

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Валькова К.В. Передвижники и кризис самодержавия: живопись и общественное сознание в России 1881-1907 гг // Человек и культура. 2025. № 5. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.5.75892 EDN: BZMBAD URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75892

Передвижники и кризис самодержавия: живопись и общественное сознание в России 1881-1907 гг.

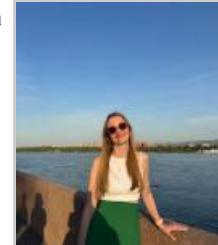
Валькова Ксения Викторовна

ORCID: 0000-0003-0301-294X

кандидат исторических наук

доцент; институт истории и международных отношений; Алтайский государственный университет

656049, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, Железнодорожный р-н, пр-кт Ленина, д. 61



valkovakv@vk.com

[Статья из рубрики "Культура и власть"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2025.5.75892

EDN:

BZMBAD

Дата направления статьи в редакцию:

15-09-2025

Аннотация: Предметом исследования является художественное наследие передвижников как отражение общественно-политических трансформаций в России конца XIX – начала XX вв. Вопрос о репрезентации политических событий в искусстве и влиянии живописи на формирование общественного сознания остается актуальным, поскольку художественные практики интеллигенции выявляют механизмы коммуникации между личностью, обществом и властью в условиях идеологического кризиса 1881-1907 гг. Цель работы – проследить эволюцию художественных взглядов И.Е.Репина, В.Е.Маковского и В.А.Серова в контексте кризиса самодержавной власти и показать роль их живописи в осмыслении политических и социальных перемен эпохи. Источниковая база исследования включает архивные материалы, а также письма, мемуары и дневники художников и их современников. Методологическую основу составляет социокультурный подход, а также историко-генетический, системный, хронологический, типологический и просопографический методы, позволившие рассматривать творчество передвижников как документ времени, фиксирующий не

только эстетические поиски, но и политические смыслы. Творчество передвижников на рубеже веков не ограничивалось смысловыми поисками, а становилось важным инструментом общественной рефлексии и формирования политического сознания в условиях кризиса самодержавной власти. На примерах конкретных произведений раскрываются разные стратегии художественного отклика на политические события: народническая серия картин И.Е. Репина, сменилась надеждами на положительные перемены в обществе; В.Е. Маковский, отойдя от жанровых сцен, обратился к изображению социальных катастроф, формируя чувство сопричастности к народным страданиям; В.А. Серов, переживший «Кровавое воскресенье» 1905 г., порвал с официальным искусством и обратился к сатирической графике, заявив о политическом протесте. Эволюция художественных позиций демонстрирует, что живопись передвижников не только фиксировала, но и активно формировала общественные настроения в эпоху глубоких социальных и политических потрясений. Научная новизна исследования заключается не только в пересмотре представления о полной интеграции передвижников в официальную культуру 1880–1900-х гг., но и в отсутствии комплексных исторических исследований по теме. Настоящая работа восполняет этот пробел, предлагая целостное видение искусства передвижников как значимого социокультурного документа эпохи политических потрясений.

Ключевые слова:

Товарищество художников-передвижников, И.Е. Репин, В.Е. Маковский, В.А. Серов, русская живопись, реализм, художественный протест, кризис самодержавия, революция 1905-1907 гг., передвижники

Влияние общественно-политических процессов на развитие культуры сохраняет свою актуальность в контексте изучения эволюции русской интеллигенции и ее участия в формировании общественного сознания. Особый интерес представляет период конца XIX – начала XX вв. – время переосмыслиния ценностных ориентиров в условиях нарастающего идеологического кризиса. Этот кризис затронул и представителей Товарищества передвижных художественных выставок, чье творчество стало социокультурным документом эпохи, отразившим не только личные переживания, но и общественные настроения.

В 1881-1907 гг. художники-передвижники создали визуальную летопись кризиса самодержавной власти, откликаясь на ключевые политические события – от убийства Александра II и политической реакции в стране до Первой русской революции. Актуальность темы обусловлена необходимостью комплексного анализа художественного отклика на политические события и выявления форм художественного протеста как инструмента общественной рефлексии и общественного диалога.

Историография проблемы представлена прежде всего искусствоведческими исследованиями советского и современного периодов. В советской историографии акцент делался преимущественно на социальной миссии передвижников и их приверженности народническим идеалам [5; 8; 12; 24]. В постсоветский период фокус сместился на изучение внутренней художественной эволюции, индивидуальных стратегий художников и противоречий между эстетическими и экономическими измерениями их творчества, а сама история Товарищества зачастую рассматривается вне общественно-политического контекста [21; 27]. Изучение историографии показывает, что в

исследовательское поле попал, прежде всего, период становления и рассвета Товарищества 1870-1880-е, в то время как рассматриваемый нами период изучен в меньшей степени. Исследователи делают вывод о кризисе передвижничества и отходе от реализма, при этом игнорируя протестные акты конкретных художников [\[10\]](#). Таким образом, тема художественного отклика на политические события конца XIX – начала XX вв. остается недостаточно разработанной, несмотря на ее значимость для объективной оценки исторического развития эпохи.

В основе исследования лежит социокультурный подход, трактующий культуру как особую форму общественного бытия, в которой отражаются ценностные ориентации, социальные практики и механизмы коммуникации. В рамках данного подхода художественное творчество художников-передвижников рассматривается не как автономная сфера, а как элемент социального процесса, тесно связанный с политическими и идеологическими трансформациями эпохи [\[2, С. 128\]](#). В исследовании применены историко-генетический, системный, хронологический, типологический и просопографический методы, позволившие рассмотреть творчество передвижников как отражение общественно-политических процессов 1881-1907 гг. Данные подходы обеспечили анализ эволюции художественной позиции членов Товарищества передвижных художественных выставок, изменения тематики в контексте ключевых событий эпохи и типологии образов гражданского протеста. Особое значение имеет просопографический метод, позволивший на основе сопоставления биографий И.Е. Репина, В.Е. Маковского и В.А. Серова проследить, как политические события и общественные настроения трансформировали личные взгляды художников и отразились на их творчестве, превратив живопись в форму художественного свидетельства эпохи кризиса самодержавной власти.

Источниковую базу составили архивные материалы Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ), Российского государственного исторического архива (РГИА), отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ), отдела редких книг Российской национальной библиотеки (ОРК РНБ), а также письма, мемуары и дневники художников и их современников (И.Е. Репина, В.А. Серова, И.Н. Крамского, Я.Д. Минченкова, В.В. Стасова, К.И. Чуковского, П.М. Третьякова).

Устав Товарищества передвижных художественных выставок был утвержден в 1870 г., однако формирование идейного содержания передвижничества происходило в предшествующие десятилетия. Уже в 1860-х гг. в живописи усиливаются реалистические тенденции, растет интерес к социальной тематике. Художники начинают использовать живопись как инструмент критики общественных пороков [\[8, С. 5\]](#). Отмена крепостного права и реформы Александра II дали импульс становлению новой художественной идеологии, связанной с идеями народничества. «Бунт четырнадцати» 1863 г., выход художников из Академии художеств, стал символом разрыва с академизмом и поворотом к социальной повестке [\[16, С. 448\]](#). На этом фоне формируется ядро будущего Товарищества художников-передвижников, стремящихся говорить о народе и для народа [\[20, С. 5\]](#).

С 1870-х гг. живопись Товарищества передвижных художественных выставок становится инструментом массовой коммуникации. Художники развиваются форму передвижных выставок, направленную на просвещение провинциального зрителя [\[25, Л. 1-1 об.\]](#). Уже в эти годы появляются произведения, посвященные теме угнетения народа, социальной

несправедливости, политических репрессий [\[1, С. 8\]](#). Убийство Александра II в 1881 г. становится поворотным моментом как в истории государства, так и в развитии Товарищества. Усиление репрессий и введение политической реакции находят отклик в работах И.Е. Репина, таких как «Отказ от исповеди» (1879-1888), «Арест пропагандиста» (1878-1892), «Не ждали» (1883-1888). Эти полотна становятся художественным выражением гуманистического протesta, тревоги за судьбу личности и страны. Письма И.Е. Репина свидетельствуют о его неприятии казней, полицейского произвола и реакции правительства. В одном из писем к В.В. Стасову художник писал: «Смертная казнь – преступная мера и остаток бесправного варварства» [\[19, С. 244\]](#). В представлении И.Е. Репина – общество, призванное защищать и исправлять, теряет моральное право на насилие, когда само отвечает на преступление тем же – убийством, тем самым уподобляясь преступнику [\[26, С. 108\]](#).

В 1880-е гг. передвижники активно обращаются к темам политической реакции. В их работах появляются образы казематов, следственных застенков, трагического выбора между совестью и долгом. Эти мотивы находят свое воплощение в картине И.Е. Репина «Отказ от исповеди», где моральное мужество приговоренного противопоставляется репрессивному аппарату власти [\[3, С. 15\]](#). И.Е. Репин стремился подчеркнуть достоинство личности даже в момент ее полного внешнего поражения. В 1884 г. был представлен итоговый вариант картины «Не ждали», в которой политический ссылочный возвращается в родной дом. Сюжет строится на контрасте между радостью и ужасом, что придает изображению глубокую психологическую насыщенность [\[18, С. 100\]](#). Художник проявляет сочувствие к жертвам реакции в стране, нарушая запрет на изображение политических преступников.

Несмотря на цензурные ограничения и давление со стороны властей, произведения передвижников находили отклик у публики, вызывали оживленные споры в прессе и стимулировали общественное обсуждение ключевых нравственно-политических вопросов. Особое место в этом ряду занимает картина И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885), вызвавшая резонанс сразу после ее представления. Полотно изображало момент трагедии – убийство царем собственного сына – и было воспринято как метафора произвола власти, особенно остро после событий 1 марта 1881 г. [\[24, С. 59\]](#). Эмоциональная сила сцены, психологическая напряженность образов и политический подтекст вызвали шок у зрителей и тревогу у властей. Александр III по настоянию обер-прокурора Синода К.П. Победоносцева распорядился снять картину с выставки, после чего она была запрещена к публичному показу [\[15, Л. 1\]](#). В том же году был разработан специальный цензурный регламент художественных произведений [\[13, Л. 1-2\]](#). Этот случай наглядно демонстрирует, как живопись, опирающаяся на историческую тематику, могла приобретать ярко выраженное политическое значение в восприятии современников. Картина И.Е. Репина воспринималась не как рассказ о далеком прошлом, а как актуальное высказывание на тему царского произвола и неограниченной власти.

Наряду с И.Е. Репиным, активную гражданскую позицию демонстрировал В.Е. Маковский, чье творчество в 1870-1880-х гг. отражает растущий интерес к социальным и политическим проблемам. После убийства Александра II в 1881 г. его работы приобрели политическую направленность: в картинах «Узник» (1882), «Оправданная» (1882) поднимались темы государственной несправедливости и разрушенных человеческих судеб [\[6, Л. 20\]](#). Эти произведения становятся не просто отражением реальности, но и выразительной формой участия художника в общественной дискуссии, превращая

живопись в инструмент гражданского высказывания.

На рубеже 1880-х – 1890-х гг. внутри самого Товарищества начинают нарастать внутренние противоречия. Некоторые передвижники, в том числе В.Е. Маковский, все чаще принимают официальные заказы, сближаясь с Академией художеств. Это сближение вызывало неоднозначную реакцию внутри общества, поскольку противоречило прежней приверженности Товарищества к идеалам народничества и реалистического отображения действительности. Между тем необходимо учитывать экономические обстоятельства: значительная часть художников, особенно имевших семью, испытывала острую потребность в стабильном доходе. Продажа картин на передвижных выставках далеко не всегда обеспечивала безбедное существование, а государственные заказы, особенно портреты членов императорской семьи или крупные исторические полотна, давали надежный заработок и материальную стабильность [\[14, С. 147\]](#). Именно финансовая зависимость часто становилась причиной компромиссов, к которым прибегали художники, стремясь сохранить возможность заниматься творчеством. Усиление влияния государственных структур на художественную сферу, участие ряда художников в академических выставках и даже в реформах Академии воспринимались как шаг назад в деле художественной независимости [\[12, С. 116\]](#).

В 1890-е гг. как В.Е. Маковский, так и И.Е. Репин получили ряд крупных официальных заказов от императорского двора. В 1896 г. В.Е. Маковский был приглашен для написания картины, посвященной коронации Николая II в Москве. Художник стал свидетелем трагедии на Ходынском поле, и, хотя первоначальной задачей было создание праздничной сцены, В.Е. Маковский в итоге представил полотно «После Ходынки. Ваганьковское кладбище», изображающее жертвы массовой давки. Этот шаг показал, что даже в рамках официального заказа художник сохранял независимость и право на сочувственное изображение трагедии народа. Позднее В.Е. Маковский заканчивает работу над картиной «Ходынка» (1896-1901), где художественный язык использовался для выражения горечи, ужаса и осуждения насилия со стороны государства. В 1901 г. «Ходынку» сняли с выставки передвижников из соображений цензуры. От московского генерал-губернатора В.Е. Маковскому передали записку: «Картине еще не время, она является солью, посыпанной на свежую рану» [\[11, С. 65\]](#).

На рубеже XIX-XX вв. как отмечал историк Ф.А. Степун в каждой российской семье – не исключая и царской – имелся свой «домашний революционер» [\[9, С. 105\]](#). Это обстоятельство подчеркивает масштаб идеологического кризиса и атмосферу скрытого или явного протesta, в которой жили и творили представители русской интеллигенции, в том числе художники. Сильное воздействие на отношение В.Е. Маковского к власти оказала история, произошедшая уже после трагедии на Ходынском поле. Зимой 1900 г. Санкт-Петербург охватила волна политических арестов. Среди арестованных был племянник В.Е. Маковского, болевший туберкулезом. Художник испытывал опасения за жизнь родственника, поэтому решил обратиться за помощью к министру императорского двора барону В.Б. Фредериксу, в ведении которого находилась Академия художеств [\[4, Л. 6-7\]](#). Однако прошение было отклонено, несмотря на личное обращение, что вызвало у художника глубокое разочарование и усилило его протест против действующего режима, который он все чаще выражал через свои произведения.

И.Е. Репин в этот период также неоднократно работал по поручению императорского двора. В 1901 г., к столетию учреждения Государственного совета, он получил заказ на масштабное полотно, изображающее юбилейное заседание. И.Е. Репин поставил

условием личное позиционирование всех членов Совета и отказался писать картину по фотографиям. Его требование вызвало возмущение в высших кругах, и вопрос был доведен до Николая II, который распорядился обеспечить художнику необходимые условия, что показывало важность подобных проектов [\[5, С. 221-222\]](#). Несмотря на официальность заказа, И.Е. Репин не утратил критической дистанции: он создал серию карикатурных зарисовок на некоторых членов Государственного совета, сделанных на основе портретных этюдов, выполненных в процессе работы над картиной [\[7, С. 244-245\]](#). Эти наброски демонстрируют его ироничное отношение к фигурам власти и показывают, что даже в рамках государственных заказов художник не отказывался от своей гражданской позиции.

Параллельно развивается позиция представителя молодого поколения передвижников ученика И.Е. Репина – В.А. Серова. На протяжении 1890-х гг. В.А. Серов сохранял репутацию аполитичного художника и активно сотрудничал с императорским двором. Он не участвовал в политических дискуссиях, публично подчеркивал свою отстраненность от газет и новостей, избегал высказываний по острым вопросам времени [\[22, С. 110\]](#). Его положение придворного художника обеспечивало ему финансовую стабильность, но также ставило в двусмысленное положение в глазах либеральной общественности.

В 1892 г. харьковское дворянство инициировало заказ на парадный портрет Александра III с семьей для зала своего собрания. Несмотря на отсутствие энтузиазма, В.А. Серов согласился: император незадолго до этого распорядился выделить средства на издание сборника статей его умершего отца, композитора А.Н. Серова. Воспоминая об этом заказе, художник подчеркивал, насколько тягостной оказалась работа над «высочайшими физиономиями», выполненными преимущественно по фотографиям. По его словам, завершение картины растянулось почти на три года и произошло уже после смерти Александра III [\[23, С. 201\]](#).

Участие в коронационных торжествах Николая II в 1896 г. стало продолжением сотрудничества В.А. Серова с двором. Он получил уникальное разрешение присутствовать на обряде миропомазания в Успенском соборе Кремля. Эти заказы приносили финансовую стабильность, но одновременно становились источником глубоких противоречий. Так, завершив портрет императора в форме шотландского полка, Серов столкнулся с критикой работы со стороны императрицы. В ответ он с иронией заметил: «Так вы, ваше величество, лучше сами уж и пишите, если так хорошо умеете рисовать». Николай II, опасаясь отказа художника от дальнейших заказов, был вынужден встать на его сторону [\[23, С. 226, 280-281\]](#). Подобные эпизоды свидетельствуют о нараставшем внутреннем конфликте художника между творческой автономией и необходимостью соответствовать требованиям заказчика.

В одном из писем, направленном в Министерство дворца, В.А. Серов прямо указывает на экономические и профессиональные издержки, связанные с императорскими заказами: постоянные переезды, проживание в столицах, повторное исполнение портретов, поездки за границу. Эти обстоятельства подчеркивают, что даже в рамках официальной живописи художники выступали не только как исполнители, но и как выразители своего времени, фиксируя личные переживания и противоречивое отношение к власти. Симптоматичными в контексте художественного самосознания являются воспоминания В.А. Серова о придворных ритуалах. Сцена въезда царской упряжки во двор Зимнего дворца, в сочетании с синхронными действиями гвардейцев, произвела на него сильнейшее впечатление: «Я чувствовал себя в Вавилоне или древней Ассирии, –

рассказывал он, – ни дать ни взять Навуходоносор какой-то» [\[23, С. 201, 280-281\]](#). Этот эпизод можно рассматривать как художественное переживание имперского театра власти – визуальной среды, в которой художнику предстояло не только работать, но и внутренне самоопределяться.

Таким образом, живопись В.А. Серова 1890-х гг. может быть рассмотрена как социокультурный документ, фиксирующий напряжение между художником и властью. Его творчество отражает не только парадные образы правящей династии, но и скрытое сопротивление, проявляющееся в комментариях, интонации, изобразительной подаче. В этом – свидетельство трансформации художественного сознания, характерной для периода позднего самодержавия, когда даже официальное искусство начинало осмыслять кризис легитимности власти и искать пути для выражения личной гражданской позиции.

Смерть художника В.В.Верещагина на русско-японской войне, внешнеполитические провалы и нарастание внутренних противоречий предшествовали революции 1905-1907 гг. В.Е. Маковский остро переживал происходящее, особенно трагедию «Кровавого воскресенья», свидетелем которой он стал в Санкт-Петербурге. Его реакцией стало создание масштабного полотна, посвященного расстрелу демонстрантов на Васильевском острове. В.Е. Маковский стремился не только зафиксировать событие, но и передать страдание народа, осмыслив случившееся как катастрофу общегосударственного масштаба [\[6, Л. 1-4\]](#).

Его отношение к революционным событиям можно охарактеризовать как сочувственно-тревожное. Хотя В.Е. Маковский и не принадлежал к числу художников, открыто вовлеченных в политическую борьбу, его произведения несли в себе мощный заряд гражданского протesta. В отличие от прямой агитации, они воздействовали через глубокие образы боли, подавленности и уязвимости простого человека. В этот период художник окончательно теряет доверие к государству, воспринимая его как источник страданий и несправедливости. Его поздняя живопись становится формой художественного свидетельства эпохи, в которой эмоциональная выразительность сочетается с политическим содержанием [\[11, С. 65\]](#). В.Е. Маковский, ранее известный как мастер жанровой сцены, превращается в летописца социальных потрясений и народного горя, а его произведения обретают значение визуальных хроник общественно-политической трансформации страны.

Революционные события 1905 г. не только радикально изменили взгляды В.А. Серова, но и отразились в его профессиональном и гражданском поведении. Поворотной точкой стало 9 января 1905 г. – день «Кровавого воскресенья», ставший для В.А. Серова личной и художественной травмой. Находясь в здании Академии художеств, он стал свидетелем расстрела мирной демонстрации. Потрясенный увиденным, В.А. Серов делал наброски прямо с места событий [\[17, С. 372\]](#). По воспоминаниям двоюродной сестры Н.Я. Симонович-Ефимовой, художник находился в состоянии тяжелого душевного потрясения. В знак протesta В.А. Серов подписал обращение к вице-президенту Академии художеств с требованием озвучить официальную позицию и возложить ответственность на великого князя Владимира Александровича. Не получив поддержки, он покинул Академию, тем самым публично выразив разрыв с официальным художественным институтом, тесно связанным с самодержавной властью. Параллельно художник начинает сотрудничество с сатирическим журналом «Жупел», создает графику, наполненную протестным содержанием [\[22, С. 171\]](#).

Этот акт, а также последующее дистанцирование от государственных структур, можно рассматривать как часть широкой трансформации роли художника в обществе. В.А. Серов, ранее воспринимаемый как представитель придворного искусства, становится выразителем социального напряжения, гражданского протesta и исторической рефлексии. Его творчество в этот период отражает не только личную драму, но и общую атмосферу слома традиционных ценностей, перехода от имперской декоративности к эмоционально насыщенному художественному свидетельству исторических сдвигов. Тем самым живопись В.А. Серова приобретает значение подлинного документа эпохи, в котором отразились и тревоги общества, и внутренний кризис творческой личности на фоне крушения имперской модели мира.

В отличие от В.А. Серова и В.Е. Маковского, для которых революция стала личной травмой и причиной внутреннего кризиса, И.Е. Репин воспринял Первую русскую революцию с тревожной надеждой. Хотя он не участвовал в протестных акциях напрямую, его личные письма и комментарии свидетельствуют о сочувствии к протестующим и о понимании глубины общественного кризиса. И.Е. Репин поддерживал идеи умеренного реформизма и необходимости перемен в политической системе. Значимым художественным откликом И.Е. Репина на события 1905 г. стала его картина «Манифест 17 октября», в которой он попытался выразить народную радость по поводу обещанных свобод, делая основную ставку на передачу дальнейшей судьбы государства в руки образованной интеллигенции. Однако отношение к картине было неоднозначным: власти колебались между запретом и разрешением показа, опасаясь ее интерпретации как политического высказывания [\[11, с. 183\]](#). Эта картина стала выразительным примером того, как художник пытался осмыслить и отразить политическую динамику времени в рамках реалистической традиции.

Переходя к итогам, отметим, что живопись передвижников конца XIX – начала XX вв. представляла не только художественное явление, но и выразителя общественной реакции на события в России. В условиях кризиса самодержавия и роста гражданского самосознания творчество И.Е. Репина, В.Е. Маковского, В.А. Серова и других передвижников стало формой эмоционального и интеллектуального отклика на происходящее в стране. Эти произведения отражали тревоги и надежды времени, становились визуальной хроникой общественных потрясений, фиксировали внутренние трансформации интеллигенции. Особенность художественного языка передвижников заключалась в его способности передавать не только конкретные сцены или образы, но и целые системы общественных чувств – тревогу, гнев, скорбь, протест. Их картины не только визуализируют исторические события, но и формируют моральную оценку происходящего, подталкивая зрителя к рефлексии и соучастию. Значение передвижничества в исследуемый период заключается и в том, что оно становится пространством, где конфликт между личным и общественным, между службой и убеждением, между заказом и свободой раскрывается в наглядной художественной форме. И.Е. Репин, сохранив дистанцию и гуманистическое сочувствие; В.Е. Маковский – через образ боли народа; В.А. Серов – пройдя путь от придворного живописца к художнику-протестанту – демонстрируют разные способы отклика на одни и те же исторические вызовы. Таким образом, живопись Товарищества передвижных художественных выставок в 1881-1907 гг. стала зеркалом эпохи и инструментом осмыслиения ее противоречий.

Библиография

1. Альбом двадцати пятилетия Товарищества передвижных художественных выставок. 1872-1897. М.: К.А. Фишер, 1899. 19 с.

2. Бажуков В.И. Человек в контексте социокультурной антропологии // Ученые записки Санкт-Петербургской академии управления и экономики. 2007. № 1. С. 126-134.
3. Белошапкина Я.Н. Отказ от исповеди // Искусство. 2008. № 24 (408), 16-31 декабря. С. 15.
4. Воспоминания о посещении царем Николаем II передвижной выставки в обществе поощрения художеств в 1900 г. [1945-1946] // РГАЛИ. Ф. 1932 Оп. 1 Д. 69.
5. Грабарь И.Э. Репин. В 2-х т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1964. Т. 2. 332 с.
6. Дела персональных пенсионеров республиканского значения, принятых из Министерства социального обеспечения РСФСР. Маковский Владимир Егорович. (1923-1969) // ГАРФ. Ф. А539. Оп. 3. Д. 301.
7. Ерман Л.К. Интеллигенция в Первой русской революции. М.: Наука, 1966. 373 с.
8. Коваленская Т.М. Русский реализм и проблема идеала. М.: Изобразительное Искусство, 1983. 304 с.
9. Кудрина Ю.В. "Вам достается Россия смятенная..." Споры о наследии императора Александра II // Родина. 2018. № 4. С. 105.
10. Медкова Е.С. Выход из кризиса // Искусство. 2010. № 5 (437), 1-15 марта. С. 19-22.
11. Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. Л.: Художник РСФСР, 1961. 363 с.
12. Молева Н.М., Белютин Э.М. П.П. Чистяков. Теоретик и педагог. М.: Академия художеств СССР, 1953. 229 с.
13. О картине академика Репина Иван Грозный и сын его Иван в ноябре 1581 года, бывшей на XIII Передвижной выставке 1885 г. // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 167.
14. Переписка И.Н. Крамского: в 2-х тт. Т. 1 / сост. С.Н. Гольдштейн и др. М.: Искусство, 1953. 462 с.
15. Письмо (гр. Иллариону Ивановичу Воронцову). Отзыв о картине И.Е. Репина "Иван Грозный и сын его Иван". (16 февраля 1885 г.) // ОРК РНБ. Ф. 392. Д. 9.
16. Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Статьи и воспоминания. СПб.: БАН, 2014. 784 с.
17. Репин И.Е. Далекое близкое / под ред. К. Чуковского. М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1961. 510 с.
18. Репин И.Е. Переписка с П.М. Третьяковым. 1873-1898 гг. М.-Л.: Искусство, 1946. 226 с.
19. Репин И.Е., Стасов В.В. Переписка в 3-х томах. М.-Л.: Искусство, 1949. Т.2. 456 с.
20. Рогинская Ф.С. Передвижники. Товарищество передвижных художественных выставок. М.: Арт-Родник, 1997. 185 с.
21. Русская художественная культура второй половины XIX в.: Диалог с эпохой / отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: Наука, 1996. 336 с.
22. Симонович-Ефимова Н.Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Л.: Художник РСФСР, 1964. 186 с.
23. Смирнова-Ракитина В.А. Валентин Серов. М.: Молодая гвардия, 1961. 336 с.
24. Троицкий Н.А. Репин и "Народная воля" // Искусство. 1971. № 9. С. 56-60.
25. Устав Товарищества передвижных художественных выставок. (1870) // ОР ГТГ. Ф. 69. Оп. 1. Д. 2.
26. Чуковский К.И. Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1965. 775 с.
27. Шабанов А.Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Изд-во Европ. ун-та, 2015. 336 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования

Статья посвящена изучению взаимосвязи между творчеством художников Товарищества передвижных художественных выставок и общественно-политическими процессами в России в период 1881-1907 гг. Автор анализирует, как кризис самодержавия отразился в живописи передвижников и каким образом их произведения стали формой художественного протesta и общественной рефлексии. Основное внимание уделено творческой эволюции И.Е. Репина, В.Е. Маковского и В.А. Серова в контексте ключевых политических событий эпохи.

Методология исследования

Методологическая база исследования представляется достаточно обоснованной. Автор применяет социокультурный подход, рассматривая художественное творчество как элемент социального процесса. Использованный комплекс методов (историко-генетический, системный, хронологический, типологический и просопографический) соответствует поставленным задачам. Особенno ценным является применение просопографического метода для сравнительного анализа творческих биографий трех ключевых художников. Однако методологический аппарат мог бы быть дополнен методами визуального анализа и семиотического подхода к интерпретации художественных произведений.

Актуальность

Актуальность исследования обоснована автором убедительно. Изучение взаимодействия искусства и политики, роли интеллигенции в формировании общественного сознания остается важной проблемой. Выбранный хронологический период действительно недостаточно изучен в сравнении с "золотым веком" передвижничества 1870-1880-х гг. Тема художественного протesta и его форм приобретает дополнительную актуальность в контексте современных дискуссий о роли искусства в обществе.

Научная новизна

Научная новизна работы заключается в комплексном анализе позднего периода передвижничества через призму политических событий. Автор вводит в научный оборот архивные материалы, демонстрирующие личные позиции художников. Особенno ценным представляется анализ эволюции В.А. Серова от придворного живописца к художнику-протестанту. Однако новизна несколько ограничена фокусировкой на уже хорошо известных произведениях и художниках; привлечение материала о менее изученных представителях Товарищества могло бы усилить научную значимость работы.

Стиль, структура, содержание

Статья написана ясным научным языком, структурирована логично и последовательно. Хронологический принцип изложения позволяет проследить эволюцию художественных позиций в связи с политическими событиями. Содержание богато конкретными примерами и фактическим материалом.

Вместе с тем, в работе присутствуют некоторые недостатки:

Недостаточно глубокий анализ художественно-стилистических особенностей произведений

*Преобладание описательного подхода над аналитическим в отдельных разделах
Некоторая диспропорция в освещении творчества разных художников (Репину уделено
значительно больше внимания)*

*Отсутствие сравнительного анализа с западноевропейскими художественными
движениями эпохи*

Библиография

Библиографический аппарат включает 27 источников, что можно считать достаточным для данной темы. Автор использует разнообразные типы источников: архивные материалы, мемуарную литературу, искусствоведческие исследования советского и постсоветского периодов. Особенno ценным является привлечение архивных фондов РГАЛИ, ГАРФ, РГИА и других учреждений.

Однако библиография имеет ряд ограничений:

Слабо представлена современная зарубежная историография вопроса

Отсутствуют работы по теории визуальных исследований

Недостаточно использованы каталоги музейных собраний и выставок

Апелляция к оппонентам

Автор демонстрирует знакомство с существующей историографией и корректно отмечает различия в подходах советских и постсоветских исследователей. Указывается на недостаточную изученность позднего периода передвижничества и игнорирование исследователями протестных аспектов творчества. Однако полемика с конкретными исследовательскими позициями могла бы быть более развернутой, особенно в отношении современных трактовок кризиса передвижничества на рубеже веков.

Выводы, интерес читательской аудитории

Выводы автора логично вытекают из представленного материала и подтверждают заявленную в начале гипотезу о превращении живописи передвижников в форму общественной рефлексии. Особенno убедительным представляется тезис о разных моделях художественного отклика на политические события у разных мастеров.

Статья представит интерес для специалистов по истории русского искусства, культурологов, историков общественной мысли. Материал может быть полезен и для более широкой аудитории, интересующейся взаимосвязью искусства и политики.

Общая оценка

Представленная статья является добрым исследованием, вносящим определенный вклад в изучение позднего периода русского передвижничества. Автор убедительно доказывает основную гипотезу о трансформации живописи передвижников в инструмент общественного диалога и художественного протesta. Работа основана на серьезной источниковой базе и демонстрирует хорошее знание историографии вопроса.

Основные достоинства работы:

Комплексный анализ недостаточно изученного периода

Использование разнообразных архивных источников

Убедительное раскрытие связи между творчеством и политическими событиями

Интересные наблюдения об эволюции художественных позиций

