям. Поэтому сейчас трудно воспринимать живопись Куинджи так, как ее видели современники, ибо краски значительно поблекли и изменились. См. подробнее о техническом состоянии работ Куинджи: Лужецкая А. Н., *Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века*. М., 1965, с. 186–192.

⁴⁶ Как показывают отзывы, этот новаторский язык требовал и нового способа восприятия; см. впечатление современника: *Петербургский листок*, 1876, № 51.

⁴⁷ *Сын Отечества*, 1876, № 78.

но, подобно многим другим авторам рецензий, превознес «Украинскую ночь», называя ее чем-то большим, чем просто лучшая работа пятой выставки передвижников.

Картина получила беспрецедентно широкое, подробное и хвалебное освещение в изданиях самого разного идеологического направления. По общему мнению прессы, Куинджи в одночасье стал звездой, а «Украинская ночь» оказалась «единственной в своем роде», «величайшим успехом» и «лучшим украшением» выставки. Критики утверждали, что успех работы связан с ее художественной оригинальностью: «ничего подобного не приходилось видеть нам на наших художественных выставках», «подобной силы в передаче лунного света мы не запомним ни в одном из произведений наших пейзажистов», и «пусть художники покажут мне среди произведений нашего искусства, существующего сто лет, другую такую ночь!». ⁴⁸ Ни одна другая работа в экспозиции не обладала подобной «поэтической глубиной» и «энергией художественной формы». ⁴⁹ Восхищение картиной росло от одного обзора к другому и от города к городу. Так, «Русские ведомости» поделились с читателем слухами, связанными с успехом картины: например, что перед картиной в Петербурге и Москве все время стояли толпы; что многие любители искусства возвращались на выставку исключительно для того, чтобы увидеть картину снова; что с нее заказано множество копий; что «все только и говорят, что о ночи г. Куинджи». ⁵⁰

На фоне «Украинской ночи» остальные пейзажи выглядели банальными, избитыми и заведомо более слабыми. По словам одного из комментаторов, «мощный», «оригинальный» язык Куинджи «совершенно убивает собою все другие находящиеся на выставке пейзажи, несмотря на то что между ними находятся очень недурные вещи известных наших пейзажистов, гг. М. К. Клодта и Шишкина». ⁵¹ Так, большинство критиков прямо или косвенно противопоставляли новаторский художественный язык «Украинской ночи» и более знакомую и традиционную

⁴⁸ *Петербургский листок*, 1876, № 51; *Голос*, 1876, № 113; *Русские ведомости*, 1876, № 74.

⁴⁹ *Пчела*, 1876, № 10, с. 6.

⁵⁰ *Русские ведомости*, 1876, № 74.

⁵¹ *Голос*, 1876, № 113.

манеру произведений Шишкина и Клодта, определенно отдавая предпочтение первому.⁵² Например, картина «Лесные дали» Клодта (ил. 47), по размерам сопоставимая с полотном Куинджи, заслужила похвалу за умелый рисунок, но «общий тон» работы характеризовался как «бесцветный и однообразный». Большие работы Шишкина «Чернолесье» (ил. 47) и «Пасека» вызвали критику за «еще большее однообразие тона»: «как известно», этому великолепному мастеру рисунка «колорит упорно не дается».⁵³ Некоторые критики называли рисунок Куинджи «слишком небрежным»,⁵⁴ другие отвечали им, что в случае «Украинской ночи» «смешно даже и заговорить о правильности рисунка», ибо основными средствами художника были свет и цвет.⁵⁵ Противопоставление подходов Куинджи и Шишкина с тех пор стало общим местом в истории искусства. Но сейчас скорее важен сам факт, что в первый раз такое противопоставление было сделано в контексте пятой передвижной выставки. В глазах критиков радикальный, абстрактный язык Куинджи нарушал художественное единство остальных пейзажей, отличавшихся более традиционным, реалистичным подходом к изображению природы. Более того, смелый и новаторский язык Куинджи выходил за пределы общей визуальной идиомы остальных картин пятой выставки. Художник максимально преуспел по сравнению даже с лучшими образцами бытовой живописи, полностью завоевав внимание зрителей и критики. Итак, самый яркий успех передвижной выставки, отделившейся от Академии, связан с пейзажем, который однозначно демонстрировал отход от реалистичной репрезентации окружающего мира в сторону большего формального экспе-

⁵² *Санкт-Петербургские ведомости*, 1876, № 103.

⁵³ Критик продолжает: «Оттого его леса никогда не манят в свою тень, не очаровывают глаза прихотливою игрой солнца и света на деревьях и листьях. То ли дело его превосходные рисунки пером и сепией!» (*Голос*, 1876, № 113). В том же духе другой обозреватель заметил про «Чернолесье»: «Как жаль, что это не однотонный рисунок, а многоцветная живопись!» (*Санкт-Петербургские ведомости*, 1876, № 103).

⁵⁴ *Голос*, 1876, № 113.

⁵⁵ Критик подкрепил свое суждение рассказом о том, как Куинджи несколько раз не смог поступить в Академию из-за плохого рисунка на вступительных экзаменах (*Русские ведомости*, 1876, № 74). Художник был все же зачислен в Академию в 1868 году и окончил ее в 1872-м.

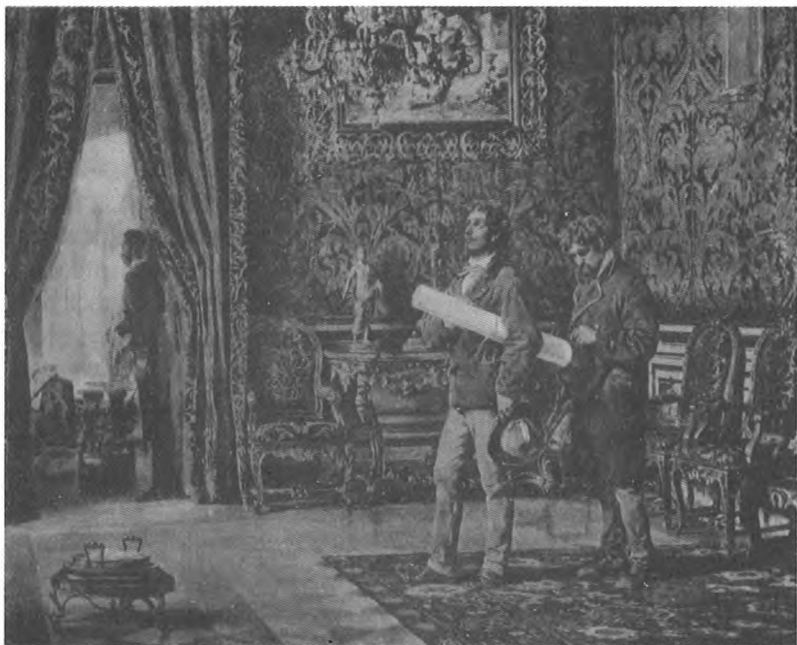
римента в искусстве. Являясь ярчайшей работой, значительно усиливающей новизну, разнообразие и привлекательность экспозиции, картина Куинджи одновременно лишала пятую выставку какой-либо видимой последовательности и целостности, которая позволила бы критикам задуматься над наличием у передвижников особой художественной идентичности.

Суммируя сказанное, напомним: пятая передвижная выставка была выбрана для второго *case study* потому, что она стала первой экспозицией Товарищества, проведенной за пределами Академии. Залы старейшего, самого престижного и консервативного выставочного пространства задавали соответствующий традиционный контекст для восприятия первых экспозиций передвижников. Неожиданная миграция выставки на не приспособленную для этого площадку Императорской Академии наук обнажила полную экономическую и административную независимость Товарищества от Академии или любого другого института, связанного с государством. Более того, открытый конфликт с Академией предоставил критикам возможность рассуждать о его возможных эстетических причинах и по-новому идентифицировать группу. Однако основным выводом данной главы может стать утверждение, что конфликт и радикальная смена контекста не привели к формированию отчетливой художественной идентичности передвижников в глазах современных критиков. Этого не произошло даже несмотря на то, что петербургский вариант пятой выставки демонстрировал несколько очевидных отличий от соседней академической экспозиции: полное отсутствие исторической живописи и преобладание бытовых картин, включая ряд злободневных сюжетов, а также доминирование изображений русской интеллигенции среди исключительно мужских портретов.

Было бы чрезмерным ждать от критиков резкой смены привычного дискретного подхода к написанию обзоров выставок только из-за того, что определенная группа художников перенесла свою экспозицию на новую площадку. Но слишком разнородный характер пятой выставки передвижников делал еще менее вероятной реализацию подобного сценария. В то время как в бытовых картинах отмечалась определенная тематическая

направленность социально заостренных работ, а в портретах единство было заметно еще больше, в общей выставочной композиции экспонаты слишком различались, чтобы рассматривать их как части единой, целостной эстетической программы. Нет также никаких свидетельств того, что члены Товарищества, по крайней мере в этот момент, имели намерения формулировать положения такой программы или какими-либо действиями подчеркнуть свои намерения манифестировать идеологическую новизну и единство экспозиции. Напротив, есть доказательства того, что художники по-прежнему стремились сделать выставку успешной (то есть привлечь достаточное количество платных посетителей), понимая при этом, что успех, по крайней мере частично, требовал демонстрации работ разного рода. Хотя политика открытости экспозиции могла опираться на пример академических выставок, готовность принимать всех потенциальных экспонентов (при условии их достаточной компетентности) имела смысл и с коммерческой точки зрения.

Восприятие пятой передвижной выставки современниками выглядит особенно неожиданным в сравнении с реакцией критиков на инаугурационную экспозицию группы. Обе выставки включали примерно одинаковое количество работ. Но если первая вдохновила хотя бы двух критиков на то, чтобы усмотреть наличие определенной эстетической программы и следование отчетливому тренду, о пятой выставке никто ничего подобного говорить не стал, даже несмотря на открытый конфликт передвижников с Академией. Пятью годами ранее Салтыков-Щедрин указал на потенциальную угрозу, которую несла однородности и цельности передвижных выставок политика открытого, свободного приема в Товарищество, подчеркивая, что это может привести к наводнению экспозиций «разношерстным элементом». На примере пятой выставки можно увидеть, что предсказание критика отчасти подтвердилось.



Ил. 45. Ф. А. Бронников. Художники в приемной мецената. 1876. Холст, масло. 70×100. М. н.



Ил. 46. А. И. Куинджи. Украинская ночь. 1876. Холст, масло. 79×162 см. ГТГ.



Ил. 47. Размеры ключевых экспонатов пятой выставки Товарищества в сравнении. 1876.

Слева направо:

- И. И. Шишкин. Чернолесье. 1876. Холст, масло. 108×168 см. Ч.с.
- М. К. Клодт. Пейзаж (Лесные дали). 1876. Холст, масло. 89×160 см. ГТГ.
- А. И. Куинджи. Украинская ночь. 1876. Холст, масло. 79×162 см. ГТГ.
- В. М. Максимов. Семейный раздел. 1876. Холст, масло. 106×148 см. ГТГ.
- Г. Г. Мясоедов. Опахивание. 1876. Холст, масло. 78×134 см. ГРМ.
- Ф. А. Бронников. Художники в приемной мецената. 1876. Холст, масло. 70×100. М. н.
- В. Е. Маковский. Получение пенсии. 1876. Холст, масло. 52×82 см. НГХМ.
- К. Ф. Гун. Попался. 1875. 49×63 см. ГТГ.
- В. М. Васнецов. С квартиры на квартиру. 1876. Холст, масло. 53×67 см. ГТГ.
- И. Н. Крамской. Портрет Д. В. Григоровича. 1876. Холст, масло. 86×68 см. ГТГ.
- И. Н. Крамской. Портрет Его Высочества Государя Наследника Цесаревича. 1875. Холст, масло. 249×182 см. М.н.

Глава VII

ОТ ТОВАРИЩЕСТВА

К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ДВИЖЕНИЮ.

11-я (1883 ГОД), 12-я (1884 ГОД)

И 13-я (1885 ГОД) ВЫСТАВКИ

И ИХ ВОСПРИЯТИЕ КРИТИКАМИ

Результаты первых двух *case studies* указывают на необходимость постановки нового вопроса, чтобы верно выбрать для анализа следующую ключевую выставку, принципиально значимую с точки зрения изменения восприятия группы и ее экспозиций. Инаугурационная выставка и пятая экспозиция, ознаменовавшая разрыв группы с Академией, не продемонстрировали критикам четкой художественной идентичности Товарищества. Ничто не говорит и о том, что конструирование такой идентичности было важно для сообщества. Его приоритет по-прежнему состоял, скорее, в том, чтобы продолжать делать успешные и хорошо посещаемые выставки, а для этого они должны быть жанрово, тематически и стилистически разнообразными. В то же время пятая выставка продемонстрировала увеличение различия между экспозиций передвижников и выставками Академии, что выражалось в пренебрежении к классической исторической живописи, преобладании бытовых сцен, в том числе на злободневную тематику, и доминировании портретов представителей интеллигенции. Сходная ситуация наблюдалась и на шестой выставке передвижников в 1878 году, где в рамках жанрово, тематически и стилистически разнородной экспозиции было выставлено больше «тенденциозных» работ.¹ Однако вместо того, чтобы концентрироваться на особенностях каждой новой выставки и реакции на них критики, целесообразно задаться вопросом:

¹ На шестой выставке среди таких «тенденциозных» работ критики выделили антиклерикальные «Встречу иконы» Константина Савицкого и «Архидиакон» Ильи Репина, а также «Заклученного» и «Кочегара» Ярошенко.

в какой момент и почему большинство критиков изменили свое отношение к Товариществу и начали, несмотря на разнородность экспозиций и эстетически нейтральную саморепрезентацию группы, воспринимать выставки передвижников не просто как место демонстрации картин — в том числе «тенденциозных» современных сюжетов, — но как манифестацию реалистического художественного движения? Значимым временным маркером выступают обстоятельства, спровоцировавшие появление художественного манифеста передвижников в 1888 году.

В настоящей главе я покажу, что такое радикальное переосмысление задач и идентичности передвижников произошло в ходе 11-й (1883 год), 12-й (1884 год) и 13-й (1885 год) выставок и что ключевую роль в этом сыграли три политически острые картины Ильи Репина. Учитывая, что все три выставки имели во многом схожий характер, полноценный *case study* будет проделан только для 11-й выставки. Далее уже последует подробный анализ только скандальных репинских картин — в контексте 12-й и 13-й выставок. Как и прежде, будет рассмотрена петербургская версия экспозиции, однако в процессе анализа я буду обращаться к рецензиям московских изданий, поскольку они не просто стали регулярно освещать столичные передвижные выставки, но и перенесли суть обсуждения далеко за сферу эстетического антагонизма между Товариществом и Академией. Для дальнейшего анализа важно и то, что в критической оценке экспозиций передвижников стали играть не меньшую роль как параллельно проходящие академические выставки, так и предыдущие выставки группы.²

Приступая к рассмотрению поворотного момента в истории передвижников, стоит упомянуть о двух важных обстоятельствах, возникших между пятой выставкой 1876 года и 11-й, проходившей шестью годами позже. Первое из них связано с де-либерализацией политического климата, в котором приходилось действовать Товариществу. 1 марта 1881 года император Александр II был убит террористами. Это беспрецедентное событие

² Например, едва ли не половина критиков сравнивала 11-ю выставку с прежними выставками Товарищества, но я обнаружил лишь два случая, когда комментаторы сопоставляли ее с расположенной по соседству выставкой Академии: *Санкт-Петербургские ведомости*, 1883, № 231; *Новости и биржевая газета*, 1883, № 79.

привело к серии далеко идущих контрреформ и политических репрессий со стороны преемника убитого царя — Александра III. Далее будет показано, что, как только политические темы стали проникать на полотна отдельных художников, это привело к серьезным последствиям для всей выставки.

Второе принципиальное обстоятельство касается членской политики Товарищества. Как и прежде, передвижники принимали художников, работавших во всех основных жанрах живописи. Так, среди 12 новых членов, принятых после пятой выставки 1876 года, было три исторических живописца: Александр Литовченко (вступил в 1878 году) и два новоиспеченных выпускника Академии — Николай Неврев и Василий Суриков (1881 год); три бытовых художника: Виктор Васнецов, Илья Репин и Карл Лемох (1878 год); три пейзажиста: бывший соучредитель Николай Маковский, Василий Поленов (оба в 1878 году) и Ефим Волков (1879 год). Еще три новых участника специализировались на портретах: бывший соучредитель Константин Маковский (1879 год) и проживавшие во Франции Юрий Леман и Александр Харламов (оба в 1881 году). У нас нет данных о том, как проходило голосование по перечисленным 12 кандидатурам, а ведь среди новых участников оказались столь разные фигуры, как автор «Бурлаков на Волге» (Репин) и самый прославленный портретист дам из высшего общества (Константин Маковский). Но важнее другое. С 1879 года Товарищество значительно усложнило процедуру вступления,³ а 1881 год оказался последним, когда было принято сразу несколько новых участников. В течение следующего десятилетия группа передвижников, включавшая примерно три десятка художников, оставалась почти неизменной, хотя формально Товарищество не отказывалось от открытой политики членства.⁴

³ Теперь потенциальный кандидат (обычно из числа экспонентов) должен был получить две трети голосов на общем собрании: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 1, с. 189.

⁴ С 1882 по 1891 год Товарищество приняло только одного бытового живописца (Николая Кузнецова в 1883 году) и трех пейзажистов (Николая Бодаревского в 1884 году, Николая Дубовского в 1886 году и Аполлинария Васнецова в 1888 году).

Почему же прекратился дальнейший рост группы? Перов, один из немногих покинувших Товарищество, частично отвечает на этот вопрос в цитиrowавшемся письме к Крамскому.⁵ Среди прочего, он жалуется на то, что рост Товарищества противоречил интересам его членов-участников выставок, так как вел к сокращению суммы их дивиденда от чистой прибыли годового тура.⁶ Нет особых оснований не доверять этой аргументации, особенно учитывая, что утверждение Перова об изначальном коммерческом мотиве объединения было подтверждено в предыдущих главах. Более того, его объяснение прекрасно сочетается с другим важным фактом: в то время как Товарищество перестало принимать новых членов, на его выставках более заметным стало участие экспонентов, которым не выплачивался дивиденд.

Замораживание состава Товарищества имело несколько последствий. Так, именно этим обстоятельством вызвано изменение в способе репрезентации передвижных выставок широкой публике, когда, начиная с 11-й выставки 1883 года, в каталогах передвижников стали приводиться по отдельности списки членов и экспонентов. Это также во многом объясняет, почему первые корпоративные фотографии передвижников появились только в 1885 году. Наконец, независимо от того, насколько разнородным оказался окончательный круг участников Товарищества, переход от открытого, постоянно пополняющегося объединения художников к устойчивой художественной группе со стабильным составом делал возможным закрепление за передвижниками определенной идентичности в глазах современников.

⁵ За тот же период времени всего пять художников покинули Товарищество. Гун и Аммосов умерли в 1877 и 1879 годах соответственно. Личный конфликт между столь разными в художественных подходах пейзажистами, как Константин Клодт и Куинджи, привел к тому, что они оба покинули Товарищество в 1880 году. См. подробнее: Там же, с. 194–196.

⁶ Там же, с. 141–143. Весьма показательно и то, что примерно в это же время шла горячая дискуссия о принципах распределения дивидендов. (Там же, с. 196–199.)

АНАЛИЗ 11-й ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКИ И ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ КРИТИКАМИ, 1883 ГОД

Первый грандиозный скандал был спровоцирован не 11-й выставкой в целом, а лишь одной картиной, представленной на ней, — «Крестным ходом в Курской губернии» Репина (ил. 48).⁷ Лучший способ доказать это — обратиться к репинскому произведению в завершение данного *case study*, предварительно проанализировав общий характер экспозиции.

Вместе с масштабностью возросло и разнообразие передвижных выставок. К открытию 11-й выставки было представлено около сотни экспонатов, и по мере ее работы их количество росло, так что по размеру экспозиция приближалась к открытой академической.⁸ Наряду с живописью выставка теперь включала некоторое количество небольших переносных восковых фигур. Что касается жанрового состава, самое значительное изменение было связано с ростом доли портретов по сравнению с историческими, пейзажными и бытовыми сюжетами. Около 30 завершенных картин и этюдов предлагали образы современников, которые составляли теперь второй по величине сегмент экспозиции,⁹ уступая только 40 пейзажам, составляющим чуть меньше половины всей выставки. Два десятка картин повседневной жизни традиционно составляли четверть экспонатов, за ними шли исторические

⁷ В Петербурге и Москве было около 26 непосредственных откликов на выставку, и две трети из них были полноценными обзорами. Говорящий факт: 11-ю выставку в Петербурге посетило 17 803 человека, на треть с лишним больше, чем 10-ю. См. таблицу в: *Каталог XVI-ой передвижной выставки...* с. 28–29. В 1883 году Петербург насчитывал 873 тысячи жителей (Арсеньев К. К., Петрушевский Ф. Ф. (ред.), *Энциклопедический словарь*. СПб., 1900, т. 28, с. 313).

⁸ *Каталог XI-ой выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок*. СПб., 1883. В экспозиции Академии было около 160 работ, исполненных в разных техниках. См.: *Каталог художественных произведений седьмой выставки Общества художественных произведений*. СПб., 1883.

⁹ Обилие портретов было настолько заметным, что один комментатор сетовал, что экспозиция «чересчур богата портретами», в то время как другой видный критик впал в противоположную крайность, считая, что портреты «всегда» были «самой привлекательной частью» выставок передвижников. Соответственно: *Искусство*, 1883, № 12, с. 137; *Художественные новости*, 1883, № 6, с. 203.

и литературные сюжеты. Не все критики приветствовали количественное расширение экспозиции, типичная оценка которой была следующая: «Очень богата портретами, обилует жанром, бедна историческими темами и жидка в пейзажах».¹⁰ Комментарий указывает на аспекты, к которым пора присмотреться.

Вырос не только удельный вес портретного сегмента выставки, но и расширился социальный диапазон портретируемых. Товарищество продолжало продвигать представителей интеллигенции. Например, были экспонированы портрет доктора Сергея Боткина работы Крамского (ил. 49), историка Николая Костомарова кисти Константина Маковского и художника Иллариона Прянишникова работы Владимира Маковского. Главным же изменением по сравнению с прежними выставками стало появление женских портретов. Среди них, пожалуй, только «Курсистка» Ярошенко (ил. 49) — тип прогрессивной молодой женщины, эмансипированной благодаря образованию, — соответствовала ценностям меритократического общества.¹¹ Однако заметное присутствие аристократок и знатных дам на портретах разрушало какое-либо преобладание одного социального типа среди портретируемых, которое можно было наблюдать на первой и пятой выставках передвижников. Так, Константин Маковский, помимо портрета жены и детей, выставил семейный портрет в полный рост великой княгини Марии Павловны, жены великого князя Владимира Александровича, тогдашнего президента Академии художеств. Наибольшее количество похвал собрал портрет госпожи Вогау, написанный Крамским, в то время как его же «Неизвестную» (ил. 49) некоторые неприятно удивленные

¹⁰ Русские ведомости, 1883, № 66.

¹¹ «Курсистка» изображена уверенно и целеустремленно идущей с книгами по городской улице, весь ее облик противоречит традиционной репрезентации дам из высшего общества: и платье, и прическа, и статус, и род занятий — все это оставляет ее за рамками вышеуказанного социального круга. «Она держится знания (книга) более, чем социального положения или романтической сентиментальности. Ее образ — откровенно “дефеминизированный”, мальчишеский, в эпоху, требовавшую объемных форм» (Jackson D., *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*. Manchester, 2006, p. 75). Примечательно, что, когда речь заходила о вступлении женщин в Товарищество, передвижники не проявляли особой прогрессивности вплоть до 1898 года, когда в группу приняли первую женщину-художницу.

комментаторы называли изображением куртизанки.¹² Предложенные Леманом образы парижанок расширяли географический охват светских женских портретов. Если добавить к этому списку «Этюд» Крамского, изображающий русского крестьянина, и рисунки голов итальянских или испанских девочек, выполненные Харламовым, то можно отметить, что ставка была сделана именно на максимально широкий спектр портретируемых с точки зрения пола, профессиональной принадлежности, национальности и места в социальной иерархии.

Это идеологическое разнообразие портретируемых групп напрямую сказалось на богатом выборе исполнительских подходов. С точки зрения многих критиков, наиболее заметным был контраст между работами Константина Маковского и Ивана Крамского. У рецензентов не возникало проблем с описанием «шикарной», «конфетно-сладкой» манеры первого: для этого художника портретируемый был «материалом для того, чтобы с редкою виртуозностью разыграть симфонию нарядных красок, щегольнуть движением кисти, поразить неожиданностью эффекта» в изображении различных аксессуаров — отсюда его известный интерес к «красивым молодым лицам, ярким и разнообразным материям, золоту, драгоценным камням, цветам, перьям».¹³ В случае с портретом госпожи Вогау и «Незнакомкой» Крамского критики, очевидно, испытывали трудности, пытаясь передать словами оригинальность этих работ. Один из комментаторов предполагал, что, в отличие от «идеалистической» манеры Маковского, его образы были «реальноидеальны»,¹⁴ а более консервативные обозреватели радостно отмечали движение

¹² В частности, один из критиков отметил: «Судя по обстановке, подержанной коляске, обязательному одиночеству и вызывающему взгляду, а также по данному картине названию "Неизвестная", публика, наверное, не ошибается, думая, что ей дали портрет дорогой камелии» (*Русские ведомости*, 1883, № 145). См. также: *Живописное обозрение*, 1883, № 12, с. 187. В этом смысле, вероятно, единственным табу, не нарушенным на 11-й выставке, было изображение обнаженных женщин, к большому сожалению некоторых критиков.

¹³ *Минута*, 1883, № 61; *Художественные новости*, 1883, № 6, с. 204–205.

¹⁴ *Минута*, 1883, № 61. Комментатор также добавляет: портреты Константина Маковского, безусловно, могли бы служить «в роскошной гостиной или салоне приятным пятном для глаз, но в отношении чистого искусства мы назовем его идеалистом».

Крамского от «тенденциозного реализма Стасова» в сторону более «изящного» вкуса.¹⁵ Если добавить к этому социальному и стилистическому коктейлю выполненные в «иностранной» манере женские портреты Харламова или Лемана, можно увидеть, что сдержанная, минималистская репрезентация представителей интеллигенции, которая на первой и пятой выставках была доминантой, в портретах 11-й выставки стала лишь одним из многих направлений.

В отличие от портретов бытовая живопись не претерпела с пятой выставки серьезных изменений. Несмотря на увеличившееся число работ и участников, 11-я выставка предлагала все тот же баланс юмористических, описательных и «тенденциозных» современных сюжетов из жизни сельских и городских низов. Пожалуй, единственным новшеством стало то, что рядом с традиционными сценами русского крестьянского быта, такими как «Заем хлеба» Максимова, «Нищие дети» Лемоха, «Мальчики на заборе» Прянишникова, проявился заметный этнографический интерес художников к сельской жизни в Малороссии (Украине). Так, Прянишников выставил «Возвращение с ярмарки», Николай Маковский — «Базар», а Позен — упомянутые восковые скульптуры.¹⁶ Что касается городских низов, то Владимир Маковский продолжал лидировать в этой области, оправдывая репутацию главного юмориста. На фоне традиционных анекдотов художника, вроде «Выговора» (ил. 49), «В бане» или «Смотрителя», его же «Встреча» была единственным заметным исключением, претендующим на злободневность сюжета. Учитывая, что даже новые участники, вроде Кузнецова, дали на выставку праздные охотничьи сцены («В отпуску»), не удивительно, что для ряда комментаторов бытовые картины передвижников были слишком предсказуемыми в контексте предыдущих выставок Товарищества.¹⁷ Лишь произведения вроде «тенденциозного» полотна Савицкого «Беглый» (ил. 49)

¹⁵ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1883, № 244; *Московские ведомости*, 1883, № 77.

¹⁶ Новизна этих скульптур была отмечена только Стасовым: *Художественные новости*, 1883, № 7, с. 238–239.

¹⁷ *Всемирная иллюстрация*, 1883, № 739, с. 227; *Живописное обозрение*, 1883, № 12; *Московский листок*, 1883, № 127.

были заявкой на что-то новое и цепляющее в плане темы.¹⁸ Но таких полотен было слишком мало.

«Бедная на исторические сюжеты» 11-я выставка тем не менее подтверждала желание передвижников представлять все основные направления живописи. Две собственно исторические картины были связаны с темой изгнания и заключения в русской истории. «Марина Мнишек с отцом под арестом» (ил. 49) Михаила Петровича Клодта изображает событие Смутного времени. В свою очередь, «Меншиков в Берёзове» Сурикова (ил. 49) иллюстрирует трагический момент в политической карьере влиятельного фаворита Петра I и Екатерины I, лишённого всех титулов и огромного состояния и сосланного вместе с семьёй в далёкое сибирское поселение. Большинство критиков отдавали предпочтение драматическому подходу молодого Сурикова, но некоторые отмечали при этом, что его картине недостает академического мастерства.¹⁹ Хотя «Меншиков» был одним из самых больших по размеру полотен на выставке, его «недостатки» подчеркивали в восприятии ряда критиков более существенную проблему экспозиции — маргинализацию русской исторической живописи, не говоря уже о классических и религиозных сюжетах. Однако, по мнению большинства обозревателей, ситуация на передвижной выставке просто отражала общую тенденцию современного русского искусства.²⁰ Неудовлетворенные малым

¹⁸ Эта горизонтально размещенная сцена в открытом поле, за околицей в солнечный день, изображает группу крестьян, собравшихся для передачи беглеца полиции (всадники видны справа). В отзывах по-разному идентифицировали схваченного крестьянами молодого человека — от дезертира до политического заключенного, в то время как некоторые критики сходились в неприятии изображения «мужика» настоящим «ретроградом», верноподданным, готовым сотрудничать с репрессивными органами власти: *Санкт-Петербургские ведомости*, 1883, № 235.

¹⁹ Лишь из некоторых комментариев, вроде «художник представил Меншикова — львом в клетке» (*Русские ведомости*, 1883, № 121), можно понять, что отдельные критики оценили контраст могущественного политика и тесной крестьянской избы, в которой он поневоле оказался, как сознательное концептуальное художественное преувеличение, а не просто слабость академической подготовки, как это показалось многим тогдашним рецензентам.

²⁰ *Художественные новости*, 1883, № 6, с. 202. Например, консервативные критики жаловались на серьезный недостаток сложных, многофигурных *grande peinture* («больших картин») даже на академических выставках: *Гражданин*, 1883, № 34, с. 7–8.

количеством исторических картин рецензенты были рады найти утешение в образах, основанных на литературных источниках: «Офелии» Константина Маковского и особенно — «Поприщине» Репина (ил. 49), и уделить им больше внимания.

Наконец, в «слабом» пейзажном сегменте 11-й выставки произошли два изменения по сравнению с пятой. В условиях отсутствия работ покинувших Товарищество Куинджи и Михаила Константиновича Клодта монументальные панорамы Шишкина, в их числе «Среди долины ровныя...» (ил. 49), получили неоспоримое преимущество среди многочисленных сельских, городских и морских видов. Но поразило обозревателей другое: все больше признанных бытовых живописцев — в дополнение к ожидаемым сценам современной жизни, а иногда и вместо них, — стали предлагать пейзажи. Один только Ярошенко представил 19 этюдов из недавнего путешествия на Кавказ. Максимов, Мясоедов, Бронников также наряду с бытовыми картинами выставили пейзажи. «Новое время» посвятило возможным причинам этого неожиданного расширения специализации художников отдельную статью.²¹ В ней выдвигалось предположение, что живописцы могли обратиться к изображению картин природы, желая отвлечься от более рутинной работы или находя в этом больше возможностей для художественного эксперимента; пейзажная живопись могла быть для художников и формой эскапизма: таким способом они бежали от насущных социальных проблем, найдя временную отдушину среди спокойных и грандиозных панорам русских гор, рек, лесов, степей, морей. Вполне естественно допустить, что имели место и коммерческие соображения. В любом случае эти мотивы художников стали причиной общего неровного характера 11-й выставки: критики часто указывали, что именно в ее пейзажном сегменте имеется самое большое число «ненужных» экспонатов, или основной «балласт».

Таким образом, можно заключить, что 11-я выставка демонстрировала уже знакомый открытый и разнородный характер, а в некоторых отношениях (идеологическое и стилистическое разнообразие портретов, присутствие исторических и литературных сюжетов, этнографическое измерение в бытовых картинах,

²¹ *Новое время*, 1883, № 2528.

обращение ряда видных бытовиков к пейзажу) увеличивала разнородность экспозиции до беспрецедентного уровня. На этом фоне теперь должно быть понятно, как всего одна картина — «Крестный ход в Курской губернии» Репина — смогла спровоцировать вокруг всей выставки настоящий скандал.

На гигантском полотне Репин запечатлел одно из самых значительных событий в православном календаре в России (ил. 48). Крестный ход — традиционное название для религиозной процессии по случаю Пасхи и некоторых других церковных праздников. Один из критиков объяснил символическое значение этой процессии, говоря о картине Репина: «чудотворную икону» в день ее праздника проносили в шествии «из места ее явления (может быть, где-нибудь в лесу) в монастырь или церковь, где она всегда хранится».²² Название картины указывает на конкретное место действия: область в Курской губернии, примерно в 500 километрах к югу от Москвы и более чем в 1000 километров от столицы. Журнал «Искусство» информировал читателей: замысел Репина состоял в том, чтобы написать две картины на один сюжет — изображение крестного хода до и после социальных реформ 1860-х, включавших освобождение крестьян в 1861 году. Однако на выставку Репин предложил лишь изображение послереформенной, современной провинциальной России. В глазах критиков главным признаком современности было присутствие новых социальных типов: чиновников земства, урядников, деревенской полиции, служащих местной школы, кулаков. Оставшиеся от срубленного леса пни на холме на заднем плане также, очевидно, служили печальным напоминанием о вступлении России в новую эпоху — капитализма и индустриализации. Хотя художник отказался от замысла публично сравнить две эпохи, выбор самого массового провинциального события дал ему редкую возможность на одном полотне изобразить представителей местной администрации и всех других слоев общества, в том числе недавно освобожденных крестьян, собравшихся абсолютно добровольно и исключительно по религиозному, а не политическому поводу.

«Крестный ход» Репина привлек большое внимание отечественных и западных историков искусства. Различаясь в деталях,

²² *Художественные новости*, 1883, № 7, с. 242.

все толкования картины оказываются схожи во мнении, что гигантское полотно изображает социальное неравенство при самодержавии, что художник совершил критический выпад против всех слоев русского общества, кроме самых низовых, и что картина предлагает «сочувственное изображение физической грубости и политической маргинализации жизни русского мужика».²³ Однако для современников «Крестный ход» содержал более сложное и неприятное сообщение, чем могли вообразить многие исследователи.

На первый взгляд «Крестный ход» может показаться изображением праздничной толпы, которая движется навстречу зрителям по пыльной, освещенной солнцем дороге. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что Репин в картине точно подмечает строгую иерархичность этого провинциального события, обеспеченную грубой силой полиции. Символический центр процессии — чудотворная икона, которую несет полная средних лет женщина в едко-желтом дорогом платье: критики идентифицировали ее как местную аристократку или купчиху. Женщина идет рядом с другими представителями местной элиты и высшим духовенством, облаченным в расшитые золотом ризы и фиолетовые камилавки; открытый альянс власти и церкви сопровождают и защищают казаки. Описанная группа составляет композиционный центр картины — именно на это единственное свободное место на переднем плане переполненной людьми панорамы в конечном счете обращается взгляд зрителя. Но прежде чем достичь композиционного центра, зритель невольно отмечает ряд других фигур: слева — горбатый крестьянин-калека, за которым следуют то ли паломники, то ли нищие, все грубо исключены из общей процессии силами казаков и полиции; справа — основная процессия, которая начинается группой

²³ Здесь и далее при анализе работ Репина я опираюсь на следующие ключевые монографии: Грабарь И. Э., *Репин*, в 2 т. М., 1963–1964; Ляковская О. А., *Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество*. 3-е изд., испр. и доп. М., 1982; Стернин Г. Ю., *Илья Ефимович Репин. Альбом*. Л., 1985; Федоров-Давыдов А. А., *Илья Ефимович Репин*. 2-е изд., доп. М., 1989; Valkenier E. K., *Ilya Repin and the World of Russian Art*. N. Y., 1990; Os H. van, Scheijen S. (eds.), *Ilya Repin, Russia's Secret [exhibition catalogue]*. Zwolle, 2001; Jackson D., *The Russian Vision: The Art of Ilya Repin*. Schoten, 2006.

крестьян, несущих на плечах обильно украшенный фонарь на платформе, затем видна одетая в европейского типа платье местная интеллигенция, и уже за ней — местное чиновничество и духовенство. На задних планах просматривается бесконечная масса плохо различимых участников крестного хода.²⁴ Справа и слева от основной процессии — два симметрично расположенных ряда конных полицейских: это единственные фигуры, возвышающиеся над толпой, которые гарантируют общественный порядок, в том числе с помощью палок и кнутов. В высказанных рецензентами мнениях не было особых разногласий по поводу того, что Репин преувеличил, доведя до карикатурности, привилегированный доступ богатых и знатных к святыне или чрезвычайную жестокость и активность полицейских во время процессии. По мнению даже либеральных критиков, художник немного увлекся темой.

Однако, как заметили комментаторы, в картине с не меньшей степенью критичности и карикатурности изображены и представители самых низших слоев. «Не ищите в их лицах и фигурах глубокого религиозного настроения, — написал один либеральный обозреватель, — его нет, и вместо него — одна суетня, одно пристрастие к обрядности».²⁵ Консервативные критики были еще больше задеты отталкивающим образом простолюдина: «Во всей этой толпе усердных и добровольных мучеников не замечается ни одной сколько-нибудь благообразной или умной физиономии. У всех замечается в лицах тупость, глупость и дикий фанатизм взамен благоговейного религиозного чувства, каким отличаются православные простолюдины».²⁶

Наконец, главное: Репин не просто сопоставил на одном холсте представителей власти и невежественной, фанатичной толпы, но изобразил пример их физического столкновения, заставивший

²⁴ Некоторые критики признавали, что «в картине представлено много довольно характерных типов сельских жителей, начиная с нижних и кончая местной интеллигенцией из различных сфер провинциальной жизни» (*Петербургский листок*, 1883, № 52).

²⁵ *Художественные новости*, 1883, № 6, с. 198.

²⁶ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1883, № 235. Другой консервативный критик писал в том же духе: «Вы чувствуете какое-то злобное, презрительное отношение ко всему акту этого “Крестного хода”, ко всей “глупости” этого “суеверия”, ко всей бессмысленности этой толпы» (*Гражданин*, 1883, № 11, с. 10).

задуматься многих критиков. Если судить по их реакции, самым раздражающим эпизодом на картине оказалась фигура урядника в белом мундире, который едет верхом в толпе пешеходов и намеревается ударить кнутом женщину (отчетливо видна рука в розовом рукаве, поднятая в попытке защититься). Действие происходит в присутствии представителей местной интеллигенции («почетные лица города»), а также в поле зрения местной элиты и главной части процессии. Консервативные критики все как один были разгневаны этим эпизодом композиции, считая его самой главной «ложью» картины,²⁷ более же либеральные рецензенты сосредоточили внимание на поведении толпы. Стасов заметил, что в то время как урядник «яростно лупит нагайкой толпу» без явной причины или необходимости, «просто так, по усердию», окружающие игнорируют немотивированную атаку и заняты пением.²⁸ Газета «Новое время» с негодованием отмечала, что народ показан сродни «папуасам»: «вот, мол, смотрите... бедный и несчастный народ бьют нагайкой с плеча во время церковной церемонии, икону охраняют палкой, и никто из этих папуасов не чувствует, до какой степени он груб и дик, допуская подобное зверское самоуправство».²⁹ «Всемирная иллюстрация» высказала, вероятно, наиболее глубокое наблюдение: несмотря на явное и ничем не оправданное физическое оскорбление, «выражения, похожего на недовольство, кроме одного субъекта, у других ни у кого незаметно, и впечатление картины от того еще, конечно, поразительнее должно быть для глубоко-вдумывающихся».³⁰ Все это указывает на то, что современники восприняли «Крестный ход» как нечто большее, чем открытую критику порядка вещей с целью выразить сочувствие несчастным мужикам. В то время как консервативные комментаторы видели в картине «грязную» атаку на все слои русского общества,³¹ идеологически нейтраль-

²⁷ *Новое время*, 1883, № 2551.

²⁸ *Художественные новости*, 1883, № 7, с. 242.

²⁹ *Новое время*, 1883, № 2551.

³⁰ *Всемирная иллюстрация*, 1883, № 739, с. 227.

³¹ В частности, один из них писал, что Репин «поставил себе главной задачей, изобличить... недостатки правительственной административной власти, в лице урядника и исправника, и вообще, осмеять и представить с грязной стороны все и вся» (*Санкт-Петербургские ведомости*, 1883, № 235).

ные и либеральные критики демонстрировали понимание более сложного послания: масштаб злоупотреблений, доступных властям, напрямую зависит от общей пассивности общества и недостатка гражданской солидарности между его членами. Это, конечно, был очень неприятный и вызывающий беспокойство намек, сделанный Репиным в ситуации, когда страна наконец словно бы дождалась «личной свободы» для всех,³² однако грубое злоупотребление властью и инертность подданных оставались такими же широко распространенными «обычаями», как и крестный ход.

Наконец, дабы в полной мере оценить место «Крестного хода» в общем восприятии 11-й выставки критиками, необходимо принять во внимание, что в бытовом жанре это был первый образец такого масштаба и живописного качества на современную тему в контексте всех предыдущих выставок передвижников. Ко времени вступления в Товарищество в 1878 году Репин уже составил себе репутацию художника-реалиста «Бурлаками на Волге».³³ В дальнейшем историки искусства стали рассматривать эту работу в качестве едва ли не главного живописного манифеста реалистического движения передвижников.³⁴ Однако «Бурлаки на Волге» никогда не экспонировались на выставках Товарищества. Финальная версия картины была представлена на экспозиции в Академии в марте–апреле 1873 года, в то время как вторая передвижная выставка работала в столице всего лишь до начала февраля.³⁵ Иначе говоря, до «Крестного хода» ни одна из бытовых картин, экспонировавшихся на предыдущих передвиж-

³² *Художественные новости*, 1883, № 6, с. 199. Некоторые критики подчеркивали добровольный характер события: «В нынешней картине нет ни у кого принудительной чужой лямки. Все сами добровольно идут» (*Там же*, № 7, с. 242).

³³ Критики даже сравнивали две работы, отмечая, что обе посвящены событиям, происходящим на открытом воздухе, а также то, что автор в пределах горизонтального формата схожим способом использовал диагональное движение группы по направлению к зрителю: *Там же*, с. 241–242.

³⁴ См., например, обложку первой монографии Новицкого, посвященной передвижникам (ил. 56).

³⁵ Предварительный вариант «Бурлаков» был показан в Петербурге в ОПХ в марте 1871 года. Стоит отметить, что картина была заказана в 1870 году великим князем Владимиром Александровичем, к тому времени вице-президентом Академии художеств.

ных выставках, не обладала принципиальной концептуальной новизной «Бурлаков на Волге», состоящей в том, что современный остросоциальный сюжет был отражен в масштабе холста, традиционном для картин классической исторической живописи. Буквально каждый второй критик отмечал исключительный размер полотна, а один даже заявил (ошибочно), что «Крестный ход» «вчетверо больше “Бурлаков”». ³⁶ Кроме того, «Крестный ход» явно пошел намного дальше «Бурлаков» в изображении недостатков современного российского общества, обнажив, в более прямой манере, порочную природу отношений между властью и подданными. ³⁷ И, что важнее всего, хотя в 1883 году консервативные обозреватели восприняли картину как самый «тенденциозный» экспонат выставки, целенаправленно пытавшийся спровоцировать общественный скандал, ³⁸ на «Крестном ходе» дал сбой упомянутый выше принцип рецензирования: чем более социально напряженной и «тенденциозной» была картина, тем больше художественных недочетов видели в ней критики. ³⁹ В случае с «Крестным ходом» даже самые враждебные комментаторы признавали, что это — значительное художественное достижение для русской школы живописи с точки зрения мастерства рисунка, композиционных идей, разнообразия персонажей и живописной виртуозности, необходимой для написания большого многофигурного сюжета на открытом воздухе. Столь масштабный «тенденциозный», но художественный «шедевр» было невозможно проигнорировать.

Хотя консервативные критики нашли некоторое утешение в работах Шишкина, братьев Маковских и Крамского, ⁴⁰ можно заключить, что именно присутствие в экспозиции «Крестного

³⁶ *Русские ведомости*, 1883, № 66. Это было явным, но весьма говорящим преувеличением. «Крестный ход» Репина всего на 40 сантиметров больше в высоту, чем «Бурлаки».

³⁷ Один из критиков прямо указывает, что «в “Крестном ходу в Курской губернии” проглядывает бьющая в глаза сатира на полицейские порядки захолустья, где во имя мнимого порядка агенты администрации позволяют себе бесчинства и обиды» (*Всемирная иллюстрация*, 1883, № 739, с. 227).

³⁸ *Московские ведомости*, 1883, № 77.

³⁹ Следование этому принципу можно наблюдать, например, в восприятии «Курсистки» Ярошенко на 11-й выставке консервативными критиками.

⁴⁰ *Гражданин*, 1883, № 11, с. 10.

хода» Репина впервые нарушило баланс восприятия передвижной выставки современниками: консервативные критики начали искать черты «тенденциозности» в картинах других авторов (например в «Беглом» Савицкого), полностью игнорируя традиционно разнообразный и разнородный характер экспозиции.⁴¹ Именно в связи с картиной Репина комментаторы заговорили о «беспощадном реализме»⁴² вообще и стали рассуждать (кто — с удовольствием, кто — с раздражением) о том, насколько «Крестный ход» придал колорит всему разделу бытовых картин 11-й выставки.⁴³ По словам критика «Московских ведомостей», на этот раз «выставка пересолила».⁴⁴ Внезапно она стала «идейной», в ней появилась «мысль»,⁴⁵ она заставляет задуматься, а не развлекает.⁴⁶

Скандал вокруг картины Репина совпал с двумя другими знаменательными моментами: Товарищество зафиксировало круг участников, а 11-я выставка ознаменовала переход этой группы ко второму десятилетию своего существования. Один критик отметил образование устойчивого ядра, «кружка» передвижников, у которого теперь появился лидер в лице Репина.⁴⁷ Иные комментаторы в статьях, посвященных юбилею группы, давая оценку общественной и художественной значимости Товарищества, начали мифологизировать историю группы и ее идентичность. В частности, утверждалось, что Товарищество появилось в результате Бунта четырнадцати и антагонизма с Академией и что передвижники последовательно демонстрировали реалистический подход даже в самых фантастических и сказочных сюжетах. Важно, что этот значительный сдвиг в оценке истории Товарищества критиками с еще большей силой проявился во время следующей, 12-й выставки.

⁴¹ Картина Репина также спровоцировала несколько открытых писем, опубликованных в основном в консервативных изданиях. См.: *Гражданин*, 1883, № 12; *Новое время*, 1883, № 2551.

⁴² *Художественные новости*, 1883, № 6, с. 198.

⁴³ *Новости и биржевая газета*, 1883, № 79.

⁴⁴ *Московские ведомости*, 1883, № 86.

⁴⁵ *Гражданин*, 1883, № 11, с. 10.

⁴⁶ *Петербургская газета*, 1883, № 62.

⁴⁷ *Живописное обозрение*, 1883, № 13, с. 206.

КАРТИНА РЕПИНА «НЕ ЖДАЛИ»
НА 12-й ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ
И ЕЕ ВОСПРИЯТИЕ КРИТИКАМИ, 1884 ГОД

12-я выставка демонстрировала все тот же «разношерстный» характер, что и предыдущие экспозиции передвижников (ил. 52). Открывшись со 116 работами, экспозиция выросла еще на 46.⁴⁸ Типичная общая оценка звучала примерно так: «Вовсе нет картин исторических, за исключением единственной <...> Все пейзажи да пейзажи (их более всего), целая масса портретов <...> и только не более семи, восьми картин, заставляющих задуматься».⁴⁹ Примечательно, что по случаю 12-й выставки видный критик Владимир Чуйко впервые поднял вопрос о том, что «странно беспристрастным» экспозициям Товарищества безосновательно приписывают узкую реалистическую программу. По его мнению, хотя передвижники, безусловно, отдалились от эстетики Академии, их выставки были открытыми для всего остального и нового в искусстве. Такая «беспристрастность» едва ли могла служить «знаменем» предполагаемого реалистического движения и при этом «чрезвычайно» вредила «цельному впечатлению» от выставок передвижников.⁵⁰ Критик обосновывал свою точку зрения примерами из 12-й экспозиции:

Рядом, например, с непримиримым реалистом-Репиным вы встретите здесь Ярошенко — жанриста с тенденцией за погоней современных идей и фактов; рядом с Шишкиным, чистокровным натуралистом в пейзаже, — Волкова, пейзажиста-романтика; рядом с Крамским, который доводит технику до обезличения, — Харламова, которого манера,

⁴⁸ *Каталог XII-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок*. СПб., 1884. В отношении живописных работ 12-я выставка передвижников приближалась по количеству к академической: 162 и 207 работ соответственно (*Указатель выставки Императорской Академии Художеств в 1884 году*, СПб., 1884). См. итоговую статистику по обоим выставкам за этот год: *Исторический вестник*, 1884, т. XVII, с. 472.

⁴⁹ *Дело*, 1884, № 4, с. 85.

⁵⁰ *Россия*, 1884, № 12, с. 12. В том же духе другой комментатор писал: «Выставка поражает какую-то общую неопределенностью, бесцветностью, случайностью в выборе сюжетов, какую-то посредственностью» (*Дело*, 1884, № 4, с. 84).

отчасти старо-испанская, отчасти современно-французская, поражает своей субъективностью. Одним словом, на выставке общества передвижников вы знакомитесь с различными направлениями и течениями, отчасти взросшими на русской почве, отчасти вывезенными из Европы, — но цельного, обобщающего впечатления вы все-таки не получаете.⁵¹

Именно тот факт, что Чуйко посчитал нужным сформулировать эту проблему, может указывать на происходившую на его глазах неожиданную переоценку передвижников в более узком, реалистическом ключе, несмотря на всю «беспристрастность» выставок группы.

Действительно, по сравнению с предыдущей выставкой 12-я вызвала в прессе еще бóльшую полемику, а также воодушевила критиков на новые обобщения по поводу передвижников.⁵² Ключевым экспонатом этой выставки стала картина Репина «Не ждали» (ил. 50), спровоцировавшая вокруг экспозиции атмосферу скандальности.

Больше полутора метров высотой и почти квадратное по формату полотно предлагает интимную интерьерную сцену, в которой современная политическая реальность переплетается с семейной драмой весьма «двусмысленным» и «запутанным» способом.⁵³ Изображается момент появления молодого человека в освещенной дневным светом гостиной летнего дома, к удивлению (как подсказывает название картины) членов его семьи. В то

⁵¹ Россия, 1884, № 12, с. 12.

⁵² 12-я передвижная выставка в Петербурге собрала около 24 отзывов, и большинство из них были полноценными обзорами. Посещаемость 12-й выставки в столице превзошла показатели 11-й более чем на 1000 человек, достигнув 19 164 посетителей. См. таблицу в: *Каталог XVI-ой передвижной выставки картин*, с. 28–29. В 1884 году столица насчитывала около 878 тысяч жителей (Арсеньев К. К., Петрушевский Ф. Ф. (ред.), *Энциклопедический словарь*, т. 28, с. 313).

⁵³ Многие критики жаловались на «запутанность» сюжета или на его чрезмерную «мистичность». Картина стала предметом анализа ряда отечественных и западных ученых. Помимо указанных выше монографий, касающихся творчества Репина, см. также: Андреева Л. В., «Картина И. Е. Репина “Не ждали”», в: *Типология русского реализма второй половины XIX века*, М., 1979, с. 218–251; Юденкова Т., «Картина И. Е. Репина “Не ждали”». Художественное самосознание общества 1880-х годов», в: *Искусствознание*, № 2, 1998, с. 376–407.

время как интерьер однозначно указывал на обитателей как типичных представителей интеллигенции, критики пришли к разным выводам относительно характера родственных отношений между неожиданным гостем, пожилой женщиной и тремя детьми различного возраста.⁵⁴ Консервативных комментаторов больше всего занимала и раздражала личность гостя, которого они, благодаря нескольким подсказкам в интерьере, идентифицировали как возвращающегося домой политического заключенного. Такими подсказками, в частности, стали видные на дальней стене портреты Тараса Шевченко и Николая Некрасова.⁵⁵ Но самой главной подсказкой, документально точно демонстрировавшей ультрасовременный характер сцены, стало маленькое, однако хорошо известное изображение покойного монарха Александра II, висящее на правой стене рядом с фрагментом большой карты Российской империи (ил. 51).⁵⁶ Присутствие в одной комнате портретов прогрессивных писателей и общественных деятелей и убитого царя определенно говорило о политическом прошлом неожиданного гостя, но одновременно запутывало критиков относительно политических взглядов семьи. Так, все персонажи, за исключением искренне радующегося мальчика, выражают скорее смешанные чувства: это заставило комментаторов задуматься над тем, насколько желанен гость. Можно предположить, что основным источником неопределенности в картине стало решение изобразить возвращение политического заключенного в нетрадиционный — с точки зрения общественного восприятия его

⁵⁴ См. комментарий к этому в: *Русская мысль*, 1884, № 5, с. 80.

⁵⁵ Эти два портрета были идентифицированы и отмечены во многих обзорах, в том числе в: *Русские ведомости*, 1884, № 107; *Санкт-Петербургские ведомости*, 1884, № 63; *Свет*, 1884, № 74; *Дело*, 1884, № 4; *Московские ведомости*, 1884, № 128.

⁵⁶ Некоторые критики даже утверждали, что неожиданный гость был освобожден в результате политической амнистии в честь коронации Александра III в 1883 году, через два года после убийства террористами царя-освободителя (*Новое время*, 1884, № 2879). Но, несмотря на действительно имевшие место обсуждения и предложения — как со стороны либеральных членов правительства, так и со стороны общества, — никакой официальной политической амнистии в результате одобрено не было. Единственным, хотя и важным, политическим заключенным, которого лично — и лишь частично — помиловал Александр III, был Николай Чернышевский в 1883 году.

социальной активности — семейный контекст. Действительно, эту сцену можно в равной степени прочитать и как «осуждение политических репрессий», и как «поучение о нежелательности революционной деятельности» в том смысле, что «политические активисты не живут в изоляции» и их действия имеют серьезные последствия для близких им людей.⁵⁷

Проблема в том, что комментаторы в 1884 году не были столь откровенны в своих публичных интерпретациях, сколь более поздние исследователи. И это при том, что недосказанность картины «Не ждали» спровоцировала в прессе гораздо большее обсуждение и раскол, нежели открыто провокационный «Крестный ход» годом раньше.⁵⁸ Либеральная пресса интерпретировала сцену как своего рода «хеппи-энд» — момент примирения, воссоединения семьи в настоящем, несмотря на трудности в прошлом, — подчеркивая чисто семейное и психологическое измерение картины.⁵⁹ В свою очередь, один из консервативных критиков увидел в работе «лже-либеральные обличения и протест»,⁶⁰ а другой выразил, возможно, главную проблему публичного обсуждения, «поставив вопрос ребром»: «Возвращение политического русского ссыльного в лоно семьи — сюжет этот или дозволен, или не дозволен к изображению. Середины нет». ⁶¹ Если политическая двусмысленность еще была возможна на холсте, то наличие цензуры очевидно исключало возможность более откровенных интерпретаций картины в печати.

И вновь, чтобы понять всю полноту и силу воздействия картины «Не ждали» на критиков, стоит принять во внимание безоговорочное признание всеми высоких художественных достоинств произведения. Даже самые враждебные комментаторы

⁵⁷ Jackson D., *The Russian Vision...* p. 155; Jackson D., *The Wanderers...* p. 69.

⁵⁸ Прежде всего см. полемику между такими изданиями, как «Новости и биржевая газета» (1884, № 71, 78) и «Новое время» (1884, № 2892, 2895). «Русский курьер» (1884, № 76), «Русские ведомости» (1884, № 107), «Вестник Европы» (1884, № 4) и «Русская мысль» (1884, № 5) пространно описывали или обобщали аспекты полемики между критиками, а также вносили свой вклад в публичное обсуждение картины.

⁵⁹ *Русская мысль*, 1884, № 5, с. 80; *Русские ведомости*, 1884, № 107; *Вестник Европы*, 1884, № 4, с. 881.

⁶⁰ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1884, № 63.

⁶¹ *Московские ведомости*, 1884, № 128.

не могли проигнорировать или высмеять данную работу, как, скажем, они это легко сделали с «тенденциозной» картиной Ярошенко «Причины неизвестны» (ил. 52) на той же экспозиции.⁶² Несмотря на раздражающую недосказанность и политическую подоплеку картины Репина, у критиков была возможность оценить оригинальность композиции и, главное, «мощное, великолепное» интерьерное освещение с мягким, рассеянным дневным светом, проникающим сквозь французские окна. Рецензенты восхищались тем, что Репин смог привнести «так много воздуха и света в полотно»,⁶³ что он приучил «ждать от себя неудавшегося другим».⁶⁴

Возвращаясь к контексту выставки, отметим, что скандал определенно повлиял на подход критиков, которые теперь стали обращать все больше внимания на частные отличительные особенности, иногда преувеличивая их.⁶⁵ Так, иные рецензенты сокрушались, что выставка «неприятно поражает» избытком мрачных, печальных и безрадостных сюжетов.⁶⁶ Другие подчеркивали определенно «целомудренный» характер экспозиции, указывая на полное отсутствие портретов модных дам, не говоря уже об обнаженной натуре.⁶⁷ Некоторые были весьма удручены, что вместо этого зритель получает «голый реализм».⁶⁸ Итак, по мнению критиков, 12-я выставка подтверждала тенденцию, провозглашенную годом ранее: она заставляла задумываться, а не

⁶² *Русская мысль*, 1884, № 5, с. 80–81.

⁶³ *Художественные новости*, 1884, № 6, с. 135.

⁶⁴ *Всемирная иллюстрация*, 1884, № 790, с. 207.

⁶⁵ Примечательно, что теперь можно найти несколько робких попыток синтетического подхода комментаторов к обзорам выставок. Вот отличный пример роста профессионального и теоретического самосознания критика: «Не описание картины составляет задачу критики, а те общие логические выводы, которые могут быть сделаны из целой совокупности произведений искусства за известный период» (*Россия*, 1884, № 12, с. 12).

⁶⁶ *Петербургская газета*, 1884, № 57; в частности, в газете сокрушались: «Боже, сколько больных, умирающих и умерших!», после чего приводился полный список примеров. См. также: *Дело*, 1884, № 4, с. 85.

⁶⁷ Один из критиков писал: «Одним явлением поражает эта выставка: нет на ней ни одной картинки с поползновением на порнографический сюжет, ни одной купающейся нимфы; даже вовсе нет портретов красавиц с соблазнительным декольте... Очень чистенькая, приличная эта выставка, по крайней мере, куда приличнее действительной жизни» (*Дело*, 1884, № 4, с. 85).

⁶⁸ *Московские ведомости*, 1884, № 128.

развлекаться.⁶⁹ Однако на этот раз отдельные рецензенты пошли дальше в своих обобщениях и ретроспективно стали утверждать, что передвижники культивировали идеи общественного прогресса. Так, либеральный «Русский курьер» настаивал на том, что выставки Товарищества всегда привлекали внимание той части образованного общества, которая проявляла интерес к последним достижениям в искусстве, культуре, литературе и науке. Отражая главные аспекты русской «общественной и народной» жизни, картины на этих выставках, «кроме своего специально художественного значения», представляли «серьезный общественный интерес в смысле развития в обществе самосознания и стремлений во имя идеалов лучшего будущего».⁷⁰ Подобные критические оценки и обобщения полностью игнорировали жанрово, тематически и стилистически разнородный и «беспристрастный» характер 12-й выставки, на который, например, указывал Чуйко. Вместо этого «обнаженный реализм» ряда произведений стал в восприятии критиков тесно увязываться с меритократическими и гражданскими идеями портретов представителей интеллигенции: смесь, которая не могла не получить в автократическом российском обществе оппозиционный привкус.

Единственный новый контраргумент со стороны части консервативных обозревателей состоял в том, что выставки передвижников не могут позволить себе еще большую тенденциозность, поскольку подобная экспозиция вскоре потерпит финансовое фиаско.⁷¹ Примечательно, что по мере роста оппозиционности передвижной выставки некоторые критики отмечали другую очевидную тенденцию — ее увеличивавшийся коммерческий характер.⁷² Встает вопрос: был ли в истории группы такой момент, когда растущая политическая составля-

⁶⁹ По мнению некоторых критиков, в этом пункте проявлялась разница между выставками передвижников и конкурирующими выставками Академии. См. обзор одного критика на выставку передвижников (*Дело*, 1884, № 4) и выставку Академии (*Дело*, 1884, № 5).

⁷⁰ *Русский курьер*, 1884, № 104.

⁷¹ *Московские ведомости*, 1884, № 128.

⁷² *Дело*, 1884, № 4, с. 84–85. Другой критик отмечал: «Публичную выставку художественных работ нельзя приравнять к выставкам других предметов, устраиваемых с коммерческими целями» (*Художественные новости*, 1884, № 6, с. 141).

ющая выставки могла представлять угрозу продолжительным стремлениям Товарищества организовывать коммерчески успешные, привлекательные и респектабельные экспозиции в самом центре города? (Здесь уместно напомнить, что 12-я выставка передвижников, включавшая политически заостренные работы и продвигавшая идеи социального прогресса, располагалась в роскошном доме Бернардаки на Невском проспекте.) До какой степени было возможно критиковать существующий социально-политический строй и притом оставаться независимой, успешной альтернативной выставочной площадкой в авторитарной стране, которая после убийства Александра II становилась все более репрессивной? Грандиозный скандал вокруг картины Репина на следующей, 13-й передвижной выставке дал окончательный ответ на этот и многие другие вопросы.

КАРТИНА РЕПИНА «ИВАН ГРОЗНЫЙ И СЫН ЕГО ИВАН, 16 НОЯБРЯ 1581 ГОДА» НА 13-й ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ И ЕЕ ВОСПРИЯТИЕ КРИТИКАМИ, 1885 ГОД

Парадоксальным образом 13-я выставка Товарищества, несмотря на ничтожное число современных сюжетов и даже обвинения в откровенной коммерциализации, оказалась самой скандальной и оттого самой посещаемой в истории передвижников, и именно с ней критики связали наиболее радикальное продвижение реалистических принципов.

Увеличившись до беспрецедентных размеров, 13-я выставка собрала такое же беспрецедентное количество негативных отзывов в прессе. Начавшись с 240 произведений, экспозиция постепенно выросла до 280, что делало ее сопоставимой по масштабу с одновременно проходящей выставкой Академии.⁷³ Но, по мнению критиков, радикальное увеличение размера экспозиции произошло за счет снижения ее общего художест-

⁷³ Выставка в Академии включала 262 живописные работы. См.: *Каталог XIII-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок*. СПб., 1885. См. указатель академической выставки в: Булгаков Ф. И., *Иллюстрированный обзор художественных выставок: академической и передвижной*. СПб., 1885, с. 23–31.

венного уровня, поскольку более половины работ оказались этюдами.⁷⁴ Один только Владимир Маковский выставил 40 экспонатов, большинство из которых были этнографическими штудиями и пейзажами, сделанными во время путешествия по Украине (ил. 54). Но рекорд поставил Василий Поленов, предложивший для выставки около 80 этюдов из путешествий по Турции, Греции, Египту, Палестине и Сирии (ил. 54). По словам одного комментатора, если работы Поленова хотя бы представляли «значительный исторический и географический интерес», то серия Маковского была попросту «убийственно однообразной».⁷⁵ Понимание критиками того, что оба цикла «сами по себе, могли бы уже составить целые отдельные выставки», явно отражало общее ощущение дисбаланса, недостатка цельности экспозиции или, иначе говоря, ее слишком случайного, разнородного характера.⁷⁶ Некоторые комментаторы также сожалели о том, что экспонаты на выставке не показывают почти никакого интереса к современной жизни, за немногими исключениями.⁷⁷ В числе этих исключений критики отмечали «тенденциозную» работу «Перед наказанием» (ил. 54) экспонента Сергея Коровина.⁷⁸ Несколько ведущих бытовых живописцев Товарищества либо

⁷⁴ Один из критиков даже предположил, что если б были удалены из экспозиции десятки этюдов, выставка не состоялась бы: *Художественный журнал*, 1885, № 2, с. 126. Важно, что один консервативный критик сетовал на то, что увеличивающаяся практика экспонирования этюдов на передвижных выставках меняла эстетический облик последних: «О производительности “передвижников” публика будет иметь несравненно более верное и лучшее представление, когда передвижные выставки освободятся от этюдного и эскизного балласта. Поощряя выставку этюдов, поощряют тем самым наклонность не давать картине надлежащей законченности, поощряют распушенность письма и легкомысленное отношение к композиции». *Московские ведомости*, 1885, № 47.

⁷⁵ *Московские ведомости*, 1885, № 47.

⁷⁶ *Живописное обозрение*, 1885, № 11, с. 174.

⁷⁷ *Художественные новости*, 1885, № 5, с. 121–122; критик также подтверждает наличие тренда, уже отмеченного в контексте 11-ой выставки: «Численное господство пейзажа на выставке невольно приводит к мысли, что или наши художники бегут от жизни “на берега пустынных волн, в широкошумные дубравы”, или жизнь уходит от них в новые, своеобразные формы, чуждые их привычным художественным представлениям. В связи с этим соображением, не покажется случайным, что одни жанристы появились исключительно с пейзажами, а другие совершенно отсутствуют» (Там же).

⁷⁸ Картина изображает сцену в интерьере, где центральная фигура — крепкий крестьянин средних лет, снимающий одежду перед физическим наказанием

не участвовали в выставке, либо представили только пейзажи. В результате обозреватели описывали общий характер выставки в лучшем случае как «спокойный и несколько элегический»,⁷⁹ а в худшем — как «скучный», «бесцветный» и «посредственный», утверждая, что число «13» оказалось действительно несчастливым.⁸⁰ Более того, избыток этюдов и пейзажей и предсказуемость экспонатов усилили уверенность критиков в том, что «каждый явился на выставку со своим произведением единственно затем, чтобы продать его» и, соответственно, большой ассортимент имел первостепенное значение.⁸¹

Понятно, что «спокойный и несколько элегический» или «посредственный» характер экспозиции едва ли может объяснить аномально высокий общественный интерес, который на самом деле вызвала 13-я выставка. Она не просто собрала почти вдвое больше рецензий по сравнению с предыдущими экспозициями, но и освещалась в гораздо большем количестве периодических изданий, причем даже в тех, которые раньше не проявляли интереса к художественным выставкам.⁸² Показателен и рост посещаемости: выставка привлекла около 45 тысяч зрителей, в то время как количество посетителей двух предыдущих, также скандальных, экспозиций не превысило 20 тысяч.⁸³ Причину высокого интереса найти нетрудно: несмотря на беспрецедентный размер, 13-я выставка оказалась до определенной степени выставкой — и скандалом — одной картины: «Иван Грозный и сын его Иван, 16 ноября 1581 года» (ил. 53). Данный сюжет из истории абсолютно затмил остальные

в виде порки розгами, которые приготавливает полицейский, находящийся левее, а справа в дверях видны другие персонажи.

⁷⁹ *Художественные новости*, 1885, № 5, с. 121–122.

⁸⁰ *Русские ведомости*, 1885, № 53; *Художественный журнал*, 1885, № 2, с. 126.

⁸¹ Там же.

⁸² На столичную выставку появилось около 50 откликов в петербургской и московской прессе, из них примерно две трети — полноценные обзоры.

⁸³ См. таблицу в: *Каталог XVI-ой передвижной выставки картин...* с. 28–29. Действительное число посетителей составило 44 689 человек. Выставка вновь располагалась в самом центре города, в доме Бернардаки на Невском проспекте, что, безусловно, стимулировало любопытство и облегчало посещение. В 1885 году население Петербурга составляло 884 тысячи жителей (Арсеньев К. К., Петрушевский Ф. Ф. (ред.), *Энциклопедический словарь*, т. 28, с. 313).

полотна,⁸⁴ и подтверждение этому можно наблюдать на уровне рецензий, которые часто были посвящены разбору исключительно этой картины. Массовый интерес к полотну в прессе, с одной стороны, был откликом на исключительное любопытство публики, а с другой — подогревал подобное любопытство еще больше. Выставка и картина «буквально осаждались» «всеми слоями русского общества», включая даже тех, кто обычно был далек от искусства.⁸⁵ Каждый второй критик отмечал, что только репинская картина собирает толпу. Ажиотаж публики вокруг «Ивана Грозного» был столь велик, что ему было посвящено изображение в весьма популярном журнале «Всемирная иллюстрация» (ил. 55): респектабельные, хорошо одетые дамы и господа, а также маленькая девочка стоят перед картиной Репина — единственным экспонатом, который отгорожен от зрителей специальным барьером. Сенсационные заголовки вроде «Убийство в залах 13-й передвижной выставки»,⁸⁶ а также широко используемые критиками броские эпитеты вроде «шокирующая», «отвратительная», «ужасающая» — при бесспорном признании картины в качестве *шедевра* — указывают на скандальную природу успеха «Ивана Грозного». Однако эпические размеры полотна (ил. 54) и «выдающиеся» художественные достоинства делали это произведение в восприятии современников исключительным.⁸⁷

⁸⁴ Один критик пишет: «одна из явившихся на ней (выставке. — А. Ш.) картин произвела небывалое, потрясающее впечатление на публику, в такой степени потрясающее, что за этим главным, преобладающим впечатлением скрыло и ступшевало впечатление всей остальной, несомненно — замечательной выставки». *Живописное обозрение*, 1885, № 11, с. 174.

⁸⁵ *Русские ведомости*, 1885, № 53; *Санкт-Петербургские ведомости*, 1885, № 46; *Неделя*, 1885, № 7, с. 282–283. Один из критиков даже сообщал об объявлении на входе, с извинениями от имени Товарищества: «Залы переполнены публикою» (*Всеобщая газета*, 1885, № 9, с. 212).

⁸⁶ *Неделя*, 1885, № 7, с. 280.

⁸⁷ Даже самые враждебно настроенные критики хвалили картину как бесспорное достижение русской школы живописи с точки зрения художественного мастерства, достоинств и оригинальности. Один авторитетный комментатор пишет: «Мнения относительно достоинства этой картины резко разделились. Одних она отталкивает своею излишнею реальностью, доводящею слабонервных людей почти до истерики; другие, напротив, именно реальность ставят художнику в заслугу. Но относительно мастерства отделки и изумительной техники нет никаких разногласий: и защитники, и порицатели картины г. Репина ставят ее в этом отношении чрезвычайно высоко» (*Новь*, 1885, № 9, с. 506).

Общественный резонанс на картину Репина привлек внимание не только публики, но и властей. Произведение было запрещено для дальнейшего показа в рамках провинциального тура 13-й выставки и для репродуцирования в любых изданиях. Более того, можно с уверенностью говорить, что картина стала последней каплей, вызвавшей введение цензуры в отношении выставок по всей России. Что же такого было в работе, что послужило причиной грандиозного скандала, который принес выставке небывалый коммерческий успех на короткой дистанции,⁸⁸ но едва не свел на нет все предыдущие усилия Товарищества, направленные на предупреждение какого-либо недовольства со стороны властей?

На гигантском полотне Репин предложил очень интимную трактовку печально известного эпизода из жизни на тот момент одного из самых кровавых правителей в истории России. По сравнению с другими, более традиционными повествовательными историческими сюжетами в составе той же экспозиции (например «Черным собором» Сергея Милорадовича (ил. 54)), эта сцена должна была выглядеть до странности бессобытийной и минималистской в композиционном отношении. Изображены лишь две фигуры, погруженные в полумрак «азиатского» интерьера: стоя на коленях, престарелый Грозный сжимает в объятиях умирающего сына Ивана, которого только что смертельно ранил. В цвете ковров и подушек доминирует красный, визуальное усиливает фокус полотна — окровавленную голову царевича, чью рану отец закрывает рукой в тщетной попытке остановить кровотечение. Орудие убийства, остроконечный царский посох, изображено в правом нижнем углу картины. Название уточняет дату трагедии — 16 ноября 1581 года, но не дает никакой другой информации о ней.⁸⁹ Критики отметили, что картина делает

⁸⁸ Так, ультраконсервативный «Гражданин» утверждал, что передвижники отчетливо искали скандала, дабы привлечь больше зрителей на свою выставку: *Гражданин*, 1885, № 15, с. 2–3.

⁸⁹ Хотя существовало несколько различающихся исторических версий того, что предшествовало трагедии, все они признают непреднамеренный характер убийства. Многие критики утверждали, что главным источником для художника послужила «История государства Российского» Николая Михайловича Карамзина, впервые опубликованная с 1816 по 1829 год. Карамзин описал «сыноубийство» в главе 5 тома IX.

акцент на «психическом» моменте сразу после смертоносного удара, изображая Грозного в состоянии аффекта и раскаяния. «Впервые проявляя человеческие чувства», тиран предстает жертвой собственной жестокости.⁹⁰

Судя по реакции современников, картина Репина перешагнула допустимый порог эстетической восприимчивости зрителя того времени. Почти все комментаторы открыто осуждали изображение за чрезмерный натурализм и ненужные подробности, поскольку никто не мог испытать эстетическое чувство «перед этой страшной, по своему реализму, картиной», а только «ужас и отвращение».⁹¹ В качестве подтверждения приводился тот факт, что некоторые посетительницы буквально теряли сознание перед полотном. Именно в связи с этой картиной рецензенты часто рассуждали о «границах» в искусстве. Один из них заметил: «реализм в искусстве имеет свои пределы», а другой настаивал, что «дальше можно идти только в анатомический театр или на скотобойню».⁹² Третий обозреватель критиковал картину, ссылаясь на известный трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии».⁹³ Наконец, несколько критиков также вспомнили «Петра I...» Ге, показанного на первой выставке, в качестве успешного примера решения аналогичных тем в эстетически приемлемых рамках (ил. 42).⁹⁴

Несмотря на то что критики называли картину Репина «отталкивающей», она, однако, чем-то притягивала, задевала, будоражила современников и, судя по всему, не только своими «великолепными» живописными качествами, которые все единогласно отмечали. Любопытно, что никто из критиков не удивился внезапному обращению прославленного живописца современной жизни к историческому сюжету. Это тем более удивительно в свете его отчетливо актуальных сюжетов на предыдущих двух

⁹⁰ *Всемирная иллюстрация*, 1885, № 840, с. 158; *Всеобщая газета*, 1885, № 7, с. 166; *Живописное обозрение*, 1885, № 11, с. 174. См. также: Jackson D., *The Russian Vision...* p. 85–91; Jackson D., *The Wanderers...* p. 105–109.

⁹¹ *Новости и биржевая газета*, 1885, № 45.

⁹² *Еженедельное обозрение*, 1885, № 63.

⁹³ *Дело*, 1885, № 6, с. 94–96.

⁹⁴ *Художественные новости*, 1885, № 5, с. 125; *Дело*, 1885, № 6, с. 97.

выставках Товарищества.⁹⁵ Возможно, чрезмерно натуралистическое представление исторического события заставляло обозревателей «прочитывать» картину в свете актуальных политических реалий, но признать это открыто они не могли по цензурным резонам. В этом смысле принципиально, что сразу несколько рецензентов независимо друг от друга заявили: изображение «человеческих чувств на их пике» и «ошеломляющий реализм» сделали эту драму слишком близкой для публики, чтобы картина могла восприниматься как историческая. «Санкт-Петербургские ведомости» писали об отсутствии необходимой исторической дистанции — «драма слишком жива».⁹⁶ В том же духе один профессиональный историк утверждал, что, поскольку особо подчеркнутый Репиным «психический момент» мог случиться везде и в любое время, картина едва ли может считаться репрезентацией исторического события.⁹⁷ Хотя между Иваном Грозным и правящей династией Романовых не было кровного родства, изображение правителя как жертвы собственной жестокости (в сюжете отец и сын легко могли быть заменены самодержцем и его народом) было более чем релевантным в свете последних кровавых политических событий в стране. Первое, о чем мог вспомнить зритель при виде картины, — это убийство Александра II народовольцами, произошедшее за три года до 13-й выставки, о последующих преследованиях и казнях при Александре III, продолжающихся несмотря на публичные просьбы со стороны, например, Льва Толстого⁹⁸ и Владимира Соловьева о прощении цареубийц и прекращении насилия. Выбор Репиным исторического сюжета современники могли понимать как тактический прием: это был способ прокомментировать действия правителей России, не демонстрируя прямых и нелицеприятных параллелей между настоящим и прошлым.⁹⁹

⁹⁵ До этого момента Репин выставлял только одну историческую работу, «Царевна Софья Алексеевна», в рамках седьмой выставки передвижников.

⁹⁶ *Санкт-Петербургские ведомости*, 1885, № 46.

⁹⁷ *Исторический вестник*, 1885, № 5, с. 497.

⁹⁸ См. письмо Толстого к Александру III в: Чертков В. Г. (ред.), *Лев Толстой и русские цари*. М., 1918, с. 6–14.

⁹⁹ Valkenier E. K., *Ilya Repin and the World of Russian Art*, p. 120–122; Jackson D., *The Russian Vision...* p. 85–91; Jackson D., *The Wanderers...* p. 105–109; Brunson M.,

Теперь можно лучше понять, почему, вопреки крайне разнородному, коммерческому и «элегическому» характеру, 13-я выставка передвижников побудила власти к принятию решительных мер. Хотя последней каплей стал скандал вокруг *исторического* полотна, введение цензуры в отношении художественных выставок было объяснено в следующих терминах:

Неоднократно повторявшиеся случаи появления на частных выставках художественных произведений более или менее тенденциозных, или с явным намерением представлять в неблагоприятном свете правительственный строй или отдельных высокопоставленных лиц, указывают... на необходимость строгой цензуры.¹⁰⁰

Отрывок не уточняет, какие именно произведения искусства или выставки спровоцировали введение предварительной цензуры. Поэтому первый ключ к пониманию дает эпитет «тенденциозный»: правительственная инструкция использует термин, который часто употребляли критики, особенно — консервативные, для описания злободневных работ, в том числе встречавшихся на передвижных выставках. Из всех художественных выставок, каковые можно было назвать «частными», только

«Painting History, Realistically: Murder at the Tretyakov», in: R. P. Blakelsey, M. Samu (eds.), *From Realism to the Silver Age. New Studies in Russian Artistic Culture*. DeKalb, 2014, p. 98–104. Многие исследователи приводят непосредственные свидетельства в письмах Репина, подтверждающие, что его обращение к историческому сюжету и интерпретация последнего были вызваны убийством Александра II и последующими публичными казнями исполнителей. См., например: Ляковская О. А., *Илья Ефимович Репин...* М., 1982, с. 256–258. См. подробное описание суда и публичных казней руководителей «Народной воли»: *Процесс 1-го марта 1881-го года*. СПб., 1906. См. также: Троицкий Н. А., *«Народная воля» перед царским судом (1880–1894)*. 2-е изд., испр. и доп. Саратов, 1983; Волк С. С. (ред.), *«Народная воля» и «Черный передел»: Воспоминания участников революционного движения в Петербурге в 1879–1882 гг.* Л., 1989. См. новейший анализ социально-политической обстановки в этот период в: Сафронова Ю. А., *Русское общество в зеркале революционного террора, 1879–1881 годы*. М., 2014.

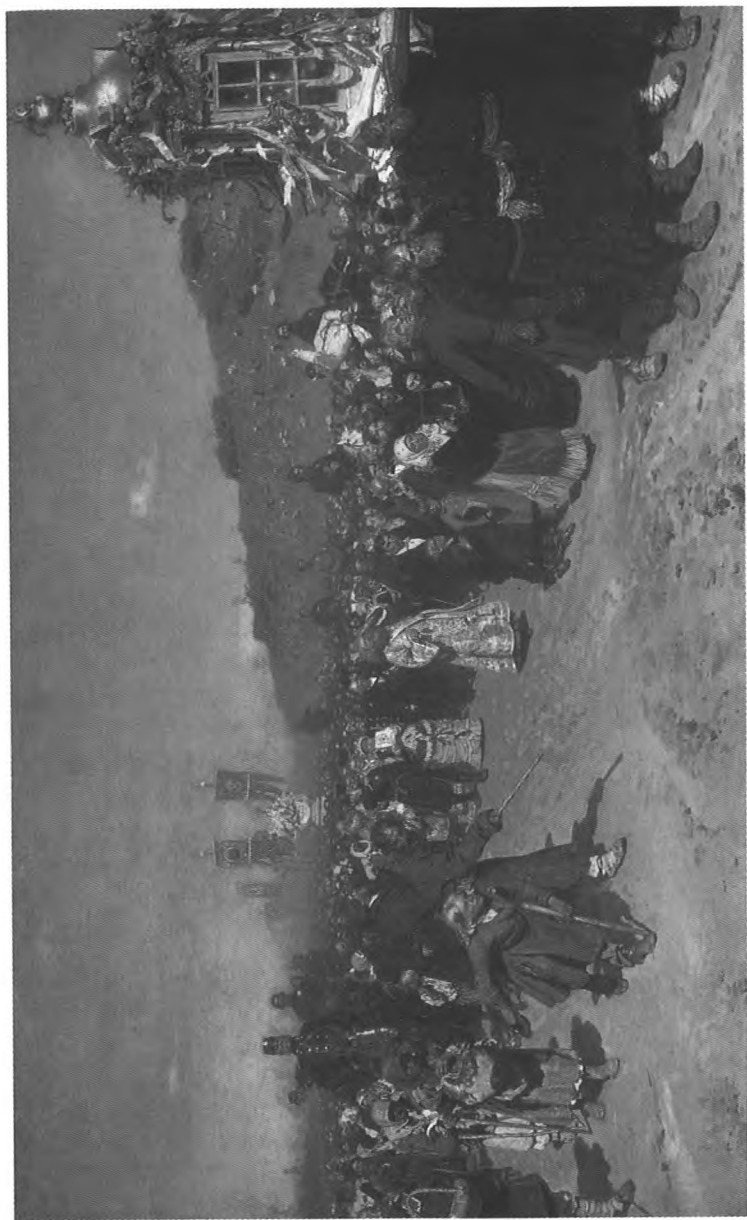
¹⁰⁰ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 587. См. там же полный текст циркуляра о введении предварительной цензуры выставок. Циркуляр был отдельной официальной инструкцией, а не частью Устава о цензуре и печати, который регулировал все виды публикаций и обращение печатной продукции в империи.

экспозиции Товарищества организовывались на регулярной основе и заслужили наибольшую известность и популярность у публики. Из циркуляра также понятно, что правительство было недовольно отдельными картинами, а не передвижными выставками в целом. Почему недовольство возникло полтора десятилетия спустя после появления этой частной выставки, учитывая, что на ней всегда присутствовали «тенденциозные» работы, например Савицкого, Ярошенко и др.? Прделанные *case studies* убедительно показывают: по мере количественного роста передвижной выставки увеличивалось ее жанровое, стилистическое и тематическое разнообразие, а также усиливался ее откровенно коммерческий характер. Критические, гражданские по духу, «тенденциозные» и реалистические произведения присутствовали на выставках, но были только возможным вариантом из множества разнообразных предложений. Однако появление трех масштабных, политически острых и превосходных с живописной точки зрения картин Репина превратило эту возможность в определенную идеологическую программу всего Товарищества. То, что именно репинские работы вызвали основное недовольство и стали катализатором введения цензуры, можно предположить по фразе циркуляра о явном намерении работ «представлять в неблагоприятном свете правительственный строй или отдельных лиц». Эта формулировка, бесспорно, является отголоском типичных отзывов консервативных критиков на нелестную репрезентацию церкви и власти в «Крестном ходе», на политически двусмысленный характер картины «Не ждали» и на совсем нелицеприятную историческую параллель в «Иване Грозном». Итак, благодаря трем репинским полотнам была достигнута определенная критическая масса, когда упомянутые отличительные особенности передвижных выставок — отсутствие классической исторической живописи, «тенденциозные» сюжеты, портреты интеллигенции — приобрели в глазах критики особый вес, несмотря на все усилия членов группы придерживаться сбалансированного идеологического и эстетического разнообразия. Выражение «неоднократно повторявшиеся случаи» в циркуляре указывает на имевший место кумулятивный эффект, произведенный чередой скандальных работ/выставок, которые все больше характеризовали Товарищество как критическое реалистическое

движение. Эта тенденция достигла пика на 13-й выставке, когда ее отметили не только большинство художественных критиков, но и правительственные чиновники.

Как уже говорилось, художники с самого начала имели дело с цензурой: и когда регистрировали устав, и затем всякий раз при издании каталогов, отчетов, печатных документов или афиш. Но теперь ситуация ухудшилась: начиная с провинциальных туров 13-й выставки (1885 год) Товарищество вынуждено было проходить предварительный цензурный досмотр экспозиции в каждом городе.¹⁰¹ Это правило значительно усложнило деятельность Товарищества, на что открыто пожаловался Мясоедов в юбилейном отчете о первых 15 выставках. Таким образом, можно определить 1885 год как момент, когда деловые интересы группы оказались в открытом конфликте с художественными целями, которые критики приписали передвижникам, поскольку эти художественные цели стали политическими. Но, принимая во внимание разнообразие работ, представленных на выставке, и их внушительное количество, конфликт было несложно разрешить: сначала сняв с нее наиболее неудобный экспонат, а затем предотвратив, с помощью предварительной цензуры, появление аналогичных работ на последующих выставках Товарищества. Напряжение между коммерческим и художественным/политическим аспектами выставок группы было кратковременным. Однако этого нельзя сказать о репутации передвижников как критического реалистического движения в русском искусстве.

¹⁰¹ Ситуация стала еще менее благоприятной для художников в силу того, что цензура произведений искусства была делегирована государственным чиновникам, а не представителям профессионального, художественного сообщества. См.: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 586–587.



Ил. 48. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880–1883. Холст, масло. 175×280 см. ГТГ.



Ил. 49. Размеры ключевых экспонатов 11-й выставки Товарищества в сравнении. 1883.

Справа налево:

И. И. Шишкин. «Среди долины ровные...». 1883. Холст, масло. 136×203 см. КНМРИ.

М. П. Клодт. Марина Мнишек с отцом под стражей (после погрома). 1883. Холст, масло. 83×112 см. Вологодская областная картинная галерея.

В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883. Холст, масло. 169×204 см. ГТГ.

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880–1883. Холст, масло. 175×280 см. ГТГ.

К. А. Савицкий. Беглый. 1883. Холст, масло. 72×144 см. ГТГ.

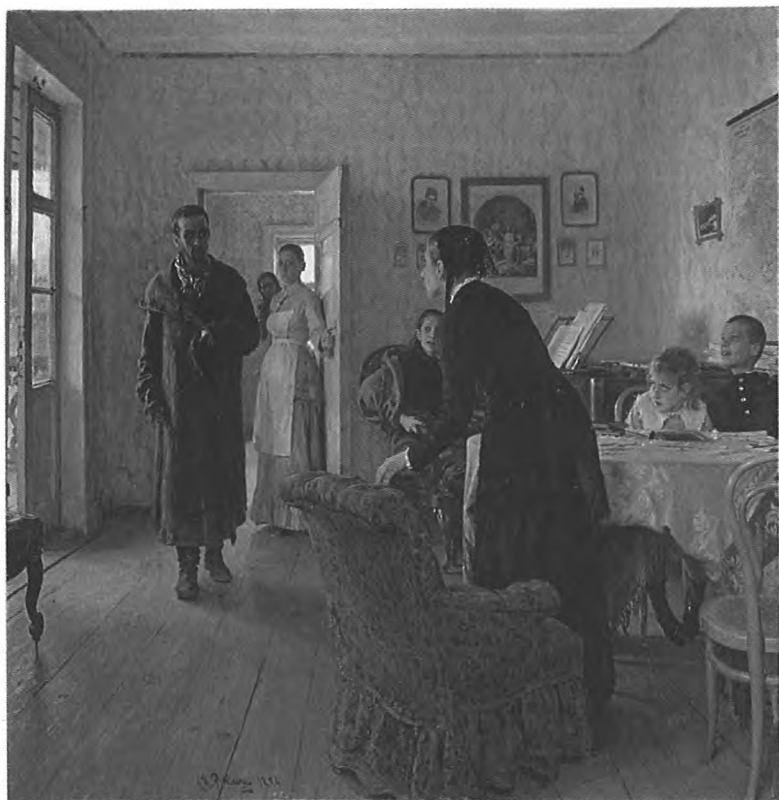
В. Е. Маковский. Выговор. 1883. Холст, масло. 40×32 см. Ивановский областной художественный музей.

И. Н. Крамской. Портрет г-на Боткина. 1882. Холст, масло. 71×57 см. ГТГ.

И. Е. Репин. Поприщин. 1882. Холст, масло. 98×69 см. КНМРИ.

Н. А. Ярошенко. Курсистка. 1883. Холст, масло. 131×81 см. Калужский областной художественный музей.

И. Н. Крамской. Неизвестная. 1883. Холст, масло. 75×99 см. ГТГ.



Ил. 50. И. Е. Репин. Не ждали. 1884–1888. Холст, масло. 160×167 см. ГТГ.



Ил. 51. Император Александр II на смертном одре. Репродукция с фотографии.



Ил. 52. Размеры ключевых экспонатов 12-й выставки Товарищества в сравнении. 1884.

Справа налево:

- И. И. Шишкин. Лесные дали. 1884. Холст, масло. 113×164 см. ГТГ.
- К. В. Лебедев. Боярская свадьба. 1883. Холст, масло. 49×70 см. ГТГ.
- В. М. Васнецов. Три царевны подземного царства. 1884. Холст, масло. 164×297 см. КНМРИ.
- И. Н. Крамской. Неутешное горе. 1884. Холст, масло. 228×141 см. ГТГ.
- И. Е. Репин. Не ждали. 1884–1888. Холст, масло. 160×167 см. ГТГ.
- Н. А. Ярошенко. Причины неизвестны. 1884. Холст, масло. 140×176 см. М. н.
- И. И. Репин. Портрет П. М. Третьякова. 1883. Холст, масло. 101×77 см. ГТГ.



Ил. 53.
И. Е. Репин.
Иван Грозный
и сын его Иван
16 ноября
1581 года.
1885.
Холст, масло.
199×254 см.
ГТГ.



Ил. 54. Размеры ключевых экспонатов 13-й выставки Товарищества в сравнении. 1885.

Справа налево:

В. Д. Поленов. Парфенон. 1881-1882. Холст, масло. 30×43 см. ГТГ.

И. И. Шишкин. Туманное утро. 1885. Холст, масло. 108×146 см. НГХМ.

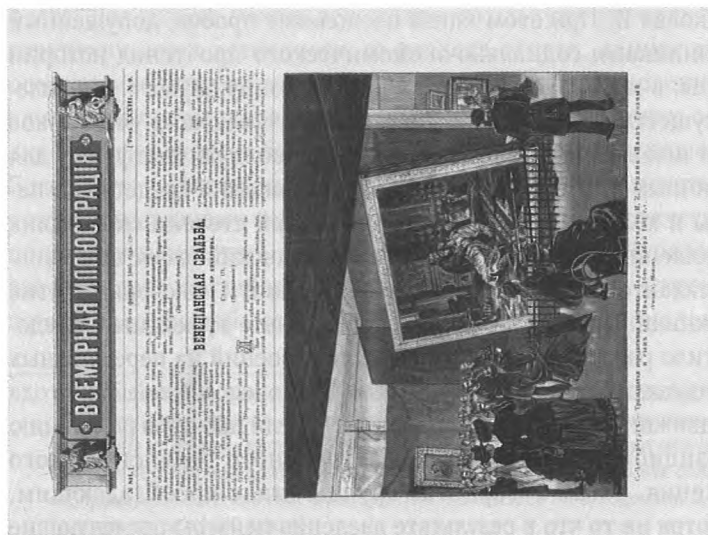
С. Д. Милорадович. Черный собор. 1885. Холст, масло. 135×189 см. ГТГ.

И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885. Холст, масло. 199×254 см. ГТГ.

Ф. А. Бронников. Нищий у дверей богача. 1886. Холст, масло. 127×84 см. Тверская областная картинная галерея.

С. А. Коровин. Перед наказанием. 1884. Холст, масло. 63×86 см. Музей современной истории России.

В. Е. Маковский. Малороссы. 1882. 54×40 см. ГТГ.



Ил. 55. Первая полоса «Всемирной иллюстрации», № 841 от 23 февраля 1888.



Ил. 56. Обложка первой монографии о передвижниках А. Новицкого. 1897.

Заключение

В этой монографии впервые рассмотрены и связаны два различных взгляда на передвижников: преобладающее представление о группе как о конвенциональном реалистическом художественном движении и маргинальное, социально-экономическое прочтение истории Товарищества как коммерческого и идеологически открытого выставочного предприятия. Значительное количество аргументов и свидетельств, представленных в книге, поддерживает социально-экономическую интерпретацию истории группы и объясняет, как передвижникам удалось преуспевать в организации выставок в течение нескольких десятилетий — при разных социально-политических условиях, характерных для правления Александра II, Александра III и Николая II. При этом книга восполняет пробел, допущенный сторонниками социально-экономического прочтения истории группы: в монографии показано, что к концу первого десятилетия существования Товарищества ряд его ведущих участников стали использовать независимую выставочную платформу для публичных политически острых высказываний средствами палитры и холста. Этот вывод в наибольшей степени справедлив в отношении Репина, хотя схожий гражданский пафос при меньшем таланте выражали Ярошенко, Савицкий и некоторые другие художники. Правительство в конечном счете эффективно предотвратило развитие оппозиционных настроений на передвижных выставках, введя цензуру, однако с 13-й экспозицией 1885 года передвижники в глазах критиков приобрели прочную репутацию оппозиционно и критически настроенного реалистического движения. Такое восприятие группы стало преобладающим, несмотря на то что в результате введения цензуры последующие

выставки Товарищества больше не содержали радикальных политических заявлений и в силу своей масштабности и художественной широты рассматривались как вполне респектабельные полуофициальные публичные мероприятия.¹

В заключении я хочу проанализировать, как передвижники, перехватив инициативу у критиков, в конце 1880-х годов инкорпорировали художественную идентичность в публичную репрезентацию своей истории и выставок. Здесь имеют принципиальное значение две публикации: проанализированный ранее отчет о первых 15 выставках и иллюстрированный альбом, изданный к 25-й, юбилейной экспозиции.

Проделанные *case studies* позволяют по-новому взглянуть на художественный манифест передвижников, внезапно провозглашенный в 1888 году в контексте юбилейного отчета о 15 выставках. Учитывая эстетическую нейтральность художников во всех прежних формах публичной саморепрезентации, текст Мясоедова ознаменовал серьезный прецедент в политике Товарищества, несмотря на то что он во многом повторял публикации о передвижниках в прессе. Однако стоит отметить контраст между прямыми и откровенными попытками критиков описать реалистическую ориентацию группы и мягкими, уклончивыми и слишком общими формулировками художественного манифеста. Для начала можно вспомнить «окольную» риторическую структуру всего эстетического раздела отчета, данное в нем псевдосоциологическое объяснение причин возникновения реалистического направления в русском искусстве, а также отчетливо обезличенное и беглое описание основания Товарищества. Более того, в приведенных *case studies* можно было заметить, что критики по-разному определяли особенности «реалистического» подхода в искусстве, используя для этого как нейтральные, так и весьма критические выражения: *правдивый, искренний, трезвый, простой, естественный, русский/национальный/*

¹ См., например, визуальные дайджесты 14-й (1886 год), 21-й (1893 год) и 23-й (1895 год) выставок во «Всемирной иллюстрации», которые отчетливо представляют их в таком качестве (ил. 57–59). В том же духе еще один визуальный коллаж «Всемирной иллюстрации» презентовал Товарищество как солидное, современное выставочное предприятие, достигшее 20-й годовщины своей деятельности в 1892 (ил. 4).

народный, знакомый, современный, серьезный, заставляющий задуматься, реальный, идейный, предвзятый/тенденциозный, гражданский, радикальный, экстремальный, политический. Из этого обширного списка определений передвижники выбрали для своего манифеста наиболее общие и безобидные: согласно манифесту, Товарищество «объединило почти все, что умело или только хотело быть искренним и правдивым». Этот подход побудил критика Чуйко заявить, что слова «искренность», «правда» и «простота», постоянно использовавшиеся Стасовым, но не объясненные им, никак не являются эстетическими принципами, но «эпитетами, применяемыми нами к тому или другому произведению для выражения нашего личного чувства, нашего субъективного впечатления».² Итак, манифест, представленный вскоре после серии скандальных выставок и введения цензуры, в основном пытался убедить публику (а возможно, и правительство), что, несмотря на предпочтение сюжетов из современной жизни, члены группы далеки от радикализма и тенденциозности и не ставят политических целей. Единственное публичное «обязательство» манифеста 1888 года состояло в том, чтобы следовать установкам, провозглашенным двумя десятилетиями ранее в уставе: «знакомить Россию с русским искусством». Действительно, против подобного едва ли кто-либо стал возражать, но прояви художники большую конкретность, — это не только могло вызвать санкции со стороны властей, но и означало бы очевидное игнорирование открытого и разнородного характера экспозиций Товарищества.

Введение цензуры выставок помогает объяснить конфликт художников с критиками, которые в отчете обвинены в искаженной интерпретации деятельности Товарищества. Это обвинение выглядит как попытка переложить ответственность: художники утверждали, что неверному пониманию их работ со стороны публики способствовали невежественные и некомпетентные печатные критические обзоры. Всеобщий гнев журналистов вызвало не столько содержание манифеста, сколько упомянутые нападки. Большинство комментаторов охарактеризовало их в лучшем случае как ненужные, в худшем — как бестактные

² Наблюдатель, 1888, № 4, с. 281.

и грубые.³ «Когда художникам, — заявил обозреватель “Русского богатства”, — вместо произведений кисти и палитры приходится выставлять перед публикой свои литературно-полемико-адвокатские опыты, это уже плохой признак; говорите нам о своих достоинствах кистью и резцом, а не пером».⁴ Примечательно, что 10 лет спустя, при следующей попытке передвижников встроить определенную художественную идентичность в свой публичный образ, главный акцент был сделан на составлении иллюстрированного юбилейного альбома, а оба параграфа с обвинениями в адрес критики — полностью изъяты из следующего варианта юбилейного отчета.

По сравнению с отчетом о первых 15 выставках вводное эссе к альбому по случаю 25-летия группы отличается еще большей умеренностью и деловитостью (см. прил. 3).⁵ В опубликованном письме художников к издателю объясняется, как текст эссе был скомпилирован из трех разных источников: упомянутого отчета Мясоедова о 15 выставках (а–g, далее — прил. 3), его же фрагмента некролога на смерть Ге (b2–5)⁶ и его же нового отчета о последнем десятилетии деятельности Товарищества, с 1888 по 1897 год (h1–p).⁷ Мясоедовские дополнения увеличили объем отчета в два раза⁸ и были посвящены исключительно деловым

³ См. прежде всего: Там же, с. 262–288; *Русское богатство*, 1888, № 3, с. 187–190; *Художественные новости*, 1888, № 6, с. 151–152; *Московские ведомости*, 1888, № 118; и др.

⁴ *Русское богатство*, 1888, № 3, с. 187–188.

⁵ Официальное название: «Альбом двадцатипятилетия Товарищества передвижных художественных выставок, 1872–1897» (ил. 60). Чтобы «компенсировать» дополнительные два года между основанием Товарищества в 1870 году и 25-й выставкой, прошедшей в 1897 году, на титульной странице стоит дата «1872 год» в качестве точки отсчета, которой стала первая выставка. Мясоедов прочел юбилейный текст на общем собрании 26 февраля 1897 года, с очевидным намерением опубликовать его.

⁶ Некролог был опубликован в журнале «Артист» в 1894 году.

⁷ Со смертью Ге в 1894 году Мясоедов оставался единственным живым соучредителем и был все так же активен в повседневных делах Товарищества. См.: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987, т. 2, с. 501–502, 513–514.

⁸ На этот раз Мясоедов абсолютно ясно дал понять, что являлся ключевой фигурой при основании Товарищества, поскольку два новых параграфа начинались со слова «я» (b2–3). Впрочем, он упомянул и других лиц, стоявших за событиями: Перова в Москве, Крамского и Ге в Петербурге (b2–4, b6), также

аспектам деятельности группы и ее возросшей общественной роли. Как уже было отмечено, самый скандальный эпизод прежнего отчета — атака на критиков — в новом варианте текста отсутствует (d2–3). Перепечатанный заново художественный манифест не только утратил полемический контекст (а равно и эффект новизны), но и еще больше погрузил читателя в море цифр и примеров, призванных продемонстрировать институциональный успех группы (ил. 62).⁹

В результате задача формирования художественной идентичности передвижных выставок теперь ложилась исключительно на иллюстрированный раздел альбома. Планирование юбилейного издания началось уже в 1892 году¹⁰ и вызвало горячие споры, которые предсказуемо достигли накала в 1896 году.¹¹ Опубликовано

перечислил несколько имен соучредителей (b3.2), а позднее и всех бывших и настоящих на тот момент участников (i1).

⁹ Опирающийся на данные двуязычной (на русском и французском) сводной таблицы ежегодных финансовых отчетов Товарищества за 25 выставок отчет подразумевает, что, несмотря на появление конкурирующих выставочных обществ, Товарищество оставалось наиболее популярной и влиятельной национальной выставочной площадкой. Доказательством этому служили: рост посещаемости экспозиций в традиционных городах проведения передвижных выставок (k1–3); серьезное расширение географического охвата благодаря так называемым «параллельным выставкам», которые составлялись из непроданных работ и в таком составе возились по менее процветающим городам центральной и юго-восточной части России (k5); независимое участие Товарищества в важных национальных выставках (l); несколько независимых попыток представить современное русское искусство за рубежом (m1–2). Предлагая беспрецедентные возможности профессионального и социального роста для молодых художников, Товарищество удвоило количество участников за предыдущее десятилетие (i2.1), а на его экспозициях постоянно продолжали выставляться экспоненты (i2.2). Наконец, институциональное и художественное признание Товарищества способствовало тому, что ведущих членов группы официально пригласили участвовать в реформе Академии (n2–3).

¹⁰ См.: *Список избранных картин, бывших на передвижных выставках для проектируемого издания 25-летия товарищества передвижных художественных выставок*. СПб., 1892. Титульная страница гласит, что список был составлен Владимиром Маковским и Ильей Остроуховым. См. также: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 620.

¹¹ Следующий список был составлен в 1896 году: *Список избранных картин и скульптур членов Товарищества передвижных выставок за 24 года деятельности Товарищества*. М., 1896. См. также: Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 496–503, 620–621.

ванный и поступивший в продажу в 1897 году альбом включал 270 фототипических репродукций на 180 листах (ил. 61).¹² Простое наблюдение показывает, что отобранная коллекция составляла менее 10 процентов от общего количества произведений: на прошедших 25 выставках в общей сложности было показано 3504 работы.¹³ Провести такой отбор было непросто, учитывая, что в 1896 году общее число бывших (в том числе умерших) и действительных членов Товарищества достигло 62 и альбом должен был представить их всех.

Принципы и сам процесс отбора работ дают начальное представление о том, какой образ группы должен был сформировать альбом. В отличие от юбилейных отчетов, составленных лично Мясоедовым, иллюстрированный раздел стал результатом формализованного и прозрачного процесса, в котором участвовали все члены Товарищества. Однако, согласно протоколам, этот процесс администрировался четверьмя художниками, входившими в тот год в правление: Ильей Остроуховым, Константином Савицким и Николаем Касаткиным в Москве и Николаем Ярошенко в Петербурге.¹⁴ Важно, что последние трое были бытовы-

¹² Первый том (из шести) появился в продаже во время работы 25-й выставки, во второй половине 1897 года. Стоит заметить, художники вновь вернулись к идее альбома коллекционных репродукций своих работ, но эволюция этой идеи символична: от сделанных вручную альбомов офортных листов, визуально представлявших вторую и третью выставки, но не нашедших спроса, к изысканному, напечатанному типографским способом иллюстрированному альбому к 25-летию Товарищества, предлагавшему коллекцию фототипических репродукций. Альбом стал результатом сотрудничества передвижников с наиболее авторитетным московским фотографом и художественным издателем того времени Карлом Фишером. Он смог гарантировать наилучшее качество, а также целиком взял на себя финансовый риск, рассчитывая, что продукт окажется высоко востребованным на рынке. Тираж альбома планировался от тысячи до шести тысяч экземпляров, в зависимости от уровня продаж. Из объявлений о подписке, размещенных в газетах, узнаём, что любителям искусства предлагался ограниченный тираж эксклюзивного варианта издания в «роскошной папке с золотым тиснением» за 30 рублей (цена обычного издания составляла от 9 до 12 рублей). См.: *Слово*, 1897, № 67.

¹³ Это было равно среднему размеру поздних экспозиций группы. Например, 13-я, 23-я и 25-я выставки включали соответственно 272, 294 и 273 экспоната. Технологические и коммерческие соображения, очевидно, повлияли на решение художников представить историю первых 25 выставок через подборку ключевых произведений.

¹⁴ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 482–483.

ми живописцами, которые прославились своими злободневными, «тенденциозными» сюжетами. 23 ноября 1896 года правление направило всем участникам предварительный список избранных работ и попросило одобрить или исправить его в отношении их собственных произведений. Списку предшествовало введение, которое оговаривало параметры предстоящей публикации и два принципа отбора работ: во-первых, «предельное количество снимков для художников исторических и жанристов — восемь, для пейзажистов — шесть»; а во-вторых, «члены Товарищества, находящиеся в его составе меньшее время, представляются, естественно, меньшим количеством своих произведений сравнительно со старшими товарищами».¹⁵ Поскольку ни один протокол того периода не подтверждает, что упомянутые принципы отбора обсуждались на общих собраниях, можно утверждать: они были инициативой правления. Свидетельствует об этом и частное письмо Ярошенко Савицкому от 27 апреля 1896 года, в котором первый возражает против того, чтобы каждого художника представляло равное количество иллюстраций в альбоме: если так поступить, «равноправность будет достигнута, но цель издания — дать картину деятельности Товарищества — будет утрачена, потому что всякий понимает, что в создании этой картины не все члены принимали равное участие».¹⁶ Итак, хотя каждый член Товарищества самостоятельно выбирал для каталога картины, представляющие его творчество, группа из четырех художников, включавшая трех «тенденциозных» бытовых живописцев, уже приняла ряд ключевых решений, направленных на то, чтобы выделить одни аспекты художественного наследия Товарищества за счет других.

¹⁵ Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество...* т. 2, с. 501–502. Альбом показывает, что старейшие участники — Крамской, Ге, Лемох, Владимир Маковский, Мясоедов, Поленов, Прянишников, Савицкий, Репин, Ярошенко, Киселев, Брюлов и Шишкин — действительно разместили большее число репродукций за счет своих более молодых коллег. Однако во всех остальных отношениях альбом был составлен в соответствии с эгалитарными принципами, характерными для других саморепрезентаций Товарищества: кроме того, что в нем было предоставлено место абсолютно всем бывшим и настоящим членам группы, все художники здесь значатся в алфавитном порядке, без титулов или других различий в рангах.

¹⁶ Там же, т. 2, с. 497.

И последний вопрос данной монографии: какая художественная идентичность передвижников была сформирована с помощью юбилейного иллюстрированного альбома? Другими словами, можно ли интерпретировать подборку репродукций как представляющую художественное движение, и, если так, имело ли это движение реалистическую программу? В своего рода финальном *case study*, посвященном альбому к 25-летию Товарищества, я покажу, что, даже несмотря на усилия четырех его участников представить определенную идентичность передвижников, однозначные выводы все равно сделать сложно.

Первая причина такой неопределенности — широкое жанровое разнообразие произведений, входящих в альбом. Принимая во внимание, что на протяжении почти трех десятилетий на выставках Товарищества в равной степени были представлены все основные направления живописи, едва ли стоит удивляться тому, что и юбилейный альбом был составлен по тому же принципу. Более того, компоновка альбома в эгалитарном алфавитном порядке — по именам художников и названиям их работ — сделала крайне проблематичным определение отчетливых трендов в представленных жанрах, не говоря уже о более общих для участников приоритетах. Какой смысл можно извлечь из того случайного факта, что альбом открывают два пейзажа Аммосова, а заканчивается он современной бытовой сценой «Всюду жизнь» Ярошенко? И все же, несмотря на кажущуюся жанровую широту, альбом, как уже было установлено выше, представляет Товарищество весьма предвзято. При дальнейшем анализе 270 иллюстраций я буду опираться на два сделанных мною графика: секторная диаграмма среднестатистической передвижной выставки иллюстрирует представленность каждого из четырех основных жанров на основе 3500 картин, показанных на 25 передвижных выставках Товарищества (ил. 63) и секторная диаграмма альбома показывает соотношение четырех жанров в рамках альбома (ил. 64).¹⁷

¹⁷ Реконструкция сделана на основе объединенных каталогов всех передвижных выставок (включая Петербург, Москву и провинцию), приведенных в: Романов Г. Б., *Товарищество передвижных художественных выставок. 1871–1923 гг. Энциклопедия*. СПб., 2003. Здесь я должен указать определенные ограничения и правила, которых придерживался изначально или которые

Сравнение графиков показывает, что альбом имел два радикальных отличия от среднестатистической экспозиции Товарищества. Так, простой подсчет иллюстраций подтверждает стремление составителей подчеркнуть особое внимание передвижников к современной российской действительности. Повседневные сюжеты представлены более чем 100 репродукциями из 270 и образуют наибольший сегмент альбома — 38 процентов. Несложно заметить, что это непропорционально высокий показатель: как правило, самыми многочисленными произведениями на выставках были пейзажи, и жанровая живопись количественно превосходила их только в экспозициях четвертой (1875 год) и шестой (1876 год) выставок. Однако, помимо значительного места, сознательно отведенного современным сюжетам, альбом имеет и другую особенность, которая еще больше отдаляет его от реальных выставок. Учитывая, что ни на одной экспозиции передвижников не было и десятка исторических, мифологических или религиозных сюжетов, которые составляли лишь около четырех процентов от всех экспонируемых картин на 25 выставках (ил. 63), включение в юбилейный альбом 48 произведений этой тематики (18 процентов всех изображений) не может не удивлять еще большим несоответствием действительности (ил. 64). Иначе говоря, альбом максимально полно репрезентирует только историческую живопись, поскольку включает почти все экспонировавшиеся картины этого жанра. Четыре

вынужден был установить в процессе реконструкции. Во-первых, картины и этюды, чей жанр невозможно определить, не включены в окончательный график. Поскольку такая неопределенность касается сцен повседневной жизни, пейзажей и портретов и число подобных работ не превышает в среднем 5–10 % от всей выставки, это исключение принципиально не искажает общую картину. Во-вторых, я также не учитывал очевидные, легко идентифицируемые «дополнения» (например посмертные выставки или «выставки внутри выставок», часто включавшие циклы из путешествий художников и т. п.), поскольку в силу своего случайного и эпизодического характера они отвлекают от выявления истинных тенденций. Как уже было продемонстрировано, 13-я выставка оказалась наиболее богата подобными дополнениями. На ней были представлены более 80 этюдов Поленова, около 20 этюдов Владимира Маковского и около 14 «итальянских» акварелей Сурикова, что почти удвоило общее число экспонатов. Я глубоко признателен Сергею Хмельницкому (отдел ИТ ЕУСПб) за техническую помощь в создании базы данных и построении графиков.

художника, ответственных за составление альбома, должны были с самого начала предвидеть такое искажение, вызванное одинаковыми квотами для исторической и бытовой живописи. Объясняя подобную предвзятость в пользу современных и, особенно, историко-мифологических сюжетов, можно предположить, что преимущество было отдано тем двум жанрам, которые сыграли решающую роль в формировании представления о передвижниках как о критически настроенном реалистическом движении. Так, в альбом были включены два важных произведения, принадлежащих к этим жанрам: историческая картина Репина «Иван Грозный...» и его же полотно на современную тему «Не ждали».¹⁸

Однако, учитывая ключевое значение исторической живописи в традиционной академической иерархии, а также ее бóльшую тематическую и стилистическую разнородность в альбоме по сравнению со сценами из повседневной жизни, непропорциональное присутствие «высокого» жанра легко может быть истолковано как проявление уважения к ценностям академической системы и открытости широкому кругу художественных идиом со стороны группы. Более чем половина всех иллюстраций исторического жанра в альбоме действительно предлагает образы из русского прошлого, литературы и фольклора и подтверждает приверженность Товарищества национальной идее. Но альбом также включает заметное число религиозных и мифологических образов, часть которых могла бы служить примерами эстетических доктрин Салона (например «Русалки» Константина Маковского). Перечень сюжетов исторической живописи демонстрирует широкий диапазон исполнительской манеры и возможных прочтений: от реалистичных до идеализирующих. Меньшее тематическое и стилистическое разнообразие наблюдается в подборке бытовой живописи в альбоме. Здесь можно отметить определенное предпочтение (в соотношении 70:30) сельских повседневных сцен по отношению к городским. Но независимо от того, в какую из двух категорий попадают эти картины, большинство посвящено жизни низших слоев российского общества — как и следует ожидать от

¹⁸ Предварительный список Остроухова включал также «Крестный ход» Репина, но по неясным причинам картина не вошла в альбом.

бытовой живописи, которая на протяжении столетий была сосредоточена на изображении бедноты. Однако в альбоме есть и исключения из упомянутого правила, например сцены, вызывающие этнографический интерес, светские сцены и изображения досуга привилегированных классов, а также зарубежные современные сюжеты. Если значительное количество современных сюжетов могло действительно указывать на определенную реалистическую программу, то заметное стилистическое разнообразие исторических, мифологических и религиозных картин и, главное, их более выгодное представление в альбоме подразумевают, что реалистическая повестка была лишь частью общего и более традиционного выставочного контекста, во многом схожего с контекстом ежегодных экспозиций Академии.

Из-за упомянутого выше квотирования преобладание исторических и повседневных сюжетов в издании было достигнуто за счет ограничения количества пейзажей, несмотря на то что последние в экспозициях Товарищества почти всегда уверенно доминировали (ил. 63). Тем не менее пейзажи в количестве около 80 репродукций, или 30 процентов всех иллюстраций, были вторым по объему жанром, представленным в альбоме (ил. 64). Помимо нескольких видов гаваней и одного живописного вида Москвы, подавляющее большинство картин запечатлевает удаленные и малообитаемые уголки Российской империи. В то время как большинство этих пейзажей вносят свой вклад в национальную идентификацию альбома, они заметно различаются по художественной манере и подходу: от вполне традиционных академических видов (М. К. Клодт), реалистических или натуралистических изображений (И. Шишкин) до открыто экспериментальных полотен (А. Куинджи), а также попыток нового поколения пейзажистов писать на пленэре.

Наконец, поскольку для портретного жанра не выделялось особой квоты, можно считать случайным, что около 40 портретов и изображений различных социальных типов, голов, этюдов (14 процентов всех иллюстраций), представленных в альбоме, в наибольшей мере соответствуют тому положению, которое портретный раздел занимал в экспозиции среднестатистической передвижной выставки. Схожее соответствие можно наблюдать и в социальном спектре портретируемых. Очевидный упор

сделан на представителей отечественной интеллигенции: более половины изображений составляют портреты известных писателей, композиторов, актеров, ученых и философов, а также художников, входивших в Товарищество; эти портреты выдержаны в схожей репрезентационной идее. Однако наряду с ними можно увидеть некоторое количество контрастных примеров: изображения модных дам из русского и французского светского общества, социальных или национальных типов (включая детей), написанные как в реалистической, так и в идеалистической манере.

Анализ состава альбома с точки зрения индивидуального вклада ведущих членов Товарищества помогает понять причины такой жанрово, тематически и стилистически пестрой коллекции. Все указывает на то, что художники были больше заинтересованы не в формировании определенной коллективной идентичности Товарищества, а в публичной демонстрации максимально широкого диапазона своей личной художественной практики. Например, Репин, три произведения которого значительно способствовали переосмыслению передвижников как реалистического движения в глазах современников, из двух ключевых бытовых картин, сыгравших в этом процессе значительную роль, выбрал для альбома только одну — «Не ждали», в то время как его не менее важный «Крестный ход» оказался представлен лишь этюдом горбуна. Репин использовал свою квоту для того, чтобы показать себя как исторического живописца, предложив для издания картину «Иван Грозный...».¹⁹ Учитывая, что десятилетием раньше это полотно было запрещено экспонировать и репродуцировать, можно уверенно заявлять, что в конце 1890-х годов «Иван Грозный...» уже не рассматривался как картина, релевантная современности. Репин хотел также показать себя в качестве светского дамского портретиста и создателя образов социальных типов. Аналогично восемь работ Крамского рекомендуют его как живописца, работающего с религиозными, историческими и литературными сюжетами, а также как портретиста. В альбоме немало и других концептуальных и стилистических контрастов. Например, творчество Григория Мясоедова представлено злободневной работой «Земство обе-

¹⁹ Другая картина — «Царевна Софья».

дает» и портретом светской влюбленной пары в романтической обстановке — «Сумерки» (ил. 61), причем обе репродукции помещены на одном листе. Другой яркий пример — Виктор Васнецов, предложивший для альбома как полотна на сказочные темы, так и картины, представляющие современную городскую бедноту. Почти то же самое можно сказать о вкладе целого ряда других членов Товарищества: Брюллова, Бронникова, Ге, Гуна, Перова, Поленова и Ярошенко. Впрочем, некоторые передвижники остаются верными определенной художественной практике: это касается Кирилла Лемоха, писавшего крестьянских детей, и Владимира Маковского, с энтузиазмом фиксировавшего жизнь городских низов. Таким образом, художники использовали альбом, чтобы продемонстрировать свои возможности и творческую эволюцию, если таковые имелись, или, напротив, подчеркнуть свою специализацию, если думали, что именно она была их сильной стороной. Другими словами, формируя альбом, передвижники вели себя скорее как независимые партнеры-художники, руководствующиеся в первую очередь личными интересами, а не как участники единого художественного движения.

Подтверждение этому предположению можно найти во вводной статье Мясоедова к альбому. В новом разделе, описывающем деятельность Товарищества с 1888 по 1897 год, Мясоедов, помимо прочего, пишет о значительном росте количества членов группы и постоянном присутствии на выставках экспонентов, которые оставались в Товариществе до тех пор, пока ход дел казался им «благоприятным», и уходили «в случае противном» (i2). Примечательно, что за этим следуют два абзаца, где Мясоедов впервые публично эксплицирует главные экономические выгоды членства в Товариществе: возможность продавать работы и получать дивиденды (j1–2). В результате единственные параграфы эссе, описывающие природу взаимоотношений между художниками и Товариществом, сосредоточились исключительно на экономических аспектах.

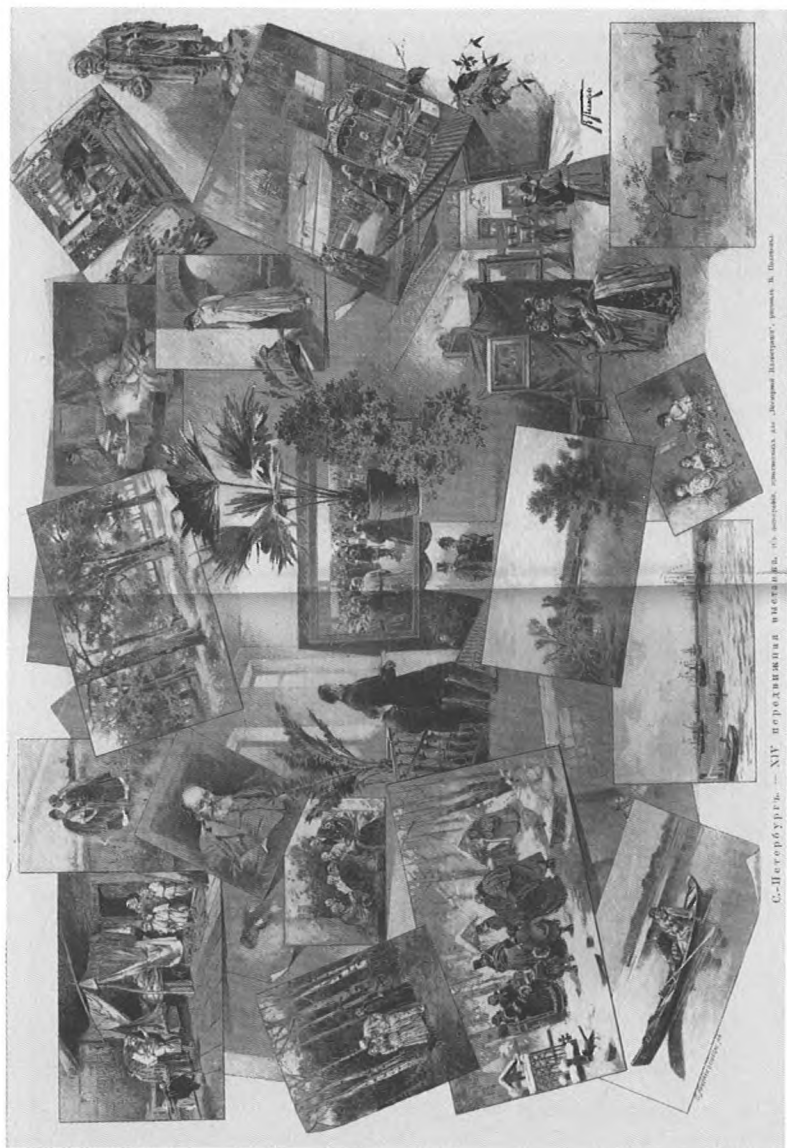
Подводя итоги, отмечу, что, хотя четыре художника, ответственных за составление юбилейного альбома, преуспели в модификации художественного образа передвижников, по сравнению с тем, что предлагала среднестатистическая экспозиция группы, их усилия тем не менее были ограничены открытой

и гетерогенной матрицей выставок Товарищества. В результате юбилейный альбом продемонстрировал поразительно неопределенную идентичность группы. С одной стороны, в нем достаточно свидетельств о том, что передвижники представляли собой художественное движение с реалистической программой: использование квот при отборе едва ли могло лучше подчеркнуть интерес художников к прошлому страны, ее природе и народу, создать впечатление, что в центре внимания группы были проблемы самых низших, обездоленных слоев современной России, а приверженность реализму распространялась на все изобразительные жанры. С другой стороны, альбом весьма определенно демонстрирует, что выставки Товарищества всегда были чем-то бóльшим, нежели просто средство для манифестации реалистического, гражданского по духу и критически настроенного художественного движения. Значительное количество иллюстраций просто не подпадает под эту категорию, их собрание слишком пестрое, что значительно затрудняет идентификацию группы с каким-либо эстетическим подходом. Но подобная противоречивость отчасти снимается, если, следуя мясоедовскому отчету, допустить: альбом прежде всего репрезентировал долгосрочное и успешное выставочное предприятие, служащее интересам его участников и экспонентов.

В контексте предыдущих глав этой книги юбилейный альбом 1897 года можно назвать финальным аккордом в большом корпусе доказательств, указывающих на первичность экономических интересов выставочного предприятия по сравнению с принципами реалистического художественного движения. Наряду с деловой и на протяжении долгого периода эстетически нейтральной стратегией саморепрезентации передвижников, открытый и художественно широкий характер их выставок помогает объяснить, почему тогдашним критикам понадобилось столько времени, чтобы признать в группе художественное движение. Товарищество понимало, что публика ждет новизны и разнообразия, и с коммерческой точки зрения было бы неразумным придерживаться узкой художественной программы. По сугубо рыночным соображениям каждая ежегодная альтернативная выставка должна была демонстрировать жанровое,

тематическое и стилистическое разнообразие, дабы привлекать аудиторию на протяжении длительного периода. Однако серия беспрецедентных скандалов, связанных с картинами Репина, стала водоразделом в восприятии передвижников публикой, и члены группы признали это, пусть и неосознанно, самым фактом столь запоздалой публикации художественного манифеста. Члены Товарищества с почти двадцатилетней задержкой вложили в представление о себе реалистическую программу, приписанную им критиками, но старались при этом максимально дистанцироваться от политически оппозиционного образа. Я не столько отрицаю наличие реалистического компонента в движении передвижников, сколько показываю, что критическую и реалистическую части не следует путать с коммерческим гетерогенным целым.

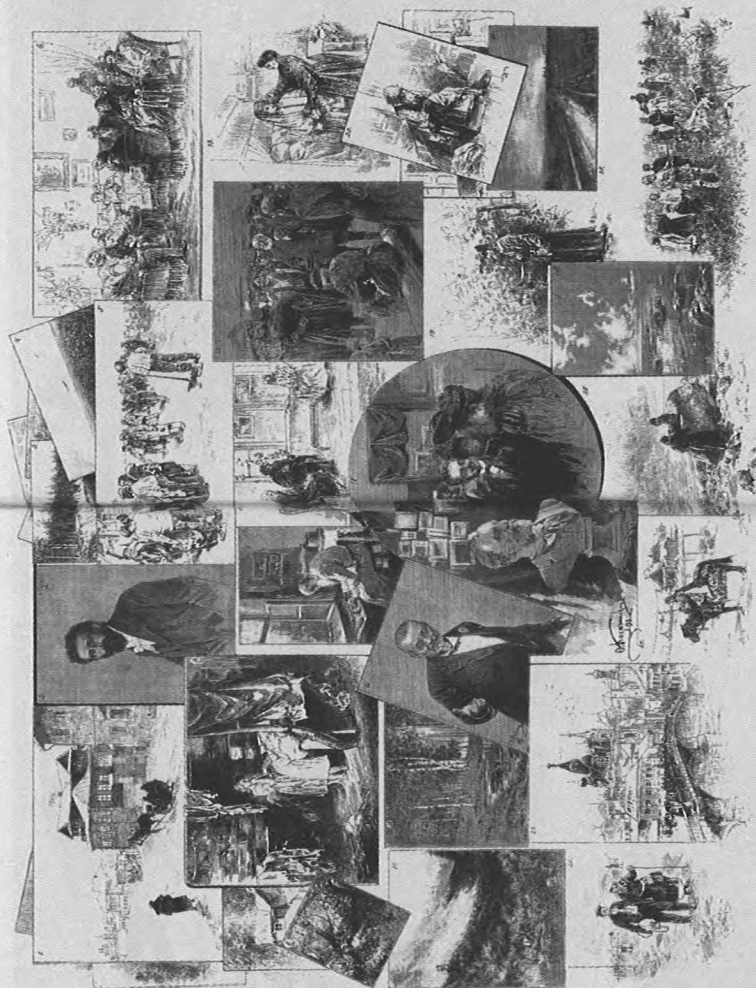
Наконец, постоянный приоритет целей выставочного предприятия над реалистическими принципами может дать ключ к предварительному пониманию, если не к полному объяснению, еще одной проблемы, намеченной в этой книге: ключевым элементом коммерческого «бренда» передвижников был не столько реализм, сколько «русскость». Не исключено, что художники подняли национальный стяг, дабы сделать свой реализм менее проблематичным, но все свидетельствует о том, что русская тема была способна вместить больший спектр эстетических подходов, и реализм стал лишь одним из них.



Ил. 57. Коллаж
«14-я передвижная
выставка». Всемирная
иллюстрация.
1886.

С.-Петербург. — XIV передвижная выставка, ст. искусство, галерея, до. Мировой выставки, роман. В. Пилипко

Ил. 58. Коллаж
«21-я передвижная
выставка». Все-
мирная иллюстра-
ция. 1893.





Ил. 59. Коллаж
«23-я передвижная
выставка». Всемирная
иллюстрация. 1895.

АЛЬБОМЪ ДВАДЦАТИПЯТИЛѢТІЯ ТОВАРИШЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ

ВЫСТАВОКЪ

1872. XXV, 1897.

ВТОРАЯ ИЗДАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОТИПИИ

К. А. Фишеръ

(подъ непосредственнымъ наблюдениемъ Комисіи Товарищества).

МОСКВА.

Кувшиный мостъ, № 114.



МОСКВА.
Типографія К. И. ГРОДЪСКАГО и С^н. ПЕТРОВА, подъ надзоромъ арт. и. Зингерова.
1900 г.



Александръ Т. Г.

Скитанье.

Скитанье.



Александръ С. С.

Миръ безъ насъ въ ожиданіи.

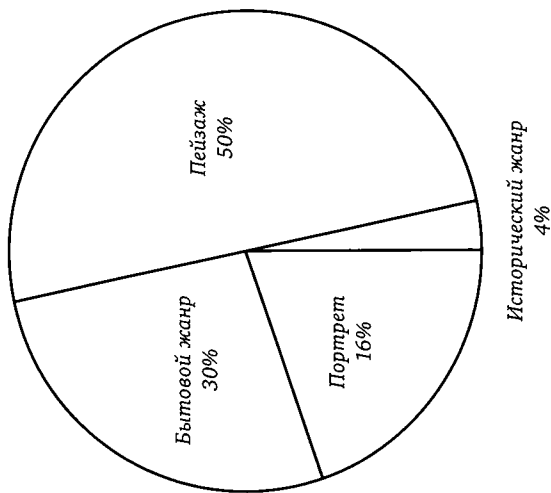
Миръ безъ насъ въ ожиданіи.



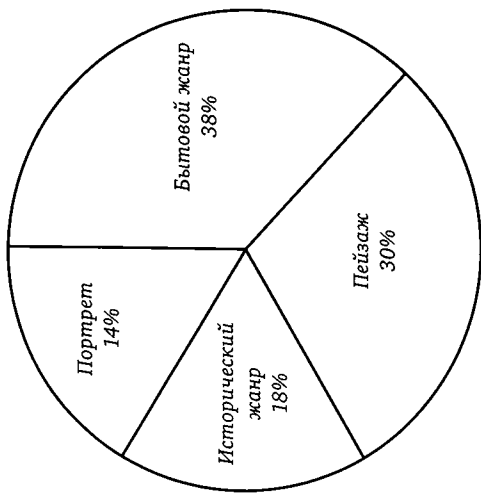
Ил. 61. Лист 113 из альбома.

Ил. 60. Титульная страница альбома 25-летия Товарищества передвижных художественных выставок. 1900. БАН.

Ил. 62. Сводная таблица отчетов ТПХВ за первые 25 выставок (приложение к юбилейному отчету и альбому).



Ил. 63. Соотношение ключевых жанров среднестатистической передвижной выставки.



Ил. 64. Соотношение ключевых жанров в юбилейном альбоме.

Приложения

Приложение 1

УСТАВ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК (*), 1870 ГОД¹

ЦЕЛЬ ТОВАРИЩЕСТВА.

§1. Товарищество имеет целью: устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах Империи передвижных художественных выставок, в видах а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с Русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; и в) облегчения для художников сбыта их произведений;

§2. С сею целью товарищество может устраивать выставки, производить на них продажу как художественных произведений, так и художественных изданий, а равно и фотографических снимков.

СОСТАВ ТОВАРИЩЕСТВА.

§3. Членами товарищества могут быть только художники, не оставившие занятий искусством.

§4. Прием в члены товарищества производится посредством баллотировки кандидата в Общем собрании.

* Члены Учредители Товарищества, подписавшиеся на подлинном проекте Устава.

Академик В. Г. Перов, Классный художник Г. Г. Мясоедов, Академик Л. Л. Каменев, Академик А. К. Саврасов, Классный художник И. М. Прянишников, Профессор Н. Н. Ге, Академик И. Н. Крамской, Профессор М. К. Клодт, Академик М. П. Клодт, Академик И. И. Шишкин, Профессор К. Е. Маковский, Художник Н. Е. Маковский, Академик В. И. Якоби, Академик А. И. Корзухин, Классный художник К. В. Лемох.

¹ Текст воспроизводится по оригиналу: Устав Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1870.

§5. Члены товарищества обязываются представлять свои картины к определенному правлением выставки сроку, и при том такие, которые еще ни где не были выставлены для публики.

Примечание: Произведение, уже бывшее где либо на выставке, может быть принято товариществом лишь в исключительных случаях, т. е. тогда, когда такое произведение могло бы значительно усилить достоинство выставки и увеличить доход от оной.

УПРАВЛЕНИЕ ДЕЛАМИ ТОВАРИЩЕСТВА.

§6. Делами товарищества заведуют Общее собрание его членов и Правление.

§7. Общее собрание бывает один раз в год, в срок, определяемый правлением. Кроме того, Общее собрание созывается во всех тех случаях, когда потребует того $\frac{1}{3}$ наличного числа членов Товарищества.

§8. Общему собранию подлежат: а) рассмотрение годового отчета, представленного правлением; б) назначение числа членов оного и их избрание; в) определение времени и места открытия выставок; г) избрание лица, сопровождающего выставку и назначение ему жалованья; д) проверка приходорасходных книг товарищества; е) свидетельствование его кассы; и ж) вообще ревизия всех действия правления.

§9. Все вопросы в общем собрании решаются большинством голосов, посредством баллотировки.

§10. Члены правления избираются на годичный срок, из числа членов товарищества. Оно состоит из двух отделений: Петербургского и Московского. Местопребыванием правления назначается та из столиц, в которой окажется наибольшее число членов товарищества на жительстве. При равном числе членов в обеих столицах, место пребывания правления определяется общим собранием.

§11. Те из членов правления, которые находятся в другой столице, если не придут лично в заседание, могут подавать голос свой

письменно, или поручают присутствовать в оном за себя кому-либо из членов товарищества, извещая о том предварительно правление.

§12. На обязанности правления лежат: назначение маршрута выставки; приискание помещения для нее; снабжение инструкцией лиц, сопровождающих выставку; оценка картин, служащая основанием при разделе прибыли между экспонентами; приобретение различных предметов, нужных для выставки; определение платы за вход на выставку; назначение и выдача ссуд членам товарищества; ведение книг; хранение кассы; и вообще распорядительная часть по устройству и перемещению выставки.

§13. Правление, при открытии выставки, определяет, какие из составляющих ее произведений могут быть выдаваемы покупателям немедленно, и какие лишь по возвращении выставки на место ее отправления.

§14. Правлению предоставляется выдавать ссуды членам товарищества по рекомендации одного из Отделений.

§15. Каждое Отделение имеет право принимать художественные произведения для выставки, независимо одно от другого.

§16. Все вопросы как в правлении, так и в его Отделениях, решаются большинством голосов, посредством баллотировки.

КАССА ТОВАРИЩЕСТВА.

§17. Касса товарищества образуется: а) из платы за вход публики на выставку; и б) из вычета 5 % с продаваемых на оной художественных произведений и изданий.

§18. Для ближайшего хранения кассы товарищества и для выдачи ссуд, разрешенных правлением, она избирает из среды своей кассира.

§19. По окончании выставки, чистая прибыль, если таковая окажется за расходами по устройству и передвижению выставки и

за вычетом 5 % с проданных вещей, поступает в раздел между экспонентами, сообразно произведенной правлением оценке их произведений. Сумма же, составившаяся из означенных 5 %, назначается для выдачи из нее ссуд тем членам товарищества, которые, по недостаточности средств, не имеют возможности окончить свои произведения к сроку.

§20. Во время передвижения выставки все художественные произведения должны быть застрахованы в сумме, назначенной самими авторами.

§21. Выставку во время передвижений сопровождает, на счет товарищества, лицо, избранное общим собранием; В случае надобности, ему придается помощник, которого он сам выбирает. Оба эти лица должны быть вполне ответственны за целостность сумм и художественных произведений, и обязаны в точности следовать данной им инструкции.

§22. Продажная цена произведению, принятому на выставку, назначается самим автором.

§23. Если опыт укажет на необходимость каких-либо изменений или дополнений в сем уставе, то, по одобрению таковых общим собранием, испрашивается утверждение их установленным порядком.

§24. В случае ликвидации дел товарищества, его касса, за удовлетворением из нее всех денежных претензий, имеющихся на товариществе, поступает в раздел между наличными и бывшими членами товарищества, сообразно тому, сколько от каждого из них поступило 5 % вноса в кассу.

Печ[ать] дозв[олена]. СПб. 23 ноября 1870.

Приложение 2

ОТЧЕТ ЗА ПЕРВЫЕ 15 ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК ТОВАРИЩЕСТВА, 1888 ГОД¹

[Дозволено цензурою. СПб., 26 февраля 1888 года]

На Общем Собрании Товарищества, 1888 года 21-го февраля, этот отчет был прочитан Товариществу членом его Г. Г. Мясоедовым. Находя, что некоторые, помещенные в нем, сведения могут иметь общий интерес, Общее Собрание Товарищества решило приложить его при каталогах.

М[илостивые]. Г[осударя].

Выслушав отчет, который Правление представляет Общему Собранию о ходе наших дел по окончании каждого года, мы довольствуемся неопределенным сознанием, что вообще дела идут недурно. Это успокоительное сознание мешало нам до сих пор выяснить себе, как идут наши дела за все время существования Товарищества и насколько достигаются им цели, намеченные уставом.

Предполагая, что подобное обращение к прошедшему может во всяком случае быть нам полезно, я хочу предложить вашему вниманию свод некоторых сведений, добытых из бумаг Товарищества, которые в продолжение 15-ти-летнего странствования несколько потерпели от случайностей путешествий, почему в цифрах оказываются значительные пробелы, с которыми приходится поневоле мириться.

¹ Публикуется по оригиналу текста в: Каталог XVI передвижной художественной выставки. СПб., 1888, с. 15–22. Для удобства анализа я присвоил каждому абзацу (следуя точной структуре мясоедовского оригинала) букву латинского алфавита, а внутри каждого абзаца, где есть несколько разных утверждений, присвоил каждому из них порядковый номер.

Но прежде чем приступить к цифрам, я должен обратиться ко времени основания Товарищества, чтобы припомнить те обстоятельства и условия, в которых мы вращались, для уяснения себе разницы между тем, что было и что изменилось за последнее время в области искусства.

Официально Товарищество существует со 2-го ноября 1870 года — дня утверждения его устава Министром Внутренних Дел. Русское искусство в ту пору ютилось, главным образом, в Петербурге. Об его существовании общество припоминало в дни открытия выставок Академии Художеств, содержание и характер которых вам, конечно, памятни. Они состояли из работ учеников программистов, изредка украшались работами профессоров и академиков, и дополнялись иностранными произведениями, представляли собою неопределенное, малохарактерное собрание картин, по которым, часто с трудом, можно было угадать время и место их исполнения. Таков, по крайней мере, был господствующий тон.

Общество относилось к этим выставкам сочувственно (особенно к бесплатным), шло на них, как на дешевый праздник, с легким сердцем и привычным любопытством. Для уместного выражения удовольствия оно находило на каждой картине указания в виде билетика, сообщавшего звание и заслуги автора произведения, и, нагулявшись досыта, уходило, забывая искусство до будущего года.

В большинстве случаев, искусство и его представители тоже мало заботились об обществе. На русской школе лежала еще тень эпохи его зарождения, которое совершилось при помощи меценатов, обучавших своих крепостных людей у выписных мастеров. От этой эпохи сохранились любовь к одобренным формам, предпочтение всего иностранного и брезгливое равнодушие ко всему русскому, да отношение к искусству сверху вниз, как к занятию, не имеющему иного назначения, кроме забавы и удовлетворения самолюбия тех, кому приходила охота жаловать себя в меценаты.

Наши великие имена, наши светила периода подражания были до такой степени свободны от условий времени и места, что произведения их можно было отнести ко всякой эпохе и школе, исключая той, к которой они действительно

принадлежали. [Думаю, что их успех и слава в значительной доле обуславливались удовлетворением господствовавших тогда запросов на прекрасное, возвышенное, классическое, достижение которых считалось возможным при соблюдении заветов и рецептов, выписанных во времена, давно прошедшие, из-за границы.]² [Иногда] Являвшиеся русские картинки терпелись, как род забавный, хотя и низкий. Пейзаж тоже не ушел от влияния этого воззрения, и природа России мало привлекала глаз художника и любителя.

В то время, когда мы решились пойти своей дорогой, не было уже недостатка в людях, сделавших себе некоторую известность работами самостоятельного характера, а за ними вслед пробивались молодые побег, стремившиеся к свету и правде. Новые общественные условия, одновременно отодвинувшие меценатство на второй план, освободили место, к счастью, не оставшееся пустым. Мецената заменил любитель, не платонический любитель и знаток, готовый всегда ссудить художника просвещенным советом, но любитель-покупатель, любитель-коллектор, симпатизирующий всему отечественному и совершенно свободный от культа формы или стиля, главным образом ценящий в искусстве его живое начало. Запросы его встретили ответ во всем, что не умело или не желало улечься в одобренные формы. И в русской школе образовалось небольшое, самостоятельное течение, — то течение, которому любители писать о художествах усвоили потом название нового искусства, не поясняя, что должно означать это название. Мне кажется, что новость его заключается, главным образом, в его искренности; оно решилось говорить о том, что ему близко и хорошо известно, с чем рядом оно родилось и выросло; оно решилось быть правдивым или, как принято говорить, реальным, не допускать подделок и подражаний, не желая казаться более того, чем оно есть, при помощи чужих пьедесталов. Во имя этой склонности к искренности, новое искусство навлекло на себя немало упреков и порицаний, — упреков в крайнем реализме, отсутствии высших стремлений, отвращении ко всему прекрасному и идеальному, и т. д. В этих упреках

² Данный фрагмент приводится только в тексте иллюстрированного каталога.

сказывалось то древнее воззрение на искусство, которое отводило ему роль утешителя в скорбях, вытекающих от излишества благ мира, — роль забавы досужих людей, лучшего, после мебели, украшения барских стен и проч.

Товарищество, сложившееся в период перелома, объединило почти все, что умело или только хотело быть искренним и правдивым, по мере сил и таланта. Это произошло само собой, в силу обязательства, которое оно [Товарищество] на себя приняло, — знакомить Россию с русским искусством, а не с теми имитациями, которые, как бы ни были искусны, останутся бесследными для русской школы. b6

Эта реальное направление мало-помалу проникло почти всюду, не только в сознание художников, но также в сознание публики, которая начала относиться к искусству с меньшей легкостью и предъявлять более серьезные требования. Подъем национального чувства в России создал новые точки опоры и дал доступ новому искусству на все выставки, не исключая выставок Академии Художеств. Последние потерпели в свою очередь заметное изменение, потеряв казенный распорядок, в котором авторы произведений играли пассивную роль, и, перейдя через несколько метаморфоз, эти выставки приняли до некоторой степени общественный характер, при котором нашлось место для участия в устройстве их и распорядке самим авторам. b7 1 2 3 4

Нельзя умолчать о том направлении, которое принял пейзаж; совершенно возвратившийся на родину, он тоже стал более правдивым, стремящимся передать не одну внешность природы, но также ее жизнь и настроение. b8

Классическая гравюра уступила место более легкому и живому офорту. b9

В заключение, выставки картин, прежде их открытия, в последние годы, подчинены контролю цензуры, что в провинции отразилось на нас не особенно благоприятно: картины, пропущенные в одном городе, оказывались неудобными в другом. Благодаря личному мнению того или другого лица, которому поручалось цензурирование выставки, нередко происходили дорого нам стоящие замедления. b10

Вот те главные перемены, которые произошли в искусстве **b11**
за последние два десятка годов. Упоминаю вскользь об этих
переменах, как о фоне для близкого, а потому и важного для
нас дела, а затем перехожу к нему.

В 1870 году, когда Устав наш был утвержден, наши заботы **c1**
приняли совершенно определенный характер. Нужны были **1**
картины, нужны были деньги. Первых было мало, вторых
не было совсем у Товарищества, родившегося без полушки.
Каждому участнику пришлось ссудить из своего кармана
кто чем мог на его первоначальные расходы. Дело было
всем симпатично, ему верили, и оно не обмануло: на первую **2**
же выставку, открытую в 1871 году в залах ИМПЕРАТОР-
СКОЙ Академии Художеств, Петербург принес 2303 руб.,
чем тотчас же обеспечил возможность нашего движения
в провинцию. На первый раз мы побывали, кроме Петер- **3**
бурга и Москвы, только в Киеве и Харькове. В результате
получилось 6328 р. 82 к. валового дохода и продано картин
на сумму 22.901 р. Из тех 5 %, которые мы берем с цены
проданных произведений, образовалось начало того, при-
надлежащего членам Товарищества, капитала, который
остается в распоряжении Общества, на случай возвращения **4**
стоимости картины владельцу, если бы таковая была ис-
порчена, а также для помощи тем из членов Товарищества,
которые бы в ней нуждались. За удовлетворением надобно-
сти первого рода до сих пор мы не имели повода обращаться
в кассу Товарищества; надобности второго рода встречались
и были удовлетворяемы в разное время и в разных размерах;
за время существования Товарищества, оно ссудило своих
членов на сумму 10.812 р. 81 к. Этот капитал с двояким
назначением рос ежегодно следующим образом: год 1-й
1871-й) — 1032 р. 05 к., 2) — 1180 р. 22 к., 3) — 1046 р. 25 к.,
4) — (запись затеряна), 5) — (тоже), 6) — 7080 р. 32 к. (за
6 лет), 7) — 1345 р., 8) — 1574 р. 29 к., 9) — 2143 р. 40 к.,
10) — 1405 р. 70 к., 11) — 1417 р. 75 к., 12) — 1019 р. 75 к.,
13) — 1342 р. 50 к., 14) — 2791 р. 50 к.

Принадлежа членам в долях, пропорциональных сумме **c2**
проданных каждым картин, капитал этот решено было ог-
раничить 1000 рублями для каждого члена и по достиже-
нию таковой процентов не брать. Но когда смерть начала

пробивать бреши в составе Товарищества, оставляя за собой семьи, иногда лишенные всякой поддержки, решено увеличить вдвое капитал Товарищества с целью помощи, если вновь представится такая в ней надобность.

Первые годы нашего существования, в форме Товарищества, c3
выставки наши помещались в залах Академии Художеств. Но 1
с 1871 (sic!) (1876) года пришлось искать иного помещения, так как Советом Академии решено было залы ее под выставки частных обществ не давать, о чем Товарищество и было уведомлено через конференц-секретаря Академии. С тех пор 2
выставки наши устраиваются в разных пунктах Петербурга, в помещениях, мало к тому приспособленных.

В провинции вопрос помещения разрешается легче: почти c4
везде мы получаем его бесплатно. Пользуясь залами Городскими, Дворянства и Министерства Народного Просвещения, мы не можем не считать себя обязанными просвещенному отношению к искусству лиц и учреждений, в заведывании которых эти залы находятся, и порадоваться, что им не чужды интересы русского искусства.

Можно сказать, с некоторой достоверностью, что коренное c5
население севера и юга России относится с большей симпатией к нашим выставкам, чем смешанное население окраин. Следующие цифры могут служить тому доказательством:

На 1000 человек населения дает посетителей: c6
Петербург — 18 чел.; Москва — 19; Тула — 30; Ярославль — 55; Тамбов — 50; Курск — 27; Харьков — 34; Елизаветград — 34; Киев — 47; Полтава — 40; Саратов — 32; Вильно — 13; Казань — 14; Одесса — 22; Варшава — 9.

Цифры эти можно считать достаточно точными для мест- c7
ностей, которые наши выставки посещают постоянно, как Петербург, Москва, Харьков, Киев и Одессу, и для которых расчет сделан на основании опыта многих лет. Есть вероятность предполагать, что другие, менее посещаемые пункты дали бы еще более благоприятные результаты, при некоторой с нашей стороны настойчивости, так как повсюду число посетителей выставок с течением времени возрастает. К такому заключению можно прийти из ряда следующих цифр, представляющих число посетителей:

Петербург — 11555, 6322, 10863, 8772, 27302, 15191, 20349, 12132, 17803, 19164, 44689, 16982, 28666. с8

Москва — 10440, 8805, 7605, 16673, 7649, 9824, 13860, 16794, 9845, 27599.

Харьков — 4717, 2960, 2256, 4706, 1998, 2967, 3828, 3694, 5485, 5679, 6260, 9780, 4806, 6029.

Киев — 2831, 5139, 4288, 4144, 4065, 2536, 3348, 3068, 7356, 11105, 7395, 5074, 6594.

Одесса — 6474, 4170, 3135, 2903, 2056, 8300, 9705, 4668, 6569.

В общем, везде заметен усиленный прилив публики (особенно за последние годы), который идет, колеблясь, по всей вероятности, в зависимости от достоинства выставки, а также от времени ее появления, часто совершенно неблагоприятного. Припомним еще тот утешительный факт, что в некоторые города нашу выставку приглашали с обязательством пополнить могущий произойти дефицит. Удовлетворяя таким желаниям, мы не имели повода пользоваться условиями приглашения. Что интерес к искусству растет, можно заключить еще из того, что во многих городах начинают устраивать свои местные выставки, что понуждает провинциальные газеты отводить искусству постоянное место на своих столбцах. с9 1 2 3

Обилие эстетических впечатлений способно, по-видимому, породить к ним еще большее расположение, и мы не можем не порадоваться тому, что Академия Художеств, найдя нашу цель и наши старания заслуживающими подражания, устроила со своей стороны в посещаемых нами городах передвижные выставки, имевшие большой успех. Волею какой-то злой судьбы выставки эти появляются одновременно с нашими в тех же городах. Эта прискорбная случайность создает нам положение антагонизма, которого мы старательно избегали в течение 15 лет, и дает повод печати и обществу делать сопоставления, ненужные нам и ничего не прибавляющие к достоинству Академии Художеств. с10

Мне кажется, что искусство наше, приходя в ближайшее соприкосновение с населением провинциальных городов, менее сбитым с толку противоречием господствующих в Петербургской печати и обществе теорий, вынесет некоторую долю пользы и назидания. d1

Не одинаковое влияние на наше дело оказывала печать **d2**
столичная и провинциальная; последняя относилась к нему **1**
почти всегда сочувственно. Выставки возбуждали иногда
большие, неукладывающиеся в газету, статьи, которые пе-
чатались отдельными брошюрами, производившими самое
лучшее впечатление по языку и отношению к искусству,
совершенно свободному от чуждых ему соображений. Иначе **2**
относилась печать столичная. Серьезные, уважающие себя
и слово литературные силы, к сожалению, редко выступа-
ли на поприще эстетической критики, и мы не можем не
пожалеть об этом, так как спокойное и резонированное
отношение к нашему искусству было бы во всяком случае
полезно и ему, и обществу, принужденному довольствоваться
той нездоровой пищей, которую ему доставляет пресса.
Жесткие нравы, господствующие в ней, отражаются в тех
статьях, которыми газеты ежегодно приветствуют открытие
выставок. Благодаря жестокости этих статей, их небреж-
ному отношению, отсутствию любви и знания, получается
нечто весьма отдаленное от того, что принято называть
эстетической критикой. Часто трудно себе объяснить надоб-
ность, во имя которой эти статьи появляются в свет, так как
несколько уязвленных или раздутых самолюбий в резуль-
тате едва ли помогут обществу и художникам уяснить себе
задачи искусства.

Оставя прессу по мере ее способностей пользоваться ши- **d3**
риной предоставленной ей свободы, перехожу к другим
невеселым вопросам, поставленных нам жизнью.

Таким был вопрос постоянного помещения в Петербурге, **e1**
поднимавшийся много раз в среде Товарищества, но кото-
рый разрешить оно оказалось не в силах, не смотря на все
хлопоты. Вы помните, конечно, надежды и планы, которые
связывались с возможностью иметь свое гнездо. Кроме еже-
годных выставок, в этом будущем помещении предполагалось
устроить открытые мастерские с классами живописи;
нечто в роде постоянной выставки работающих художников.
Там же думали воскресить общество русских офортисов,
умершее от асфиксии.

Стремление освободить краски от вредных примесей, о чем мы также не мало говорили и слышали, разбилося об невозможность устройства краскотерни под постоянным надзором самих художников. Неимение оседлости ставило преграды многим нашим надеждам и желаниям. Наше обращение в Городскую Думу с прошениями и планами, на которые напрасно были затрачены деньги, об отводе нам небольшого клочка городской земли, Дума не нашла довольно обдуман-ными. В следствии таких же прошений и таковых же планов, представленных в Соляной Городок, нам и оттуда пришлось ретироваться, не солоно хлебавши, и вопрос о помещении остается до сих пор не разрешенным.

С такими огорчениями можно примириться. К несчастью, нас постигли печали иного рода. Говорю о тех непоправимых утратах, которые понес небольшой наш кружок, потеряв в короткое время многих из своих сотрудников. В 1877 году умер Гун, в 1882 году Перов; за ним последовал Аммон, Каменев, и Аммосов. Не успели мы забыть эти потери, как судьбе угодно было унести Н. Е. Маковского, а затем 25 марта 1887 года И. Н. Крамского. Несмотря на разную степень таланта и значение, которое они имели в искусстве и в нашей общине, все они были преданы делу и вносили в него посильную лепту, что обязывает нас сохранить об них живущую память, как о добрых товарищах, к несчастью, покинувших нас слишком рано. Преклоняясь перед неизбежным, нам остается только, подобно им, служить делу, пока хватит сил, веря, что люди проходят, а дела остаются. И то скромное дело, которому мы служим, неизбежно оставит свой след и поможет русскому искусству возвратиться на родную почву, выработать свой язык, свои приемы, свое мировоззрение, без которых всякие стремления к высокому, идеальному и проч. останутся упражнениями в живописи, лишенными серьезного значения.

Чтобы изгладить невольную печаль, вызванную, быть может, воспоминаниями о наших утратах, позвольте мне напоминать вам, м. г., что в жизни Товарищества были и светлые дни, когда и нам сияло солнце, лучи которого давали

жизнь нашему делу и надежду на его дальнейшее развитие. Не перечисляя всех светлых дней прежних лет, достаточно вспомнить, что 13-я, 14-я и 15-я наши выставки были осчастливлены посещением ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА и членов Августейшего Семейства. Милостивое внимание, которым было угодно ЕГО ВЕЛИЧЕСТВУ поощрить наши слабые усилия, обязывает Товарищество, оставя всякие колебания, продолжать служить русскому искусству по мере сил, способностей и понимания.

Приложение 3

ОТЧЕТ ДВАДЦАТИПЯТИЛЕТИЯ ТОВАРИЩЕСТВА, 1897 ГОД¹

[Письмо художников издателю юбилейного альбома, —
К. А. Фишеру]

Милостивый Государь, Карл Андреевич.

Вы просите не задержать текст к Вашему изданию Альбома 25-летия Товарищества Передвижных Художественных Выставок, который, по Вашему предположению, должен содержать очерк истории существования Товарищества.

На последнем Общем собрании Товарищества, Г. Г. Мясоедовым был прочитан отчет за последние десять лет; кроме цифр он содержит кое-какие указания на то, что произошло в этот период в области искусства в связи с жизнью Товарищества. Отчет этот не имел целью явиться публично, может быть он содержит кое-что, не имеющее общего интереса, но как материал в руках опытного человека, отчет может быть обработан и приведен в то состояние, которое необходимо для появления в свет. Присоединив отчет за последнее десятилетие к отчету, помещенному в иллюстрированном каталоге за 15 (16. — А. Ш.) выставку,

¹ Публикуется по оригиналу текста в: *Альбом двадцатипятилетия Товарищества передвижных художественных выставок. 1872–1897*, 2-е изд., М., 1899, с. 4–12. Для удобства анализа я присвоил каждому абзацу (следуя точной структуре мясоедовского оригинала) букву латинского алфавита, а внутри каждого абзаца, где есть несколько разных утверждений, присвоил каждому из них порядковый номер. Поскольку отчет за 25 выставок включает в себя почти без изменений текст отчета за первые 15 выставок, я уменьшил размер шрифта последнего и перечеркнул те фрагменты, которые пропущены, чтобы наглядно продемонстрировать повторения и расхождения в двух вариантах отчета за первые 15 выставок.

а также пользуясь заметкой Г. Г. Мясоедова о Н. Н. Ге, Вы получите необходимый материал для очерка жизни Товарищества за 25 лет, а за тем желаем Вам всякого успеха.

Г. Мясоедов, А. Архипов, А. Васнецов.

Примечание издателя: Не находя ничего лишнего, печатаю данные мне сведения, почти без переделок, лишь с небольшими сокращениями.

Мм. Гг. [Милостивые государи]

Выслушав отчет, который Правление представляет Общему Собранию о ходе наших дел по окончании каждого года, мы довольствуемся неопределенным сознанием, что вообще дела наши идут недурно. Это успокоительное сознание мешало нам до сих пор выяснить себе, как идут наши дела за все время существования Товарищества и насколько достигаются им цели, намеченные уставом. **a1**

Предполагая, что подобное обращение к прошедшему может во всяком случае быть нам полезно, я хочу предложить вашему вниманию свод некоторых сведений, добытых из бумаг Товарищества, которые в продолжение 15-ти-летнего странствования несколько потерпели от случайностей путешествий, почему в цифрах оказываются значительные пробелы, с которыми приходится поневоле мириться. Но прежде чем приступить к цифрам, я должен обратиться ко времени основания Товарищества, чтобы припомнить те обстоятельства и условия, в которых мы вращались, для уяснения себе разницы между тем, что было и что изменилось за последнее время в области искусства. **a2**

Официально Товарищество существует со 2-го ноября 1870 года — дня утверждения его устава Министром Внутренних Дел. **b1**

Когда я поселился в Москве, среди московских художников более заметным и влиятельным был В. Перов, около которого группировались художники. Благодаря влиянию Перова мне удалось собрать подписи к написанному мною проекту устава Товарищества передвижных художественных выставок, который был послан в Петербург с приглашением подписаться желающих присоединиться к делу. Устав этот попал в «артель художников», но был ею принят холодно, **b2**
1
2

несмотря на старания Крамского, который ему сочувствовал. Дело не пошло. Артель была учреждением практическим, и для вступления в нее нужно было делать взносы, равные доле прежних членов. Занимаясь писанием образов и портретов с фотографий, она потеряла главные силы, вносивших в нее элемент искусства и готова была развалиться. Понятно, что при этом ей было не до чужих увлечений, и устав Товарищества остался без движения.

Перебравшись из Москвы в Петербург, там я нашел Н. Н. Ге, **b3**
несколько постаревшего, но по прежнему живого, впечат- **1**
лительного и увлекающегося. Идея внести искусство в про-
винцию, сделать его русским, расширить его аудиторию,
раскрыть в нее окна и двери, впустив свежего и свободного,
была Николаю Николаевичу весьма по сердцу и он взялся
за нее горячо и увлек Крамского, который в то время отно-
сился к Ге с большим почтением. Дело Товарищества снова **2**
поднялось на ноги, собраны были подписи, между которыми
были подписи Гуна, М. К. Клодта, Прянишникова, Перова,
К. Маковского, Корзухина, В. Якоби и др. Последние [Кор-
зухин и Якоби] ограничились подписями, никогда в деле не **3**
участвуя. Из членов артели к Товариществу присоединился
один К. В. Лемох, представляя собою единственную связь
артели с Товариществом.

Новое дело движения выставок по России связало нас **b4**
в очень небольшую и тесную группу. Ге, Крамской и я были
членами правления, т. е. вели все дело. Ге кроме того был
кассиром, внося в это дело обычную способность увлекаться,
он придумывал свои способы ведения книг и свои приемы
счетоводства.

Успех его картины «Петр и Алексей» в Петербурге и в про- **b5**
винции очень его бодрил и никогда не был он так оживлен,
а может быть и счастлив.²

В начале дело передвижения по России велось без помо- **b6**
щи посторонних сил, члены сами сопровождали выставку, **1**

² Секции b3–5 изначально составляли часть мясоедовского некролога на смерть Ге в журнале *Артист*, № 45, 1895.

исполняя обязанности артельщика, кассира, и т. д. Это был героический период Товарищества. Общество принимало выставки картин с большим интересом, как новинку. Начальство иногда недоумевало; в Харькове, например, князь Кропоткин не захотел разрешить выставки и я должен был телеграфировать Ге, который немедленно отправился к министру Вн. Дел (Тимашев); последовало на другой день разрешение; получив его, я отправился к попечителю просить залы университета, попечитель не решался дозволить выставку своих залах, так как того не бывало прежде; я опять телеграфировал Ге — было разрешено Министром Народ. Просв. устроить выставку в Университете. Так, благодаря Ге и Крамскому, оставшимся в Петербурге, устранялись встречавшиеся неудобства. Все эти недоразумения были весьма естественны; стоит только вспомнить, что русское искусство в ту пору ютилось, главным образом, в Петербурге. Об его существовании общество припоминало в дни открытия выставок Академии Художеств, содержание и характер которых вам, конечно, памятни. Они состояли из работ учеников программистов, изредка украшались работами профессоров и академиков и, дополнялись иностранными произведениями, представляли собою неопределенное, малохарактерное собрание картин, по которым, часто с трудом, можно было угадать время и место их исполнения. Таков, по крайней мере, был господствующий тон.

Общество относилось к этим выставкам сочувственно (особенно к бесплатным), шло на них, как на дешевый праздник, с легким сердцем и привычным любопытством. Для уместного выражения удовольствия оно находило на каждой картине указания в виде билетика, сообщавшего звание и заслуги автора произведения, и, нагулявшись досыта, уходило, забывая искусство до будущего года.

В большинстве случаев, искусство и его представители тоже мало заботились об обществе. На русской школе лежала еще тень эпохи его зарождения, которое совершилось при помощи меценатов, обучавших своих крепостных людей у выписных мастеров. От этой эпохи сохранились любовь к одобренным формам, предпочтение всего иностранного и брезгливое равнодушие ко всему русскому, да отношение к искусству сверху вниз, как к занятию, не имеющему иного назначения, кроме забавы и удовлетворения самолюбия тех, кому приходила охота жаловать себя в меценаты.

Наши великие имена, наши светила периода подражания были до такой степени свободны от условий времени и места, что произведения их можно было отнести ко всякой эпохе и школе, исключая той, к которой они действительно принадлежали. [Думаю, что их успех и слава в значительной доле обуславливались удовлетворением господствовавших тогда запросов на прекрасное, возвышенное, классическое, достижение которых считалось возможным при соблюдении заветов и рецептов, выписанных во времена, давно прошедшие, из-за границы.]³ [Иногда] Являвшиеся русские картинки терпелись, как род забавный, хотя и низкий. Пейзаж тоже не ушел от влияния этого воззрения, и природа России мало привлекала глаз художника и любителя.

В то время, когда мы решились пойти своей дорогой, не было уже недостатка в людях, сделавших себе некоторую известность работами самостоятельного характера, а за ними вслед пробивались молодые побег, стремившиеся к свету и правде. Новые общественные условия, одновременно отодвинувшие меценатство на второй план, освободили место, к счастью, не оставшееся пустым. Мецената заменил любитель, не платонический любитель и знаток, готовый всегда ссудить художника просвещенным советом, но любитель-покупатель, любитель-коллектор, симпатизирующий всему отечественному и совершенно свободный от культа формы или стиля, главным образом ценящий в искусстве его живое начало. Запросы его встретили ответ во всем, что не умело или не желало улечься в одобренные формы. И в русской школе образовалось небольшое, самостоятельное течение, — то течение, которому любители писать о художествах усвоили потом название нового искусства, не поясняя, что должно означать это название. Мне кажется, что новость его заключается, главным образом, в его искренности; оно решилось говорить о том, что ему близко и хорошо известно, с чем рядом оно родилось и выросло; оно решилось быть правдивым или, как принято говорить, реальным, не допускать подделок и подражаний, не желая казаться более того, чем оно есть, при помощи чужих пьедесталов. Во имя этой склонности к искренности, новое искусство навлекло на себя немало упреков и порицаний, — упреков в крайнем реализме, отсутствии высших стремлений, отвращении ко всему прекрасному и идеальному, и т. д. В этих упреках сказывалось то древнее воззрение на искусство, которое отводило ему роль утешителя в скорбях, вытекающих от

³ Этот фрагмент есть только в тексте иллюстрированного каталога.

излишества благ мира, — роль забавы досужих людей, лучшего, после мебели, украшения барских стен и проч.

Товарищество, сложившееся в период перелома, объединило почти **b11** все, что умело или только хотело быть искренним и правдивым, по мере сил и таланта. Это произошло само собой, в силу обязательства, которое оно [Товарищество] на себя приняло, — знакомить Россию с русским искусством, а не с теми имитациями, которые, как бы ни были искусны, останутся бесследными для русской школы.

Эта реальное направление мало-помалу проникло почти всюду, **b12** не только в сознание художников, но также в сознание публики, которая начала относиться к искусству с меньшей легкостью и предъявлять более серьезные требования. Подъем национального чувства в России создал новые точки опоры и дал доступ новому искусству на все выставки, не исключая выставок Академии Художеств. Последние потерпели в свою очередь заметное изменение, потеряв казенный распорядок, в котором авторы произведений играли пассивную роль, и, перейдя через несколько метаморфоз, эти выставки приняли до некоторой степени общественный характер, при котором нашлось место для участия в устройстве их и распорядке самим авторам.

Нельзя умолчать о том направлении, которое принял пейзаж; совершенно возвратившийся на родину, он тоже стал более правдивым, стремящимся передать не одну внешность природы, но также ее жизнь и настроение. **b13**

Классическая гравюра уступила место более легкому и живому **b14** офорту.

В заключение, выставки картин, прежде их открытия, в последние **b15** годы, подчинены контролю цензуры, что в провинции отразилось на нас не особенно благоприятно: картины, пропущенные в одном городе, оказывались неудобными в другом. Благодаря личному мнению того или другого лица, которому поручалось цензурирование выставки, нередко происходили дорого нам стоящие замедления.

Вот те главные перемены, которые произошли в искусстве за последние два десятка годов. Упомяну вскользь об этих переменах, как о фоне для близкого, а потому и важного для нас дела, а затем перехожу к нему. **b16**

В 1870 году, когда Устав наш был утвержден, наши заботы приня- c1
ли совершенно определенный характер. Нужны были картины,
нужны были деньги. Первых было мало, вторых не было совсем
у Товарищества, родившегося без полушки. Каждому участнику
пришлось ссудить из своего кармана кто чем мог на его перво-
начальные расходы. Дело было всем симпатично, ему верили,
и оно не обмануло: на первую же выставку, открытую в 1871 году
в залах ИМПЕРАТОРСКОЙ Академии Художеств, Петербург принес
2303 руб., чем тотчас же обеспечил возможность нашего движения
в провинцию. На первый раз мы побывали, кроме Петербурга
и Москвы, только в Киеве и Харькове. В результате получилось
6328 р. 82 к. валового дохода и продано картин на сумму 22.901 р.
Из тех 5 %, которые мы берем с цены проданных произведений,
образовалось начало того, принадлежащего членам Товарищества,
капитала, который остается в распоряжении Общества, на случай
возвращения стоимости картины владельцу, если бы таковая была
испорчена, а также для помощи тем из членов Товарищества,
которые бы в ней нуждались. За удовлетворением надобности
первого рода до сих пор мы не имели повода обращаться в кас-
су Товарищества; надобности второго рода встречались и были
удовлетворяемы в разное время и в разных размерах; за время
существования Товарищества, оно ссудило своих членов на сумму
10.812 р. 81 к. Этот капитал с двояким назначением рос ежегодно
следующим образом: год 1-й 1871-й) — 1032 р. 05 к., 2) — 1180 р.
22 к., 3) — 1046 р. 25 к., 4) — (запись затеряна), 5) — (тоже), 6) —
7080 р. 32 к. (за 6 лет), 7) — 1345 р., 8) — 1574 р. 29 к., 9) 2143 р.
40 к., 10) — 1405 р. 70 к., 11) — 1417 р. 75 к., 12) — 1019 р. 75 к.,
13) — 1342 р. 50 к., 14) — 2791 р. 50 к.

Принадлежа членам в долях, пропорциональных сумме проданных c2
каждым картин, капитал этот решено было ограничить 1000 рублями
для каждого члена и по достижению таковой процентов не брать. Но
когда смерть начала пробивать бреши в составе Товарищества, остав-
ляя за собой семьи, иногда лишенные всякой поддержки, решено
увеличить вдвое капитал Товарищества с целью помощи, если вновь
представится такая в ней надобность.

Первые годы нашего существования, в форме Товарищества, вы- c3
ставки наши помещались в залах Академии Художеств. Но с 1874 го-
да пришлось искать иного помещения, так как Советом Академии
решено было залы ее под выставки частных обществ не давать,

о чем Товарищество и было уведомлено через конференц-секретаря Академии. С тех пор выставки наши устраиваются в разных пунктах Петербурга, в помещениях, мало к тому приспособленных.

В провинции вопрос помещения разрешается легче: почти везде мы **с4**
получаем его бесплатно. Пользуясь залами Городскими, Дворянства и Министерства Народного Просвещения, мы не можем не считать себя обязанными просвещенному отношению к искусству лиц и учреждений, в заведывании которых эти залы находятся, и порадоваться, что им не чужды интересы русского искусства.

Можно сказать, с некоторой достоверностью, что коренное население севера и юга России относится с большей симпатией к нашим выставкам, чем смешанное население окраин. Следующие цифры могут служить тому доказательством: **с5**

На 1000 человек населения дает посетителей: **с6**
Петербург — 18 чел.; Москва — 19; Тула — 30; Ярославль — 55; Тамбов — 50; Курск — 27; Харьков — 34; Елизаветград — 34; Киев — 47; Полтава — 40; Саратов — 32; Вильно — 13; Казань — 14; Одесса — 22; Варшава — 9.

Цифры эти можно считать достаточно точными для местностей, которые наши выставки посещают постоянно, как Петербург, Москва, Харьков, Киев и Одессу, и для которых расчет сделан на основании опыта многих лет. Есть вероятность предполагать, что другие, менее посещаемые пункты дали бы еще более благоприятные результаты, при некоторой с нашей стороны настойчивости, так как повсюду число посетителей выставок с течением времени возрастает. К такому заключению можно прийти из ряда следующих цифр, представляющих число посетителей: **с7**

Петербург — 11555, 6322, 10863, 8772, 27302, 15191, 20349, 12132, **с8**
17803, 19164, 44689, 16982, 28666.
Москва — 10440, 8805, 7605, 16673, 7649, 9824, 13860, 16794, 9845, 27599.
Харьков — 4717, 2960, 2256, 4706, 1998, 2967, 3828, 3694, 5485, 5679, 6260, 9780, 4806, 6029.
Киев — 2831, 5139, 4288, 4144, 4065, 2536, 3348, 3068, 7356, 11105, 7395, 5074, 6594.
Одесса — 6474, 4170, 3135, 2903, 2056, 8300, 9705, 4668, 6569.

В общем, везде заметен усиленный прилив публики (особенно за последние годы), который идет, колеблясь, по всей вероятности, в зависимости от достоинства выставки, а также от времени ее появления, часто совершенно неблагоприятного. Припомним еще тот утешительный факт, что в некоторые города нашу выставку приглашали с обязательством пополнить могущий произойти дефицит. Удовлетворяя таким желаниям, мы не имели повода пользоваться условиями приглашения. Что интерес к искусству растет, можно заключить еще из того, что во многих городах начинают устраивать свои местные выставки, что понуждает провинциальные газеты отводить искусству постоянное место на своих столбцах.

Обилие эстетических впечатлений способно, по-видимому, породить к ним еще большее расположение, и мы не можем не порадоваться тому, что Академия Художеств, найдя нашу цель и наши старания заслуживающими подражания, устроила со своей стороны в посещаемых нами городах передвижные выставки, имевшие большой успех. Волею какой-то злой судьбы выставки эти появляются одновременно с нашими в тех же городах. Эта прискорбная случайность создает нам положение антагонизма, которого мы старательно избегали в течение 15 лет, и дает повод печати и обществу делать сопоставления, ненужные нам и ничего не прибавляющие к достоинству Академии Художеств.

Мне кажется, что искусство наше, приходя в ближайшее соприкосновение с населением провинциальных городов, менее сбитым с толку противоречием господствующих в Петербургской печати и обществе теорий, вынесет некоторую долю пользы и назидания.

Не одинаковое влияние на наше дело оказывала печать столичная и провинциальная; последняя относилась к нему почти всегда сочувственно. Выставки возбуждали иногда большие, неукладывающиеся в газету, статьи, которые печатались отдельными брошюрами, производившими самое лучшее впечатление по языку и отношению к искусству, совершенно свободному от чуждых ему соображений. Иначе относилась печать столичная. Серьезные, уважающие себя и слово литературные силы, к сожалению, редко выступали на поприще эстетической критики, и мы не можем не пожалеть об этом, так как спокойное и резонированное отношение к нашему искусству было бы во всяком случае полезно и ему, и обществу, принужденному довольствоваться той нездоровой пищей, которую ему доставляет пресса. Жестокое нравы,

господствующие в ней, отражаются в тех статьях, которыми газеты ежегодно приветствуют открытие выставок. Благодаря жестокости этих статей, их небрежному отношению, отсутствию любви и знания, получается нечто весьма отдаленное от того, что принято называть эстетической критикой. Часто трудно себе объяснить надобность, во имя которой эти статьи появляются в свет, так как несколько уязвленных или раздутых самолюбий в результате едва ли помогут обществу и художникам уяснить себе задачи искусства.

Оставляя прессу по мере ее способностей пользоваться шириной предоставленной ей свободы, перехожу к другим невеселым вопросам; поставленных нам жизнью. d3

Таким был вопрос постоянного помещения в Петербурге, поднимавшийся много раз в среде Товарищества, но который разрешить оно оказалось не в силах, не смотря на все хлопоты. Вы помните, конечно, надежды и планы, которые связывались с возможностью иметь свое гнездо. Кроме ежегодных выставок, в этом будущем помещении предполагалось устроить открытые мастерские с классами живописи; нечто в роде постоянной выставки работающих художников. Там же думали воскресить общество русских офортисов, умершее от асфиксии. e1

Стремление освободить краски от вредных примесей, о чем мы также не мало говорили и слышали, разбилось об невозможность устройства краскотерни под постоянным надзором самих художников. Неимение оседлости ставило преграды многим нашим надеждам и желаниям. Наше обращение в Городскую Думу с прошениями и планами, на которые напрасно были затрачены деньги, об отводе нам небольшого клочка городской земли, Дума не нашла довольно обдуманнами. В следствии таких же прошений и таковых же планов, представленных в Соляной Городок, нам и оттуда пришлось ретироваться, не солоно хлебавши, и вопрос о помещении остается до сих пор не разрешенным. e2

С такими огорчениями можно примириться. К несчастью, нас постигли печали иного рода. Говорю о тех непоправимых утратах, которые понес небольшой наш кружок, потеряв в короткое время многих из своих сотрудников. В 1877 году умер Гун, в 1882 году Перов; за ним последовал Аммон, Каменев, и Аммосов. Не успели мы забыть эти потери, как судьбе угодно было унести f 1

Н. Е. Маковского, а затем 25 марта 1887 года И. Н. Крамского. Несмотря на разную степень таланта и значение, которое они имели в искусстве и в нашей общине, все они были преданы делу и вносили в него посильную лепту, что обязывает нас сохранить об них живущую память, как о добрых товарищах, к несчастью, покинувших нас слишком рано. Преклоняясь перед неизбежным, нам остается только, подобно им, служить делу, пока хватит сил, веря, что люди проходят, а дела остаются. И то скромное дело, которому мы служим, неизбежно оставит свой след и поможет русскому искусству возвратиться на родную почву, выработать свой язык, свои приемы, свое мировоззрение, без которых всякие стремления к высокому, идеальному и проч. останутся упражнениями в живописи, лишенными серьезного значения. [перечеркнутый фрагмент был перемещен в конец текста]

Чтобы изгладить невольную печаль, вызванную, быть может, воспоминаниями о наших утратах, позвольте мне напоминать вам, м.г., что в жизни Товарищества были и светлые дни, когда и нам сияло солнце, лучи которого давали жизнь нашему делу и надежду на его дальнейшее развитие. Не перечисляя всех светлых дней прежних лет, достаточно вспомнить, что 13-я, 14-я и 15-я наши выставки были осчастливлены посещением ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА и членов Августейшего Семейства. Милостивое внимание, которым было угодно ЕГО ВЕЛИЧЕСТВУ поощрить наши слабые усилия, обязывает Товарищество, оставя всякие колебания, продолжать служить русскому искусству по мере сил, способностей и понимания.

После того как, в 1888 году, 21 февраля был прочитан отчет за 15 лет существования Товарищества, прошло еще десять лет. Отчетом за эти годы я и думаю теперь занять ваше внимание, присоединив то, что, так или иначе, влияло на течение жизни искусства, а тем самым и на дело передвижных выставок.

Нахожу весьма для нас знаменательным то, что дело наше, начатое в 1870 году, нынче переживает 26-й год официального существования. Четверть века мы работаем в одном направлении, не чувствуя ни усталости, ни разочарования, и не сомневаясь в полезности нашего дела, начиная которое мы не получили в наследство ни опыта, ни выработанных приемов, ни необходимых знаний для ведения

книг, чрезвычайно сложной денежной отчетности. При том 3
 кроме этих мелочей требовалось большое внимание и много 4
 осторожности к личным требованиям, часто несогласимым
 с общим интересом; если припомнить, что вся практическая
 деятельность, не ослабевающая в течение всего года, ведется
 выбранными лицами, не только без всякого вознаграждения,
 но часто с пожертвованием своих личных интересов, то
 мне кажется, не будет смело, если я скажу, что к этому нас
 понуждает сознание полезности нашего дела, т. к. мелочная,
 внутренняя работа, не имеющая претензии проникать за
 пределы нашего обихода, не может привлечь на нас каких-
 либо внешних поощрений.

Разумеется, что согласно целям, изложенным в нашем уставе h3
 «развитию любви к искусству», Передвижная выставка имеет
 и свою полезную для нас сторону. Насколько значительна
 эта сторона, может ли она только заставить нас держаться
 вместе, всего лучше нам ответят цифры, которые я приведу
 в последствии. Цифры эти являются результатом подсчета,
 который я мог сделать из годовичных отчетов (не всегда отли-
 чающихся полнотою), достаточно близки к истине и сделан-
 ные из них выводы будут приблизительно верны.

Члены Товарищества вступили в него в таком порядке: i1
 Мясоедов, Перов, Каменев, Саврасов, Амосов, Аммон, Ге,
 Крамской, Клодт М. П., Клодт М. К, Прянишников, Шишкин,
 Боголюбов, Гун, Маковский В. Е., Максимов, Брюллов, Са-
 вицкий, Куинджи, Бронников, Беггров, Киселев, Ярошенко,
 В. М. Васнецов, Литовченко, Лемох, Н. Е. Маковский, Репин,
 Поленов, Волков, К. Е. Маковский, Леман, Суриков, Неврев,
 Харламов, Кузнецов, Бодаревский, Дубовской, А. М. Васне-
 цов, Светославский, Шильдер, Архипов, Левитан, Острухов,
 Загорский, Лебедев, Степанов, Позен, Касаткин, Милора-
 дович, Шанкс, Серов, Богданов-Бельский, И. П. Богданов,
 Корин, Эндогуров, Нестеров, Бакшеев, Орлов, Костанди.

За последние 10 лет в Товарищество вступили 23 члена. В на- i2
 стоящее время оно состоит из 42 членов и неопределенного, 1
 постоянно меняющегося числа экспонентов. Последние, не
 принимая участия ни в расходах, ни в риске и управлении де- 2
 лами Товарищества, не делая никаких взносов в фонд с про-
 данных картин на выставках Товарищества, не участвуют

и в дивиденде, не подчиняясь условиям обязательным для членов, экспоненты остаются в Товариществе до тех пор, пока ход дел им кажется благоприятным, и уходят в случае противном. Экспонентов более постоянных мы приглашаем в члены, если они выказывают желание примкнуть к делу и способность принять участие в общей работе.

Чтобы определить ежегодный заработок каждого члена, **j1**
всего удобнее прибегнуть к фонду, (фонд имеет специ- **1**
альную цель, а именно: в случае потери или порчи одной
или нескольких картин, дать Товариществу возможность
возвратить собственнику стоимость испорченного) фонд
составляется 5 % с суммы, полученной за картины членов,
проданных на выставке Товарищества. Начну с цифр общих
всему двадцатипятилетию. Членами Товарищества за 25 лет **2**
написано 3,504 картин, стоимость которых простирается
до 2,000,000 руб. Продано на 1,135,635 р., на 754,180 руб.
картин осталось на руках. От продажи картин на выставках
Товарищества ежегодно получалось около 61,000 руб. Если
бы эта сумма делилась на равные доли, то каждый член
зарабатывал бы в год от 1500 до 2000 руб. Но так как не все
продают ежегодно свои картины, то многие остаются совсем **3**
без заработка. Небольшой поправкой к этого рода неудоб-
ству мог бы служить дивиденд, который получается им из
раздела остатка по окончании всего круга. За основание
этого раздела нами принят процент на стоимость каждой
картины. Результатом такого порядка получается разница
между наибольшей и наименьшей долей в среднем в 28 раз.

Так наибольший дивиденд на 16 выставке 691 руб., наимень- **j2**
ший 81 руб.; 17 — 980 и 62; 18 — 795 и 22; 19 — 750 и 30;
20 — 530 и 21; 21 — 520 и 7; 22 — 395 и 26; 23 — 444 и 31;
24 — 427 и 13.

Расширение дела, а потому и увеличение расхода, необ- **j3**
ходимость нанимать, а иногда ремонтировать помещение
выставки в провинции, увеличение всех побочных расходов,
при поднятии цен, клонится к ежегодному уменьшению
дивиденда, который и в старые годы не играл значительной
роли в жизни каждого члена, и, можно предполагать, что
в будущем дивиденд потеряет значение, даже если бы он де-
лился на равные доли, как это пролагалось многими членами.

Нельзя сказать с уверенностью, что наша цель — развитие k
любви и понимания искусства — вполне достигается, если 1
делать выводы из большего или меньшего притока публики
на выставки картин, однако можно скорее придти к поло- 2
жительному, чем к отрицательному заключению. Например,
Петербург за первые 15 лет дал нам 239,000 посетителей, на
10-ти последних выставках мы имели 185,000, так что сред-
ним числом за первые 15 лет ежегодно получалось 15,000 по-
сетителей, за последние 10 лет на год приходится 18,500, не- 3
смотря на то, что число выставок очень увеличилось вместе
с увеличением художественных обществ. В Москве выставки
первых 15-ти лет давали ежегодно до 9,000 посетителей, за
последние 10 лет дают 11,500. Киев тоже дает небольшое
увеличение посетителей, зато в Харькове и Одессе, наоборот,
за последние 10 лет цифра уменьшается, Харьков вместо
4,500 дает не более 4,000. Одесса вместо 3,300 первых лет
дает не более 2,500. В других городах, которые выставка
наша посещает неправильно, приблизительный даже вывод
сделать трудно. По всем городам ежегодно мы имеем сред- 4
ним числом около 40,000 посетителей, исключением был
1889 год, давший 63,000, и 1891 г. — 58,000. С тех пор как мы
нашли необходимым повысить плату за вход с 30 до 40 коп., 5
число посетителей упало до 31,000 и выше 41,000 не подыма-
лось. Кроме ежегодных выставок, которые Товарищество де-
лало из картин, написанных за последний год, решено было
из картин непроданных по мере их накопления формировать
выставки для посылки в города, куда ежегодные выставки по
недостатку времени не заглядывают. Первая Параллельная
выставка была в Нижнем-Новгороде и, вероятно, благодаря
ярмарочному времени дала дефицит 150 р. После Нижнего
выставки делались в Казани, Самаре, Пензе, Тамбове, Козло-
ве, Воронеже, Новочеркасске, Ростове, Таганроге, Екатери-
нославле и Курске. Общий доход всего этого круга получился
в виде 6890 р., расход — 4586 р., чистый доход 2302 р. Про-
дано 4 картины на 1600 р.; 2-я Параллельная выставка была
опять в Казани, Самаре, Пензе, Тамбове, Козлове, Воронеже,
в результате получился чистый доход в 816 р.; продано 2 кар-
тины на 775 р.; 3-я Параллельная выставка, благодаря болез-
ни заведующего, дала довольно значительный дефицит, ко-
торый покрывается до сих пор из кассы ежегодной выставки.

Наше участие на [Всероссийской] Нижегородской выставке 1896 года, художественный отдел которой был составлен из картин частных обществ и отдельных лиц, не принесло нам ничего, кроме необходимости страхования картин на свой счет, а потом, по причине опоздания, необходимости сократить круг, исключив Полтаву, Одессу и Варшаву. 1

Мне кажется не лишним будет сохранить память о наших попытках устроить выставки за границей. Идея устроить выставку русских картин в Лондоне явилась Председателю Англо-Русского общества, Г. Козалету, который обратился письменно в Товарищество, обещая содействие общества. Приисканное Г. Козалетом помещение оказалось, однако, тесно и дорого, обращение же Товарищества к Лейтону дало отрицательный результат: залы Академии заняты своей выставкой и в помещении Академии не может быть сделано выставки иначе, как по выбору и приему картин местной приемной комиссией. Наша попытка устроить на последней Всемирной выставке 1889 г. в Париже русский художественный отдел не была более удачна, т. к. наше правительство не участвовало официально в устройстве русского художественного отдела, предоставив это частной инициативе. Товариществу казалось возможным взять на себя устройство художественного отдела, собрав все, что могло характеризовать русскую школу, насколько она выяснилась, как самостоятельная. Такой подбор был бы невозможен без картин, находящихся в Галлере П. М. Третьякова, который обещал дать их, с условием полноты отдела и сохранности взятых картин. Признавая такое требование безусловно справедливым, Товарищество, принимая на себя ответственность, озаботилось составить список намеченных картин и сделало смету необходимых расходов. Было необходимо приступить к делу. Русским отделом заведовал Андреев в союзе с коммерсантами и некоторыми художниками, живущими в Париже. Смета Товарищества казалась им слишком крупной, загорелась бесконечная переписка, из которой выяснилось, что отдел, во главе с Андреевым, не имея необходимых капиталов и ожидая их лишь в будущем, не мог удовлетворить необходимых и немедленных расходов и снабжал Товарищество бесконечными препирательствами. 2

Так истекло время, необходимое для сбора картин, постройки ящиков и отправки. П. М. Третьяков, видя, что ни полностью, ни сохранности спешно достигнуть нельзя, в картинах отказал. Таким образом, мы ознакомились с препятствиями, которые встречает частная инициатива.

Судьбе было угодно, чтобы мы не изменяли данной нам n1
ключки — Передвижников — и не имели нигде постоянного 1
приюта для наших выставок. Особенно в провинции стало
труднее получать помещение. Залы, которые в старые годы
были всегда доступны и давались нам бесплатно, в последнее
время всегда чем-нибудь заняты; они оказываются необхо-
димыми для собраний, комиссий, выборов и других текущих
дел. Приходится часто нанимать помещения, иногда их
ремонттировать, устраиваться по окраинам и иногда пере- 2
носить дефицит. Всего дороже нам обходится помещение
в Петербурге. Переорганизованная Академия Художеств
предложила нам свои залы в 1894 году. Увидя в этом окон-
чание остракизма, тянувшегося много лет, в том же году мы
воспользовались удобствами Академического помещения.
В следующем году собрание Академии решило, что залы
необходимы для Академических весенних выставок, так что
мы опять отправились искать помещения в городе.

Реформа Академии не могла быть явлением безразличным n2
в жизни Товарищества. Причины, вызвавшие ее, подготовля- 1
лись издавна. С одной стороны, вырабатывались в Академии
воззрения на искусство, как на дело не душевной потребно-
сти, а скорее как повод для практического устройства своих
житейских надобностей, не способствовало к поднятию 2
нравственного уровня академических деятелей; с другой
стороны, рост искусства, развивающегося вне Академиче-
ского бюджета и регламентации, был очевиден и говорил 3
за себя с достаточной ясностью. Академии был дан новый
временный устав и новый персонал. В новый устав вошли
принципы, необходимость которых чувствовалась давно.
Академия распалась на две части: на Академическое Собра-
ние и Школу. На Академию легла обязанность следить за
развитием искусства в России, устройство новых школ, по-
мощь школам уже действующим или вновь открывающимся,
средствами, картинами, учителями, гипсами и т. д.

Дело высшей школы состоит в обучении искусству на его границе с творчеством, причем признано право молодого дарования следовать своему внутреннему чувству, т. е. праву искреннего отношения к искусству, как своему душевному делу. Такой порядок на Товариществе отразился тем, что ценя симпатичные стороны его, из Товарищества выделилось несколько членов его на помощь и проведение реформы, верующих, что развитие добрых начал не будет задержано наплывом старых инстинктов.

За последние годы мы потеряли еще трех членов: Ге, Прянишникова и Загорского. Ге умер внезапно, в своем имении Черниговской губ. Невозможность появляться на выставках за последние годы подействовала на него удручающим образом. Веселый, энергичный и остроумный — Прянишников был доведен чахоткою до состояния тени прежнего полного жизни человека. Загорский простудился и в несколько дней его не стало. [а в 1898 году скончались Шишкин, Ярошенко и Ендогуров.] Разных сил и направлений, все они внесли свою долю в общую сумму труда, не покидая искусство до последней минуты. Присоединяясь к прежде нас покинувшему, нам они оставили по себе добрую и безукоризненную память.

Преклоняясь перед неизбежным, нам остается только, подобно им, служить делу, пока хватит сил, веря, что люди проходят, а дела остаются. И то скромное дело, которому мы служим, неизбежно оставит свой след и поможет русскому искусству возвратиться на родную почву, выработать свой язык, свои приемы, свое мировоззрение, без которых всякие стремления к высокому, идеальному и проч. останутся упражнениями в живописи, лишенными серьезного значения.

Избранная библиография

**Архивные документы, протоколы,
каталоги выставок, газеты, журналы, письма,
библиографические справочники**

Артист (1889–1995).

Альбом двадцатипятилетия Товарищества передвижных художественных выставок. 1872–1897. М., 1897.

Арсеньев К. К. (ред.), *Новый Энциклопедический Словарь*. Петроград, 1916. Т. 27.

Арсеньев К. К., Петрушевский Ф. Ф. (ред.), *Энциклопедический словарь*. СПб., 1900. Т. 18.

Аверкиев Д. В., *Дневник писателя*. СПб., 1885.

Беггров А. К. (ред.), *Иллюстрированный каталог XVI передвижной художественной выставки*. СПб., 1888.

Бенуа А. Н., *История русской живописи в XIX веке*. СПб., 1899–1902.

Бенуа А. Н., *Русская школа живописи*. СПб., 1904.

Биржевые ведомости (1871–1879, 1884–1897).

Булгаков Ф. И., *Иллюстрированный обзор художественных выставок: академической и передвижной*. СПб., 1885.

Булгаков Ф. И., *Иллюстрированный обзор выставки Академии художеств. 1886 г.* СПб.; М., 1886.

Булгаков Ф. И., *Альбом Академической выставки*. СПб., 1887.

Булгаков Ф. И., *Альбом Академической выставки*. СПб., 1888.

Булгаков Ф. И., *Альбом выставки в Академии художеств*. СПб., 1891.

Булгаков Ф. И., *Альбом выставки в Академии художеств*. СПб., 1892.

Булгаков Ф. И., *Альбом Академической выставки*. СПб., 1893.

Булгаков Ф. И., *Альбом Академической выставки*. СПб., 1896.

Бурова Г. К., Гапонова О. И., Румянцева В. Ф. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок*, в 2 т. М., 1952–1959.

Варшавский дневник (1883).

Вечерняя газета (1871–1880).

Вестник Европы (1884).

Всемирная иллюстрация (1871–1897).

Всеобщая газета (1885).

- Ге Н. Н., *Письма, статьи, критика, воспоминания современников*. М., 1978.
- Гольдштейн С. Н. (ред.), *Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы*, в 2 т. М., 1987.
- Голос (1871–1882).
- Гражданин (1875, 1883–1894).
- Гусляр (1889).
- Две статьи В. В. Стасова из последнего времени, касающиеся Передвижных выставок. СПб., 1896.
- Дело (1871, 1884–1888).
- День (1888–1893).
- Еженедельное новое время (1879).
- Еженедельное обозрение [журнал] (1887).
- Еженедельное обозрение [газета] (1885–1887).
- Жабрева А. Э. (сост.), Сидоренко Н. А. (ред.), *История костюма в России с древнейших времен до наших дней: библиографический указатель книг и статей на русском языке*. СПб., 2008.
- Живописное обозрение (1880–1897).
- Жизнь (1897).
- Зайончковский П. А. (ред.), *Справочники по истории дореволюционной России. Библиографический указатель*, 2-е изд. М., 1978.
- Иллюстрированная неделя (1883).
- Иллюстрированный каталог второй передвижной выставки [альбом гравюр]. СПб., 1873.
- Иллюстрированный каталог третьей передвижной выставки [альбом гравюр]. СПб., 1874.
- Иллюстрированный мир (1880–1881).
- Иллюстрированный мир (1893).
- Императорская Академия художеств. *История ее устава и управления*. СПб., 1891.
- Искусство (1883).
- Исторический вестник (1884–1889).
- Каталог шестой выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1878.
- Каталог седьмой выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1879.
- Каталог восьмой выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1880.
- Каталог девятой передвижной художественной выставки. СПб., 1881.

- Каталог десятой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1882.
- Каталог художественных произведений седьмой выставки Общества художественных произведений.* СПб., 1883.
- Каталог XI-ой выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1883.
- Каталог XII-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1884.
- Каталог XIII-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1885.
- Каталог XIV-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1886.
- Каталог XV-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1887.
- Каталог XVI-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1888.
- Каталог XVII-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1889.
- Каталог XVIII-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1890.
- Каталог XIX-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1891.
- Каталог XX-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1892.
- Каталог XXI-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1893.
- Каталог XXII-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1894.
- Каталог XXIII-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1895.
- Каталог XXIV-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1896.
- Каталог XXV-ой передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1897.
- Кауфман И. М. (ред.), *Словари и энциклопедии. Библиографический указатель.* Выпуск I. Дореволюционные издания. М., 1937.
- Кауфман И. М. (ред.), *Русские биографические и библиографические словари.* М., 1955.
- Киевлянин (1875–1876).
- Колосья (1891).

- Крамской И. Н., *Иван Николаевич Крамской: его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837–1887*. СПб., 1888.
- Крамской И. Н., *Письма, статьи*, в 2 т. М., 1965.
- Курьер* (1896).
- Лисовский Н. М., *Библиография русской периодической печати 1703–1900 гг. (Материалы для истории русской журналистики)*. Петроград, 1915.
- Масанов И. Ф., *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*, в 4 т. М., 1956–1960.
- Материалы к библиографии по истории Академии художеств. 1757–2007*, в 3 т. СПб., 2009.
- Минута* (1881–1890).
- Мир Божий* (1892–1897).
- Молва* (1879–1880).
- Московская иллюстрированная газета* (1890–1892).
- Московские ведомости* (1872–1897).
- Московский листок* (1882–1897).
- Мысль* (1880).
- Мясоедов Г. Г., *Письма, документы, воспоминания*. М., 1972.
- Наблюдатель* (1888, 1894–1896).
- Неделя* (1884–1896).
- Нева* (1879).
- Нива* (1871–1873, 1885–1897).
- Новь* (1884–1885, 1893).
- Новицкий А. П., *Передвижники и влияние их на русское искусство*. М., 1897.
- Новое время* (1873–1897).
- Новости* (1872–1879).
- Новости дня* (1885–1897).
- Новости и биржевая газета* (1881–1897).
- Огонек* (1879, 1882).
- Острой О. С., Саксонова И. Х. *Изобразительное и прикладное искусство. Указатель библиографических пособий, 1789–2007 гг.* СПб., 2012.
- Острой О. С., Саксонова И. Х., *Изобразительное и прикладное искусство: Русские справочные издания. Середина XVIII — конец XX вв. Аннотированный указатель*. СПб., 2002.
- Острой О. С., *Труды, в которых отразился век: Историки искусства в Публичной библиотеке: конец XVIII — начало XX вв.* СПб., 2004.

- Отчет Императорской Академии художеств с 4 ноября 1885 по 4 ноября 1886.* СПб., 1887.
- Отчет о действиях общества поощрения художников за 1865 год.* СПб., 1866.
- Отчет о действиях общества поощрения художников за 1866–1867 гг.* СПб., 1868.
- Отчет о действиях общества поощрения художников за 1869.* СПб., 1870.
- Отчет о действиях общества поощрения художников за 1870.* СПб., 1871.
- Отчет Правления Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1875.
- Отчет Правления Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1876.
- Отечественные записки (1871–1873).*
- Пчела (1875–1878).*
- Первая художественная выставка Товарищества передвижных художественных выставок 1871–1872 (реконструкция).* М., 1971.
- Петербургская газета (1875–1897).*
- Петербургский листок (1871–1897).*
- Победоносцев К. П., *Курс гражданского права. Часть 3. Договоры и обязательства.* СПб., 1880.
- Порядок (1881).*
- Правда (1888).*
- Правительственный вестник (1882–1897).*
- Пятый отчет Комитета общества любителей художеств за 1865.* М., 1865.
- Романов Г. Б., *Товарищество передвижных художественных выставок. Энциклопедия. 1871–1923.* СПб., 2003.
- Россия (1884–1885, 1888).*
- Русь (1897).*
- Русская газета (1886–1890).*
- Русская мысль (1884–1897).*
- Русская жизнь (1891–1893).*
- Русская периодическая печать (1895 — октябрь 1917): Справочник.* М., 1957.
- Русские ведомости (1872–1897).*
- Русское богатство (1888–1891).*
- Русское обозрение (1890–1894).*
- Русское слово (1895–1897).*

Русский курьер (1880–1889).

Русский мир (1874–1878).

Русский вестник (1872–1897).

Санкт-Петербургские ведомости (1871–1897).

Сборник постановлений совета императорской Академии художеств по художественной и учебной части. С 1859 по 1890 год. СПб., 1890.

Семья (1893).

Север (1888–1896).

Северный вестник (1886–1896).

Сияние (1872).

Слово (1878).

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве. 1882 г. СПб., 1882.

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог XVII передвижной выставки Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1889.

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог XVIII передвижной выставки Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1890.

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог XIX передвижной выставки Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1891.

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог XX передвижной выставки Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1892.

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог XXI передвижной выставки Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1893.

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог XXII передвижной выставки Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1894.

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог XXIII передвижной выставки Товарищества. СПб., 1895.

Собко Н. П. (ред.), Иллюстрированный каталог XXIV передвижной выставки Товарищества. СПб., 1896.

Собко Н. П., Краткий исторический очерк императорского общества поощрения художеств. 1820–1890. СПб., 1890.

Собко Н. П. (ред.), Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров,

мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканищиков, сканщиков и прочих, с древнейших времен до наших дней (XI–XIX гг.), в 3 т. СПб., 1893–1899.

Современные известия (1872–1887).

Маковский В. Е., Остроухов И. С. (сост.), Список избранных картин бывших на передвижных выставках для проектируемого издания 25-летия товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1892.

Остроухов И. С., Список избранных картин и скульптур членов Товарищества передвижных выставок за 24 года деятельности Т-ва, составленный И. С. Остроуховым для предполагаемого издания юбилейного иллюстрированного каталога 25-летней деятельности Товарищества. М., 1896.

Стасов В. В., Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка. СПб., 1904.

Стасов В. В., Собрание сочинений В. В. Стасова, в 3 т. СПб., 1894.

Суфлер (1885).

Свет и тени (1879).

Свет [журнал] (1878–1879).

Свет [газета] (1884–1893).

Свод законов гражданских. СПб., 1876, т. 10.

Сын Отечества (1874–1879, 1886–1897).

Труд (1889).

Указатель 2-ой передвижной художественной выставки. СПб., 1872.

Указатель 3-ей передвижной художественной выставки. СПб., 1874.

Указатель 4-ой художественной выставки Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1875.

Указатель 5-ой передвижной художественной выставки, 1876 г. СПб., 1875.

Указатель Фотографической выставки, устроенной любителями этого искусства под высоким покровительством Великого Князя Михаила Михайловича. СПб., 1888.

Указатель первой годичной выставки «Общества выставок художественных произведений» в Императорской Академии художеств в 1876 году». СПб., 1876.

Указатель первой художественной выставки Товарищества передвижных выставок. СПб., 1871.

Указатель Всероссийской фотографической выставки, устроенной фотографическим отделом Общества распространения технических знаний в Москве в ознаменование пятидесятилетия открытия светописы 1838–1888. М., 1889.

- Указатель выставки Императорской Академии художеств в 1884 году.* СПб., 1884.
- Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств.* СПб., 1875.
- Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1872.* СПб., 1872.
- Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств в 1870.* СПб., 1870.
- Указатель выставки по светописи и ее применениям, устроенной в 1889 Пятым отделом Императорского Русского технического общества в Санкт-Петербурге в ознаменование пятидесятилетия открытия светописи Даггером и Талботом.* СПб., 1889.
- Устав московского художественного общества.* М., 1866.
- Устав о предупреждении и пресечении преступлений.* СПб., 1890.
- Устав о Цензуре и Печати.* СПб., 1886.
- Устав общества поощрения художников.* СПб., 1869.
- Устав Санкт-Петербургской артели художников.* СПб., 1866.
- Устав состоящего под Августейшим покровительством Государыни Цесаревны и Великой Княгини Марии Федоровны Общества любителей художеств.* М., 1868.
- Устав Товарищества передвижных художественных выставок.* СПб., 1870.
- Художественная хроника (1886–1887).*
- Художественные новости (1883–1890).*
- Художественный журнал (1881–1887).*
- Художник (1891–1892).*

Монографии, научные сборники и статьи

- Бархатова Е. В., *Русская светопись. Первый век фотоискусства.* СПб., 2009.
- Бенуа А. Н., *История русской живописи в XIX веке.* СПб., 1899–1902.
- Бенуа А. Н., *Русская школа живописи.* СПб., 1904.
- Беспалова Н. И., Верещагина А. (ред.), *Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века: Очерки.* М., 1979.
- Бобриков А. А., *Другая история русского искусства. Всё, что вы хотели узнать о Репине, но боялись спросить Стасова.* М., 2012.
- Ванслов В. В. (ред.), *Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX — начала XX века. Хрестоматия.* М., 1977.

- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания живописи второй половины XIX века. М., 2001.
- Гофман И. М. (ред.), *Передвижники. Сборник статей*. М., 1977.
- Дмитриева Н. А., *Московское училище живописи, ваяния и зодчества*, М., 1951.
- Зайончковский П. А., *Кризис самодержавия на рубеже 1870–1880-х годов*. М., 1964.
- Зайончковский П. А., *Российское самодержавие в конце XIX столетия (политическая редакция 80-х — начала 90-х годов)*. М., 1970.
- Императорская Академия Художеств. *Вторая половина XIX — начало XX века*. М., 1997.
- История русской журналистики XVIII–XIX века*. СПб., 2005.
- Итенберг Б. С. (ред.), *Россия в революционной ситуации на рубеже 1870–1880-х годов*. М., 1983.
- Кауфман Р. С., *Очерки истории русской художественной критики. От Батюшкова до Александра Бенуа*. М., 1990.
- Кириченко Е. И., *Президенты Императорской Академии Художеств*. М., 2008.
- Кристин Р., *Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700–1917*. М., 2011.
- Лапшин В., «Александр III и изобразительное искусство», в: *Вопросы искусствознания*, 1998, № 2, с. 446–477.
- Лапшин В., «Последний император России и отечественная художественная жизнь конца XIX — начала XX века», в: *Вопросы искусствознания*, 2004, № 1, с. 539–578; № 2, с. 568–624.
- Лужецкая А. Н., *Техника масляной живописи русских мастеров, с XVIII по начало XX века*. М., 1964.
- Ляковская О. А., *Пленер в русской живописи XIX века*. М., 1966.
- Мальцева Ф. С., *Мастера русского пейзажа*, в 4 ч. М., 1999.
- Мерцалова М. Н., *Костюм разных времен и народов*, в 4 т. М., 2001.
- Минченков Я. Д., *Воспоминания о передвижниках*, 6-е изд. М., 1980.
- Нестерова Е. В., *Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения*. СПб., 2004.
- Нестерова Е. В., *Поздний академизм и салон. Альбом*. СПб., 2004.
- Новицкий А. П., *История русского искусства с древнейших времен*. Т. 2, М., 1903.
- Новицкий А. П., *Передвижники и их влияние на русское искусство*. М., 1897.

- Патрушева Н. Г. (ред.), *Цензура в России в конце XIX — начале XX века. Сборник воспоминаний*. СПб., 2003.
- Поспелов Г. Г., *Русское искусство XIX века: очерки*. М., 1997.
- Репин И. Е., *Далекое близкое*. 8-е изд. М., 1982.
- Рогинская Ф. С., *Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки*. М., 1989.
- Русская периодическая печать (1702–1894)*. Справочник. М., 1959.
- Рындин В. Ф. (ред.), *Русский костюм. 1750–1917: Материалы для сценич. постановки русской драматургии от Фонвизина до Горького*, в 5 вып. М., 1963–1972.
- Рязанцев И. В., Калугин О. В., Самохин А. В. (сост.), *Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию со дня основания*. М., 2010.
- Сабурова Т. Г., *Портрет в русской фотографии. Избранные произведения 1850–1910 годов из собрания Государственного исторического музея*. М., 2006.
- Санкт-Петербург. Энциклопедия. СПб.; М., 2004.
- Сарабьянов Д. В., *История русского искусства второй половины XIX века*. М., 1989.
- Сарабьянов Д. В., *Русская живопись XIX века среди европейских школ*. М., 1980.
- Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. (ред.), *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)*. Справочник. СПб., 1992.
- Северюхин Д. Я., *Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года*. СПб., 2008.
- Собко Н. П., *Василий Григорьевич Перов. Его жизнь и произведения*. СПб., 1892.
- Сонина Е. С. (сост.), *Петербург газетный, 1711–1917: сборник научных статей*. Тюмень, 2009.
- Сонина Е. С., *Петербургская универсальная газета конца XIX века*. СПб., 2004.
- Стернин Г. Ю. (ред.), *Русская художественная культура второй половины XIX века. Диалог с эпохой*. М., 1996.
- Стернин Г. Ю., *Художественная жизнь России второй половины XIX века, 70–80 годы*. М., 1997.
- Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия. Том II. Девятнадцатый век*. СПб., 2008.
- Федоров-Давыдов А. А. (ред.), *В. Перов: документы, письма и рассказы, каталог произведений, библиография*. М., 1934.

- Федоров-Давыдов А. А., *Марксистская история изобразительных искусств. Методологические и историографические очерки.* Иваново-Вознесенск, 1925.
- Федоров-Давыдов А. А., *Реализм в русской живописи 19-го века.* М., 1933.
- Федоров-Давыдов А. А., *Русское искусство промышленного капитализма.* М., 1929.
- Фриче В. М. (ред.), *Русская живопись 19 века. Сборник статей.* М., 1929.
- Фриче В. М., *Очерки социальной истории искусства.* М., 1923.
- Хейфец М. И., *Вторая революционная ситуация в России (конец 70-х — начало 1880-х XIX в.). Кризис правительственной политики.* М., 1963.
- Художники-передвижники. Сборник статей.* М., 1975.
- Чернуха В. Г., *Внутренняя политика царизма с середины 50-х до начала 80-х годов XIX в.* Л., 1978.
- Шабанов А. Е., «Передвижные выставки: английский корень, французский акцент и русское значение», в кн.: *И/и: сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге.* СПб., 2007, с. 250–265.
- Шепелев Л. Е., *Чиновный мир России. XVIII — начало XX в.* СПб., 1999.
- Шипова Т. Н., *Фотографы Москвы — на память будущему, 1839–1930. Альбом-справочник.* М., 2001.
- Экштут С. А., *Шайка передвижников. История одного творческого союза.* М., 2008.
- Эфрос А. М., *Два века русского искусства.* М., 1969.
- Art Journal*, vol. 48, N 1, “Nineteenth-Century French Art Institutions”, 1989.
- Adam C., Simpson J. (eds.), *Critical Exchange. Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe.* Oxford, 2009.
- Balmuth D., *The Russian Bulletin, 1863–1917. A Liberal Voice in Tsarist Russia.* N. Y., 2000.
- Bann S., *Paul Delaroche. History Painted.* L., 1997.
- Becker H. S., *Art Worlds.* Berkeley and L. A., 1982.
- Benois A., *The Russian School of Painting.* N. Y., 1916.
- Berger H., *Fictions of the Pose.* Stanford, 2000.
- Berger H., *Manhood, Marriage, and Mischief: Rembrandt's Night Watch and Other Dutch Group Portraits.* N. Y., 2007.

- Blakesley [Gray] R. P., *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*. Oxford, 2000.
- Blakesley R. P., Reid S. E. (eds.), *Russian Art and the West: a Century of Dialogue in Painting, Architecture and Decorative Arts*. Illinois, 2007.
- Boime A., *Art in an Age of Civil Struggle, 1848–1871 (A Social History of Modern Art)*. Chicago, 2008.
- Boime A., *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. L., 1971.
- Bonython E., Burton A., *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*. L., 2003.
- Bourdieu P., *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge, 1990.
- Bourdieu P., *The Field of Cultural Production*. L., 1993.
- Bourdieu P., *The Rules of Art*. L., 1996.
- Bowlit J. E., *Russian Art, 1875–1975: a Collection of Essays*. N. Y., 1976.
- Bradley J., *Voluntary Associations in Tsarist Russia. Science, Patriotism and Civil Society*. Harvard, 2009.
- Byrde P., *Nineteenth-Century Fashion*. L., 1992.
- Clark T. J., *Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Haven and L., 1985.
- Clark T. J., *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851*. New Haven and L., 1973.
- Clark T. J., *The Image of the People. Gustav Courbet and the 1848 Revolution*. New Haven and L., 1973.
- Clarke G. (ed.), *The Portrait in Photography*. L., 1992.
- Clowes E. W. et al. (eds.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*. Princeton, 1991.
- Crow T., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven and L., 1985.
- Dianina K., *When Art Makes News. Writing Culture and Identity in Imperial Russia*, Dekalb, 2013.
- Dyer G. (ed.), *John Berger. Selected Essays*. L., 2001.
- Eisenman S. F. et al. (eds.), *Nineteenth-Century Art: A Critical History*. L., 2002.
- Elliott D. (ed.), *Photography in Russia, 1840–1940*. L., 1992.
- Ely C., *This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia*. Northern Illinois, 2009.
- Etkind A., *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge, 2011.
- Experiment (A Journal of Russian Culture)*, vol. 14, "Russian Realist Painting. The Peredvizhniki: An Anthology", 2008.

- Freeze G. L. (ed.), *Russia. A History*. Oxford, 1997.
- Frierson C. A., *Peasant Icons. Representations of Rural People in Late Nineteenth-Century Russia*. Oxford, 1993.
- Goffman E., *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. N. Y., 1966.
- Goffman E., *The Presentation of Self in Everyday Life*. L., 1959.
- Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism*. Chicago, 1986, vol. 1.
- Hall S. (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. L., 1997.
- House J., *Impressionism: Paint and Politics*. New Haven and L., 2004.
- Jackson D., Hedstrom P. (eds.), *The Peredvizhniki. Pioneers of Russian Painting*. Exhibition catalogue, Nationalmuseum, Stockholm, 2011.
- Jackson D., *The Russian Vision. The Art of Ilya Repin*. B. A. I., 2006.
- Jackson D., *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*. Manchester, 2006.
- Jackson D., Wageman, P. (eds.), *Russian landscape*. Exhibition catalogue, National Gallery. L., 2003.
- Mainardi P., *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*. Yale, 1987.
- Mainardi P., *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge, 1994.
- Mironov B. N., Eklof B., *The Social History of Imperial Russia, 1700–1917*. 2 vols. Boulder, 1999.
- Moffet C. S. (ed.), *The New Painting. Impressionism 1874–1886*. Oxford, 1986.
- Muther R., *History of Modern Painting*. London, 1896, vol. 3.
- Nesterova E., *The Itinerants. The Masters of Russian Realism. Second Half of the 19th and Early 20th Centuries*. Bournemouth, 1996.
- Nochlin L. (ed.), *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. L., 1991.
- Nochlin L., Courbet. L., 2007.
- Nochlin L., *Realism*. L., 1971.
- Os H., Scheijen S. (eds.), *Ilya Repin, Russia's Secret*. Groningen, 2001.
- Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. Exhibition catalogue, National Gallery, L., 2010.
- Perry G., Cunningham, C. (eds.), *Academies, Museums and Canons of Art*. L., 1999.
- Ruane C., *The Empire's New Clothes. A History of the Russian Fashion Industry, 1700–1917*. Yale, 2009.

- Shabanov A., "1870–1871. Peredvizhniki: What's in a Name?", *Immediations. The Courtauld Institute of Art Journal of Postgraduate Research*, 2010, N 3, vol. 2, p. 50–71.
- Solkin D. (ed.), *Art on The Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780–1836*. New Haven and L., 2002.
- Solkin D., *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven and L., 1993.
- Solkin D., *Painting Out of the Ordinary: Modernity and the Art of Everyday Life in Early Nineteenth-Century Britain*. New Haven and L., 2008.
- Stavrou T. G. (ed.), *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*. Indiana, 1983.
- 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. 252–71.
- Stites R., *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia. The Pleasure and the Power*. New Haven and L., 2005.
- Valkenier E. K., *Ilya Repin and the World of Russian Art*. N. Y., 1990.
- Valkenier E. K., *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*. Ann Arbor, 1977.
- Weisberg P. (ed.), *The European Realist Tradition*. Bloomington, 1982.
- White H., White C., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. N. Y., 1965.
- Wolff J., *Social Production of Art*. L., 1981.
- Wortman R. S., *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, 2 vols. Princeton, 1995.
- Ziff N. D., *Paul Delaroche. A Study in Nineteenth-Century French History Painting*. N. Y., 1974.

Список сокращений

РНБ	— Российская национальная библиотека
БАН	— Библиотека Академии Наук
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея
ГРМ	— Государственный Русский музей
КНМРИ	— Киевский национальный музей русского искусства
РГАЛИ	— Российский государственный архив литературы и искусства
НГХМ	— Нижегородский государственный художественный музей
м.н.	— местонахождение неизвестно
ч.с.	— частное собрание

Summary

Andrey Shabanov

The Peredvizhniki:

between a commercial partnership and an art movement

Before proceeding to the book summary, I would like briefly to thank those who helped me with my research project, of which this publication is a much-awaited result. Launched as a Master's thesis in Russia, the research was fully developed and elaborated during my PhD studies in the UK. Therefore, I would like to express my sincere gratitude firstly to members of the Art History Department of the European University at St Petersburg, and foremost to my supervisor there Kira Dolinina, Professor Roman Grigor'ev, and Professor Daniil Aleksandrov and, especially, Professor Il'ia Doronchenkov, for their recommendations and enthusiastic support of my efforts to elevate the project to an international academic standard at the Courtauld Institute of Art.

Hence, the Russian text of this book is a translation of my PhD thesis, entitled *Re-Presenting the Peredvizhniki: a Partnership of Artists in Late Nineteenth-Century Imperial Russia*, which was carried out under the supervision of the social art historian Professor David Solkin between 2008 and 2013. It is thanks to Professor Solkin's knowledgeable and flexible methodological vision that this monograph is able to present new arguments about, employ modern research approaches to, and hopefully provide a better understanding of the supposedly over-studied Peredvizhniki movement. From the start this was a highly intensive, challenging, demanding, and unprecedented endeavour; yet it was equally an enhancing, energising and priceless scholarly experience. It was an intellectual pleasure and privilege to be his student, and I am indebted to him for his generous and attentive guardianship of my research, which far exceeded my expectations.

I am also grateful to Professor John Milner, Dr Polly Blakesley and Professor Susan Morrissey for their thorough reading of the text

and the invaluable comments and suggestions they made at different stages of the research, all of which helped me to improve the clarity of my arguments. My PhD project would not have been possible without the generous and enlightened financial support from two main sources: I am endlessly thankful to the Ford Foundation International Fellowships Program (USA) for the crucial funding of the first three years of my research and the 'V-A-C Foundation — the Art of being Contemporary: The Olga Lopukhova Scholarship' (Russia) for kindly covering essential expenses during my last, writing-up, year. My final gratitude goes to Virginia Rounding for proofreading this summary.

Peredvizhniki (in English, quite misleadingly, the 'Wanderers') is the label that art critics and the general public alike attached to a group of artists from Moscow and St Petersburg at the beginning of the 1870s. This neologism was derived from *peredvizhnaia vystavka* (travelling exhibition), and referred to the artists' practice of mounting touring exhibitions around the Russian provinces. The group was established in 1870 and operated until 1923, presenting 48 art shows in various locations in the Russian Empire and early Soviet Russia. This places the final stage of what has come to be considered the *Peredvizhniki* realist movement alongside the Russian *avant-garde* and early Soviet Modernism. This book, however, focuses on the period between the group's foundation and the publication of their twenty-fifth anniversary album in 1897. For it was during this time that the *Peredvizhniki* gained an identity that would eventually dominate modern art-historical accounts, and which [identity] this book aims to significantly revise.

Giving equal consideration to both major Russian and Western scholarly writings on the subject, this publication challenges as much as adjusts two distinct views of the *Peredvizhniki*. These are the dominant 'idealist' notion of the group as a realist, critically-minded and altruistic art movement and the still marginal argument, proposed by Marxist art historians in the late 1920s and reintroduced by several contemporary scholars, that the Partnership was primarily a commercial and ideologically open exhibition enterprise. Within this historiographical framework, the book proposes two new key questions and arguments regarding the group and its shows.

The first question and argument concerns the prevalent scholarly interpretation of the Peredvizhniki as an altruistically motivated group of radical, protesting Russian realist painters. Originating from art critic Vladimir Stasov and firmly cemented during the Soviet period, this understanding, however, neither conforms to the manner in which the artists chose to represent themselves and their exhibitions publicly, nor does it satisfactorily explain the extraordinary fact that the Peredvizhniki's exhibitions, which began in 1870, continued through the liberal period of Alexander II's rule, into the more conservative and repressive government of Alexander III, and persisted through the politically most turbulent reign of Nicholas II. How is it possible that an independent, altruistic, civic-minded and politically vocal realist art group could demonstrate such unprecedented longevity and consistent public success, considering its existence in such an unstable and essentially authoritarian political climate? This book paints a very different picture of the group and its early history. My major arguments are as follows: that through the entire period of their existence, the Peredvizhniki comprised a commercial exhibition enterprise; that, at least until the mid-1880s, they did not constitute an art movement (i.e. a movement committed to the promotion of a definable aesthetic agenda), for aesthetic commitment and altruism were far less important to the group than the creation of a sustainable business in an unstable and authoritarian political environment; that the group, for pragmatic reasons, not only consistently represented its membership body and shows as business-like, aesthetically open and public-spirited, but also produced stylistically and thematically heterogeneous, inclusive displays, equally promoting historical painting, contemporary subjects, landscape, and portraiture. Commercially it would have been unwise and unviable to promote a narrow artistic agenda, for the annual alternative to the Academy's exhibition platform had to be thematically newsworthy and diverse in order to attract audiences over an extended period.

This revisionist perspective of the Peredvizhniki inevitably suggests the second key and somewhat counter-question: Why, despite the group's manifestly business-like and aesthetically open self-representation and the inclusive and heterogeneous character of its displays, did the contemporary critics eventually come to define

the group as a critically-minded realist movement? The book argues that this reputation emerged during the course of the eleventh (1883), twelfth (1884), and thirteenth (1885) exhibitions, and that the single most important factor resided in the three controversial paintings by Ilya Repin — *Cross Procession in the Province of Kursk*, *They Did Not Expect Him* and *Ivan the Terrible and His Son Ivan* — exhibited at these respective shows. The critical, civic-minded, tendentious and/or realist agenda was always only one of a variety of options on offer. But the presence of Repin's exceptionally large and politically sensitive contributions, artistically superior in the eyes of the critics, suddenly transformed this possibility into a defining agenda for the Partnership as a whole, despite its consistent effort to producing an ideologically varied and visually balanced display. For this was the only moment in its almost 50-year history when the business interests of the Partnership came into open conflict with its artistic aims, because those artistic aims had become political.

This 'political' period proved to be crucial, but short-lived. The Government eventually sought to inhibit this development through the introduction of exhibition censorship, but by the thirteenth show in 1885 the Peredvizhniki had already established a reputation as an oppositional, realist movement in the eyes of an ideologically diverse body of critics. This consensus then persisted despite the fact that, as a result of the imposition of censorship, the Partnership's subsequent shows were devoid of any radical political statements and, maintaining their inclusivity and heterogeneity, were also widely seen as respectable public events. The book, therefore, does not seek to deny that there was a realist component to the Peredvizhniki project, as certain artists and critics suggested at the time, or as numerous art historians have since argued; what it does show is that the critical, realist part should not be confused with the commercial, heterogeneous whole.

In developing these arguments, the monograph is choreographed around two major conceptual sections, the first addressing how the Peredvizhniki represented themselves, and the second how the group and its exhibitions were perceived by their contemporaries. Thus, the first four chapters examine how from the outset the Peredvizhniki set about attempting to control their public image, and the various, mainly social, factors that helped to shape the

tactics they deployed. An initial aim (in Chapter I) is to provide an analysis of the social conditions out of which the group emerged, and of the specific manner in which they constituted themselves as a partnership of artists. This is followed by an examination of all stages of the artists' production and promotion of their exhibitions (Chapter II); their group photographs (Chapter III); and, finally, their fifteenth anniversary report, in which the artists retrospectively evaluated their experience of running an exhibition enterprise and publicly declared themselves for the first time to be an art movement (Chapter IV). At this point it will be clear how the findings of the first four chapters, focusing on materials that previous scholars have partially used but not seriously examined, challenge the dominant art-historical narratives of the Peredvizhniki 'movement'. It is the goal of the second half of the book to provide an alternative account, one more securely grounded in the historical actualities of the group's exhibitions and in their contemporary critical reception. Case studies of the group's inaugural exhibition of 1871 (Chapter V), the fifth show (1876; Chapter VI) and the sequence of the eleventh, twelfth, and thirteenth shows (1883–1885; Chapter VII) trace the transition of critical perceptions of the Peredvizhniki from an exhibition enterprise to a realist art movement. The conclusion links the results of the two major sections and also considers the group's twenty-fifth-anniversary illustrated album. In many respects, this album summarises and personifies the dual identity — the viable business and the artistic movement — that the Peredvizhniki eventually embraced, and which this book strives to recover.

To meet the aim of recovering the Peredvizhniki's original goals and collective identity, the book employs a combination of methodologies. One way of describing this project is as an example of institutional art history, for the main research objective is to examine a specific, historically located, professional art institution comprising a partnership of artists who organised collective art exhibitions, rather than a single artist or a group of (isolated) paintings. Central to my analysis is the notion of representation, developed in the poststructuralist scholarly tradition: here the Peredvizhniki's surviving textual and visual self-representations, mainly intended for the public domain, are examined; these include the founding documents, exhibition posters, newspaper

announcements and advertisements, text-based and illustrated catalogues, images of expositions, and group photographs, as well as annual and anniversary reports. In considering these self-representational strategies and the group's exhibitions as the products of, and as a response to, a specific set of cultural, social, and political circumstances, this book is also informed by the scholarly traditions of the sociology of art and the social history of art, in particular. Like other social histories that have been written about eighteenth- and nineteenth-century European art, this study of the Peredvizhniki makes extensive use of contemporary criticism as a means of gauging how the group's exhibitions were regarded at the time they took place. It is only through an analysis of the criticism that we can gain a clear understanding of how the Peredvizhniki evolved in the public eye into a realist art movement, and how they, as well as their reviewers, participated in this development.

Научное издание

Андрей Евгеньевич Шабанов

**Передвижники:
между коммерческим товариществом
и художественным движением**

Дизайн, верстка *А. Ю. Ходот*
Редактор, корректор *А. Ю. Пономарева*
Верстка *А. Б. Левкина*

Издательство Европейского университета
В Санкт-Петербурге
191187, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 3А
Тел. +7 (812) 386 76 27
Факс +7 (812) 386 76 39
E-mail: books@eu.spb.ru
Сайт и интернет-магазин издательства:
WWW.EUPRESS.RU
ВКонтакте: vk.com/eupress
Facebook: www.facebook.com/press.euspb

Подписано в печать 04.08.2015.
Формат 60 × 88 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 20,5.
Тираж 700 экз.

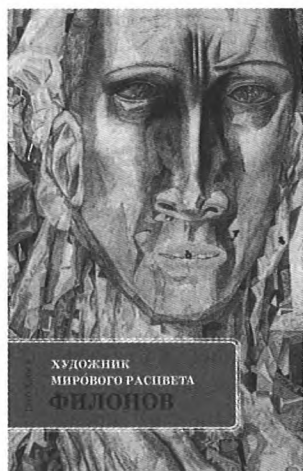
Заказ № 151.
Отпечатано в типографии
издательско-полиграфической фирмы «Реноме»,
192007 Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 40
тел./факс (812) 766-05-66
e-mail: renome@comlink.spb.ru
www.renomespb.ru

Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге
в сентябре 2015 года выпускает в свет книгу

Г. Ю. Ершов

ХУДОЖНИК МИРОВОГО РАСЦВЕТА: ПАВЕЛ ФИЛОНОВ

СПб., 2015. — 296 с.; ил. — ISBN 978-5-94380-174-7



Павел Филонов, один из лидеров русского авангарда, занимает особое место в искусстве XX века. Мирóвый расцвет — главная идея всего подвижнического творчества художника. В книге речь пойдет о формировании идеологии мирóвого расцвета, о философских, религиозных и социально-политических основаниях творчества Филонова, о том, как складывалась его неповторимая авторская мифология и концепция метода аналитического искусства. Основные вехи жизни и творчества художника будут рассмотрены в ходе всестороннего анализа его произведений и текстов, в сопоставлении с широким кругом иконографических и литературных материалов. В книге одиннадцать глав, каждая из которых посвящена отдельному сюжету или проблеме. Вместе с тем их композиция учитывает хронологическую канву повествования, что позволяет представить эволюцию взглядов художника, метода, становление и развитие его иконографии.

Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге
готовит к печати второе, дополненное издание книги

А. А. Россомахин, Д. Г. Хрусталёв
**ВЫЗОВ ИМПЕРАТОРА ПАВЛА,
ИЛИ ПЕРВЫЙ МИФ XIX СТОЛЕТИЯ**



В этом исследовании впервые рассматривается беспрецедентный вызов на поединок, который Павел I незадолго до своей гибели бросил всем монархам Европы. То, что воспринималось современниками и потомками как признак сумасшествия, неожиданно предстает тонкой игрой «русского Гамлета», оборвавшейся в ходе дворцового переворота. Авторы в деталях исследуют сенсационный жест императора и показывают, что его поведение строилось по канонам художественного текста. По иронии судьбы датским посланником при петербургском Дворе был дипломат по фамилии Розенкранц — что придавало особую остроту «гамлетовской» интриге... В приложениях впервые собраны и воспроизведены все антипавловские сатирические гравюры; дан аннотированный каталог карикатур, изображающих павловскую Россию в образе Русского Медведя; представлен анализ десяти вариантов перевода «дуэльного вызова» императора Павла, публиковавшегося в европейской прессе. Книга содержит более 80 иллюстраций.

ЧИТАЙ ЕУ

книжный интернет-магазин

www.eupress.ru



**актуальные
исследования**

**антропология
искусство
история
культурология
политология
социология
философия**

Европейский университет
в Санкт-Петербурге

СПб., ул. Гагаринская, 3
Тел.: +7 (812) 386 76 27
Э-почта: books@eupress.ru



Андрей Шабанов — историк искусства, куратор, ассоциированный научный сотрудник факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. Профессиональные интересы: русская и западная институциональная история искусства, история художественных выставок.

Предлагаемая книга — первая комплексная попытка исследования изначальной идентичности, целей и контекста движения передвижников. Учитывая лучшие достижения отечественных и западных исследований, монография впервые примиряет два до сих пор взаимоисключающих прочтения истории передвижников в искусствознании: маргинальное, социально-экономическое (коммерческое выставочное предприятие), и доминирующее, идеалистическое (альтруистическое, критически настроенное движение художников-реалистов), и показывает, как одна, прагматичная, сторона передвижничества позволила состояться другой, оппозиционной, гражданской.

Сосредоточившись на периоде между официальной регистрацией группы в 1870 году и публикацией юбилейного иллюстрированного альбома к 25-летию ее выставок в 1897 году, автор рассматривает большое количество новых материалов, ранее не привлекавших внимания специалистов, в том числе учредительные и операционные документы Товарищества, групповые фотографии, рекламу, афиши, изображения экспозиций, каталоги, иллюстрированные альбомы, годовые и юбилейные отчеты, а также охватывает максимально полный спектр художественной прессы при анализе ключевых выставок группы и их восприятия современниками.

ISBN 978-5-94380-199-0

