

И.В. Перельман

преподаватель ФГКОУ «МКК Пансион воспитанниц МО РФ»,

аспирант Государственного института искусствознания

perelman7655@mail.ru

ГЕНДЕРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ МАСТЕРОВ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

В статье исследуется отношение между репрезентацией социальной стратификации и репрезентацией гендерной идентичности в живописи художников-передвижников. Доказывается, что задачи социального искусства понимались передвижниками не только как критика существующих общественных отношений, но и как своеобразное пересоздание общества, на основании социальной и гендерной гармонии внутри постижения глубины национального чувства. При этом гармония понималась как сложная и подвижная конструкция, включающая взаимодействие социальных стандартов и эстетических репрезентаций. Передвижники стремились эстетически передать эту сложность, и без понимания гендерного смысла образов передвижников невозможно на современном уровне реконструировать искомые ими стандарты социальной жизни.

Ключевые слова: гендер, передвижники, социальное искусство, реалистическое искусство, русское искусство, репрезентация женщины, репрезентация семьи

This article explores the relationship between representation of the social stratification and representation of the gender identity in Peredvizhniki painting. It is proved that the problem of social art was understood by Peredvizhniki not only as a critique of existing social relations, but also as a kind of re-creation of society, based on social and gender harmony within the depth of of national feeling conceptualization. This harmony was understood as complex and mobile structure, including interaction of social standards and aesthetic representations. Peredvizhniki sought aesthetically convey this complexity. Without an understanding of the meaning of their gender images it is impossible now to reconstruct their desired standard of social life.

Keywords: gender, Peredvizhniki, social art, realistic art, Russian art, the representation of women, representation of the family

В последней трети XIX века в России появился творческий союз художников, важная составляющая деятельности которого была посвящена репрезентации российского исторического опыта, а также насущным социальным проблемам и противоречиям современности. Человек, с точки зрения его социально-психологического измерения, явился главным объектом художественного познания среди участников движения, известного под наименованием «Товарищество передвижных художественных выставок». Ориентированный на репрезентацию партикулярного антропоцентризма, описательный по своей природе, метод передвижников дает основание видеть в его художественном наследии богатый материал для создания гендерной ретроспективы российского общества, преломленной сквозь реалистический метод художественного творчества, которому, в основном, следовали художники-передвижники. Такой подход позволяет по-новому взглянуть на хорошо знакомые широкому зрителю произведения, открыть в них новые смысловые грани. Творчество передвижников, казалось бы, изученное досконально, вдруг приобретает новое содержательное измерение. Исследователь подходит к интерпретации произведений с точки зрения стереотипов социального конструирования индивида, прослеживает вектор их трансформации. Этот подход не может быть равнозначным аналогичному исследованию на другом эмпирическом материале, поскольку искусство живописи является уникальной знаковой системой, осуществляющей собственный способ эстетического познания.

© Перельман И.В., 2016

I. Perelman *Gender interpretation of paintings of leading передвижники artists*

Гендерная проблематика художественного образа остается малоизученным аспектом российского искусствознания. Период демократического реализма в русском изобразительном искусстве, вызванный насущной потребностью символизации общественных процессов, представляет, в этой связи, уникальный материал. Глубокие и разнообразные направления в гендерных исследованиях составляют в наши дни достаточно прочный фундамент, позволяющий перевести на качественно новый уровень представление о сложности и антиномичности русской художественной культуры второй половины XIX-начала XX века. Они дают возможность переосмысления и расширения подходов к пониманию художественного образа. В ситуации неоднозначности и кризисной остроты современного вектора гендерного развития общества, разрушения института традиционной семьи, возникает необходимость обращения к образцам исторически сложившегося гендерного уклада, ярче всего репрезентированного в произведениях художественной культуры. Актуализация данного опыта способствует формированию духовной и социальной устойчивости нации. Новизна исследования заключается в попытке философско-эстетического осмысления усвоенных и создаваемых элементов российской гендерной культуры (системы) второй половины XIX-начала XX века, отраженных в структуре художественного образа, представленного в живописи ТПХВ, что не делалось до настоящего времени.

Историография научных работ, посвященных передвижничеству, обширна. Её фундаментальная часть сложилась в советскую эпоху, когда в анализе содержания произведений передвижников подчеркивалось выражение передовых общественных идеалов, и с позиций этих идеалов вынесение приговора действительности [Передвижники. Сборник статей под редакцией И. М. Гофман, 1977]. Среди научного наследия этого периода хотелось бы отметить фундаментальную работу Ф. В. Рогинской «Товарищество передвижных художественных выставок» [Рогинская, 1989], в которой автор дает обстоятельный разбор истории становления и принципам идейного развития передвижников, утверждает их материалистические взгляды, чем подчеркивает известную тенденциозность научного видения на данном этапе развития российского искусствознания.

Современная историография о передвижниках концептуально иная. В ней нет монолитности, прослеживаются диаметрально противоположные интерпретации истории товарищества. В ряде зарубежных и отечественных работ, утверждается линия коммерческого подхода к анализу деятельности передвижников, ключевой мыслью которого является утверждение примата общности экономических интересов художников, а не какая-либо художественно-эстетическая концепция, аргументируется природа передвижнического движения как коммерческого выставочного предприятия [Экштут, 2008; Шабанов, 2015; Steiner, 2011, p. 252-271]. Несмотря на набирающую обороты реакционность данной научной тенденции, автор убежден, что философско-эстетическая прогрессивность творчества Товарищества передвижных художественных выставок не подлежит сомнению, что преобладание идейного над утилитарным является стержневым принципом деятельности этого выдающегося движения в истории русской художественной культуры.

Другой корпус современных работ о передвижниках представляет собой очерки и исследования о жизни и творчестве отдельных мастеров [Власова, 2014; Гусакова, 2008; Кончин, 2009], сосредотачиваясь на их индивидуальных исканиях. Среди работ этого ряда, хотелось бы отметить монографию Р. И. Власовой «Андрей Петрович Рябушкин. Жизнь и творчество. 1861-1904» [Власова, 2014], в которой автор обращает внимание на репрезентацию в художественном наследии мастера социальных ориентиров, базирующихся на утверждении гендерно-чувствительных практик русской национальной традиции. Как оригинальное научное исследование необходимо выделить монографию М. В. Москалюк «Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность» [Москалюк, 2008], в которой автор интерпретирует произведения передвижников с религиозно-философских позиций, высокой духовности и нравственной глубины содержания.

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

В русской культуре, особенно XIX века, вопрос о том, «что... в искусстве должно безусловно быть объектом воспроизведения, как социально значимая действительность, всегда был мерой вещей» [Асафьев, 2004, с. 24]. Особенно остро этот вопрос встал в 50-х годах XIX века. Причиной его, по мнению многих критиков, стало поражение России в Крымской войне. «После окончания Крымской войны родилась и быстро выросла наша обличительная литература» – писал Д.И. Писарев [Писарев, 1981, с. 7]. Вслед за литературой рождалась новая живопись. «Крымская война и наступивший тотчас после нее период разверзли наконец уста и русскому художнику. До какой степени это нужно было; до какой степени также и искусство почувствовало себя общественной силой, создательницей того, что всем необходимо вовсе не для праздной забавы и любования; до какой степени много накопилось за последние годы материала, прежде неведомого, а теперь просившегося наружу; до какой степени новый живописец чувствовал потребность и призвание идти заодно с остальным обществом, — это все ярко доказывается той массой картин, какая стала появляться со времени нового царствования, тотчас после окончания Крымской войны. Это все были картины с новым содержанием и настроением. Ни в один прежний период не было подобной массы художественных созданий. С конца 50-х годов они полились нескончаемым, все более и более разраставшимся потоком. Все они, почти одною сплошною массой, принадлежали уже такому направлению, в котором нарисовались свои особенные, совершенно определенные черты. Первыми и главными чертами явились реализм и национальность» [Стасов, 1984, с. 42-43]. В этой обновленной художественной среде, в русской живописи сложилась социально- обличительная система сюжетов, репрезентирующая гендерно-чувствительные практики, в первую очередь, осуждающие подчиненное положение женщин. Мораль таких произведений обличала то зависимость материального благополучия женщины от ее нравственного выбора, как в картине Н.Шильдера «Искушение» (1857), то вынужденность женского «дворянского пролетариата» [Айвазова, 1998] добывать самостоятельно хлеб насущный и служить низшим сословиям, как в картине В.Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866), то зависимость личного счастья героини не от любви, а от ее материального статуса, как в картине А.Волкова «Прерванное обручение» (1860), то позиционировала женщину как объект влечения, например, в картине В.Маковского «Литературное чтение» (1866), а также ставила проблему подневольного заключения брака, как в известной картине Н. Пукирева «Неравный брак» (1862). Тогда же делались попытки обратиться к проблеме скромной оплаты труда женщин разночинного слоя, как в картине К.Маковского «Швея» (1861). И абсолютно трагической выглядела судьба героини, переживающей тяжелую болезнь / смерть супруга-кормильца, как в картине М.Клодта «Больной музыкант» (1859), К.Маковского «Вдовушка» (1865) или В.Перова «Проводы покойника» (1865). Семантический строй образов в большинстве своем репрезентировал широкий репертуар стратегий женского социального выживания в пореформенной России. Однако появлялись образы и иного порядка. В.Максимов создает модель визуальной типизации женских гендерных ролей привычного репертуара действий. В картинах «Шитье приданого» (1866), «Мечты о будущем» (1868), «Материнство» (1871) связующим образным звеном становится закрепленный традицией мотив перехода (перерождения) героини из состояния невесты в состояние женщины, ожидающей ребенка, и финального, состояния материнства. Символично, что ни в одной из картин не присутствует мужской образ, поэтому ступени становления женственности воспринимаются как этапы автономного развития, этапы инициации материнства, движения к нему как к кульминационному событию, важнейшему акту природного и социального проявления пола.

В противовес значительного интереса художников к тематике женского социального бытования, создаются единичные произведения-рассуждения о мужской судьбе. Так, в 1865 году В.Перов создает картину «Гитарист-бобыль», в которой обличается тип человека, выбившегося из отношений традиционного гендерного контракта (муж, глава семьи, кормилец), и тем самым обрекающего себя на вечное уныние и неустроенность. Это произведение – редкий пример обличения негативных гендерно-чувствительных практик мужского репертуара действий.

Таким образом, уже в 50-60-х годах XIX столетия, в русской живописи реализма сформировалась тенденция репрезентации гендерно-чувствительных практик частной и публичной сферы различных гендерных групп общества. Большинство художественных образов было направлено на раскрытие проблемы уязвимости женщин в контексте социального проявления пола.

Передвижники действовали в напряженный момент русской истории. Рушились вековые устои феодализма. Создавались предпосылки для расширения индивидуальной свободы человека. В стремлении изменить границы своего социального опыта, художники выходили за пределы мастерских и обращались к сюжетам и героям из окружающего мира. В этот период, как считал В. Стасов, в русском искусстве нашла свое прямое отражение действительность русской жизни, далеко выходящая за пределы жизни дворянской России [Ковалевская, 1977, с. 9]. Искусство начинало репрезентировать широкую панораму общественных практик различного спектра, в том числе и практики социального проявления пола, которые ярко отразились в творчестве передвижников. В процессе перестройки общественной системы, которая во второй половине XIX века стала более динамичной, открытой, стремящейся к устранению принципов патриархата, создавалось огромное поле новых социальных ролей и принципов взаимоотношения участников социального диалога, рождались новые противоречия и конфликты эпохи. Именно этот вектор бытия был интересен передвижникам, в живописи которых вектор гендерно-измеримых сюжетов чуток и широк, и является воплощением общей этической и социальной борьбы развернувшейся в России второй половины XIX века. Содержательное и жанровое разнообразие живописи передвижников способствовало выявлению в ней нескольких магистральных гендерно-чувствительных направлений.

Одним из идейно-философских направлений в творчестве передвижников был историко-этнографический аспект. Интерес к нему в русской художественной среде второй половины XIX века нарастал благодаря переоценке эстетических ценностей, происходящей в передовой демократической и исторической мысли, представителями которой являлись Ф.И. Буслаев, Н.И. Костомаров, Н.А. Рамазанов, И.Е. Забелин. Они призывали художников обратиться к прошлому России, к фольклорному наследию и искать в нём нравственно-этический идеал [Плотников, 1987, с. 55-81]. В связи с этим происходило движение эстетического идеала в сторону поисков положительного национального героя. На фольклорном фундаменте, разрабатываемом передвижниками, базировалась эстетическая концептуализация образов национальной феминности и маскулинности. Начало этому процессу в 1870-е годы положил В. М. Васнецов. Своей вершины оно достигло в канун XX века. Кроме В.М. Васнецова в этом направлении активно работали А. П. Рябушкин, К. Е. Маковский, С. В. Иванов. И хотя некоторые из названных художников имели отношение к товариществу передвижников как к этапу своего стилистического развития, как например А. П. Рябушкин, в целом, в корпусе произведений, созданных этими мастерами, выявляется сквозная линия актуализации национальной телесной самобытности, линия общего воображения времен глубокой патриархальности, эпичность, умение видеть в фольклорных образах и образах русской старины стержень народной ментальности. Творчество перечисленных художников создавало опыт эстетической концептуализации гендерно-чувствительных аспектов из жизни средневекового русского общества, его архитектоники в законченных и устойчивых образах. Фольклорные образы передвижников не создавали психологически динамичные объекты, не выявляли тонкого душевного психологизма, а возводили в высшую степень одну или несколько черт законсервированного характера, не развивающегося во времени. Обращаясь к фольклорной тематике, художники обобщали гендерные стереотипы русской архаики, стремясь за внешней образностью передать непреходящие ценности.

В.М. Васнецов первым утвердил фольклорную тему в русской живописи. Её освоение началось художником с многочисленных рисунков, которые предшествовали появлению начального варианта картины «Витязь на распутье» (1878). Тема былинного богатыря/витязя станет главной в

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

творчестве мастера. В ней он претворит идеал национальной маскулинности. Уже в первом богатырском образе, художником утверждается основное понимание национальной маскулинности, стержнем которой становится величавый героико-трагический пафос, очищенный от всего бытового, случайного. Он будет усилен в картине «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880). По иному, через углубление в национально-романтическую окраску, героическая маскулинность раскрывается в характерном сюжете пения былины в картине «Гуслиеры» (1899), «Баян» (1910), в которой разрабатывается мотив тризны на могиле витязя. Идеалом строгой мужественной красоты и цельности характера эпического героя становятся знаменитые «Богатыри» (1881-1898), образы которых раскрыты художником с помощью не свойственных передвижнической концепции, декоративной живописности и монументальной обобщенности. Позднее, в период Первой мировой войны, Васнецов продолжит разрабатывать богатырскую тему в полотнах «Архангел Михаил» (1914), «Богатырский скак» (1914), «Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змеем Горынычем» (1913-1918), уповая на веру в русскую армию, способную проявить себя подобно былинным богатырям. Русские былины дают и образы удалых полениц, женщин-богатырш, диких Бабищ, злодеек-чародеек, как пример пережитков первобытного матриархата. Некоторые из них наделяются положительными духовными началами. Например, «молодая жена Ильи Муромца надевала его богатырское платье и ездила вместо него в поход» [Щепкина, 2004, с. 14]. Однако Васнецов не приемлет такое русло женского образного развития. Былинный эпос для него – это иллюзия особого мужского мира, рождающего один единственный тип личности, который существует только для реализации своего нравственно-этического, гуманного долга перед родной землей. Богатырская эпичность развивается в сознании мастера обособленно, замкнуто, как единое семантическое поле, никогда не вступая во взаимодействие и не сопоставляясь с женственностью, утверждая в национальном архетипе маскулинности героический акцент и сферу его бытования.

Концептуализация национальной феминности для Васнецова связана исключительно со сказкой. Разработку женского сказочного образа он начинает с картины «Три царевны подземного царства» (1884). Героини картины – персонифицированное воплощение спрятанных от глаз богатств русской земли: золота, драгоценных камней и угля. Но чтобы богатства достались людям, должен прийти герой-избавитель, который их выведет из забвения. Мотив забвения и его различные вариации, такие как сон («Спящая царевна» (1900-1926)), томление («Царевна-Несмеяна» (1914-1916)), грусть, безысходность («Алёнушка» (1881)), одиночество («Царевна у окна» (1921)), пленение и неволя («Кашей бессмертной» (1917-1926)) становятся главными эмоциональными характеристиками женских сказочных образов Васнецова, ждущих суженого, который разрушит их состояние оцепенения-ожидания и поведёт к счастью. Невозможность собственной реализации без взаимодействия с мужским началом, а, следовательно, подчинённость ему, становится главной идеей васнецовских сказочных героинь. Художник подчёркивает их ведомость. Яркое, красочно-декоративное конструирование большинства названных полотен, создаёт высокую степень эстетизации бытования женского сказочного образа, его окружения, рождает характерный тип женской внешности. Подобно тому, как в репинском «Садко» мимо взора героя проплывают заморские красавицы, так и перед царевной Несмеяной Васнецова выстраивается «дипломатический корпус» чужестранцев, предлагающих своих женихов, но только представитель родного этноса – честный работник, сумеет добиться улыбки царевны. С появлением героя-суженого, сумевшего преодолеть тяжелые испытания ради спасения возлюбленной, начинается путь влюблённых к гармонии, счастью. Таковы идеи картин «Иван-царевич на сером волке» (1889), второй вариант «Ковра-самолёта» (1919-1926), «Сивка-Бурка» (1920-е). Однако герой-избавитель, суженый – это не былинный богатырь. В нём нет той могучей физической силы, преувеличенной масштабности фигуры, близкой народному типу. И вызволить прекрасную деву он сумел благодаря иным качествам: прозорливости, смекалке, долготерпению. Герой и героиня, уносимые серым волком, ковром-самолетом или бравым скакуном, воспринимаются как возносящиеся над земной суетой в светлые надземные миры. «Точеные профили, огромные очи с черными бровями

и ресницами, золотисто – голубые ткани орнаментированных византийских одежд придавали их внешности божественную идеальность» [Пикулева, 2008, с. 137], которая продолжает читаться в эмоциональной отрешенности героев, их композиционном расположении относительно друг друга, в основе которого цельность на основе двуединства, согласия, иконописной красоты, облечённой в сказочный сюжет. Это образы-мечты о гармонии мужского и женского, об их взаимодополняемости, взаимообусловленности, о высшем уровне их взаимоотношений. Идея высшего согласия мужского и женского, это содержательная прерогатива не столько самой сказки, сколько основное послание Васнецова, его мечта, основной гуманистический акцент мастера. Фольклорный образ, связанный с национальным эпосом и сказкой, имеет внутренне замкнутое, цикличное временное измерение, и рассматривается как осмысление наиболее отдалённого, архаичного пласта культуры. Эстетически исследованный образ русской старины, воссоздающий, например, жизнь и быт людей XVII столетия, отсылает исследователя к конкретно-историческому периоду. Поэтому, образы фольклорные и русской старины не следует смешивать, отождествлять. Каждый из них несёт собственную социальную идею.

Как уже отмечалось, группа передвижников разрабатывала сюжеты на тему русской старины, и в частности допетровской эпохи, акцентировала в своих работах её идейный национальный смысл. В этой связи необходимо остановиться на творчестве младшего современника В.М.Васнецова А.П.Рябушкина, в ранних работах которого чувствуется влияние великого предшественника. В работах «Слепой гуслик, поющий старинку» (1887) и «Пир богатырей у ласкового князя Владимира» (1888) художник словно подхватывает богатырскую эстафету, начатую Васнецовым. Однако в его богатырях нет той выхоленной эпичности, строгости, присущей героям Васнецова. К тому же «вольная трактовка» богатырской темы обуславливается узнаваемостью в образах многих героев, черт современных художников – Сурикова, Васнецова, Тюменева – приятеля Рябушкина. Богатыри пируют за одним столом с разнаряженными девицами, что не соответствует исторической достоверности русского архаичного гендерного уклада. Женщины не могли пировать в обществе мужчин. Кушанья и напитки им носились отдельно. Картина скорее иллюстрирует мотив современных художнику деревенских посиделок, так любимых Рябушкиным и облечённых им в былинно-эпическую оболочку. С 1870-х годов национальные фольклорные образы начинают активно разрабатываться в русской графике. Своим многочисленным фольклорным иллюстрациям и рисункам обязан Рябушкин популярности в журнальной среде. Он создаёт цикл «Русские былинные богатыри» (1893), иллюстрации к былине о Василии Буслаеве для журнала «Шут» (1898, №15-18, 20-22), иллюстрацию к былине «Добрыня Никитич и Настасья Микулична» «Поленица удалая. Настасья Микулична, дочь Микулы Селяниновича» («Шут» 1898, №11). Однако, в этом виде творчества, художнику также не удаётся концептуализировать цельный богатырский образ. Его герои-богатыри отличаются сентиментальностью и мягкотелостью. Их громоздкие, неповоротливые фигуры, в основном с детски добродушными лицами, нивелируют героико-эпическое начало образа, и приобретают сатирическое звучание. Содержательная трактовка образов приобретает множество коннотаций, среди которых землепашец, купец, щёголь, великан.

Новый мотив женской социальной значимости приносят персонажи Настасьи Микуличны и Девушки-чернавушки. В русском искусстве появляется фольклорный герой, воплощающий агрессивное женское начало. (Обращение к женскому героико-эпическому образу в конце XIX века можно наблюдать у С.С. Соломки в иллюстрации «Русская богатырка Настасья Королевична»). Преувеличенный масштаб женской фигуры, например, в иллюстрации «Девушка-чернавушка побивает мужиков новгородских» с огромным коромыслом в руках воплощает непопулярную в русском искусстве эстетику былинных полениц. Красный цвет платьев героинь подчёркивает активное деятельностное начало. Гибридность, непривычность смешения мужских и женских качеств в образе, не свойственно русской изобразительной традиции, что делает героинь редким исключением в иконографии женских фольклорных типов.

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

Фольклорная тема в живописи Рябушкина не получит дальнейшего развития. Она трансформируется в интерес к сюжетам допетровской Руси. Именно в них художник раскроет свое понимание идеалов национальной феминности и маскулинности. Одной из таких картин является произведение «Потешные Петра I в кружале» (1892, ГТГ), в котором автор противопоставляет мужские народные типажи типажам европеизированным, просвещённым, словно «противостояние старой и новой Руси» [Власова, 2014, с. 70]. Красочно-декоративный язык богатырей князя Владимира автор меняет на приближенный к жизни, язык реализма. Основной конфликт строится на растерянности московского мужицкого люда при виде важного капрала в европейском камзоле, треуголке и с длинной трубкой во рту. Этот герой словно вызов народному образу жизни и его ценностям. Своим любопытством народные типы выдают собственную диковатость, темноту, аналогию которой можно было увидеть и в современных художнику крестьянских типах. Это картина-рассуждение не только о судьбе России, но и народной судьбе, для которой с той давней поры ничего не изменилось. Проблема разделения российского общества на два лагеря: европеизированный и народный, почвеннический, будет актуальна до конца истории Российской империи. Симпатии художника в этом произведении все-таки на стороне мужичков из народа, поскольку в многообразии их эмоциональной реакции на «чужака» раскрывается глубина народной личности, её откровенность, бесхитрость, в отличие от снобизма петровского воспитанника.

Обращаясь к эпохе допетровской Руси, Рябушкину было свойственно воображать её сквозь соборные (хоровые) женские и мужские портреты, к которым необходимо отнести картины «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате» (1893), «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899). В них автор вновь обращается к языку художественной декоративности, с помощью которого эстетизирует патриархальную ритуальность, где сферы мужского и женского четко разграничены, они существуют автономно, хотя близки по социальному статусу: в обеих картинах главными героями являются представители боярской среды. Сюжеты картин иллюстрируют сферы духовно-эмоционального бытования мужских и женских деятельностных полей, их предопределенность, их гендерную регламентацию, их идеалы, которые сосредотачиваются в первом случае вокруг трона, во втором вокруг аналая. Образность произведений отличается великолепием изображаемых одежд, аналогией композиционного решения, эмоциональной отстраненностью, бытийственной замкнутостью, степенностью, типизированностью. Подчеркивание ритуальности происходящего будет нарушено автором в завершающей эту идейную линию картине «Едут» (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века (1901)). В ней Рябушкин впервые представляет русскую старину в единой густой людской массе, изображенной фрагментировано. От предыдущих полотен картина отличается не только отсутствием царственных персонажей, смешением мужских и женских образов в единый сплав, единое социальное тело, но и ярко выраженным внешне, психологическим переживанием героев, их реакцией на происходящее. В пестрой московской толпе смешались стрельцы, купчихи, боярыни и боярышни. Все они с удивлением и интересом рассматривают процессию приближающихся заморских (голландских) гостей, которая мыслится автором за пределами картины. И хотя каждый из героев реагирует на происходящее по-своему, в целом простодушие одних и настороженность, подозрительность к чужакам других, являются ведущими эмоциональными откликами персонажей. Появление этого сюжета на рубеже веков не случайно. В период возросшего влияния западных норм и ценностей на передовое русское общество, Рябушкин рассуждает над историческим противопоставлением западной и восточной европейских цивилизаций, их духовной разобщенностью, отчужденностью, этническим своеобразием. Не случайно Рябушкин не вводит в произведение изображение самого посольства, а сосредотачивается только на реакции москвичей, над которой иронизирует. Герои картины рассматривают неизвестность, пришедшую извне, как некую диковинку, на которую реагируют с архаичной простоватостью. И в этой архаичности все едины. Однако и в ней можно выделить женское

любопытство, заинтересованность и готовность приятия всего нового. Ярко это качество выражено в трех верхних женских образах картины. Мужской скептицизм, враждебность и преданность родному выражены в образах стрельцов. Гендерно-чувствительная линия движется от консервативности предыдущих картин в сторону открытости их женской составляющей к обновлению собственного социально-коммуникативного пространства. Аналогичную трактовку восприятия русским средневековым сознанием представителей чужеземной культуры можно наблюдать в картине С.В.Иванова «Приезд иностранцев в Москву XVII столетия» (1901), главным героем которой становится московский горожанин, уводящий прочь от кареты иностранцев любопытную дочку. Его действие становится символом цельности русского архаичного сознания, боязливо относящегося ко всему не знакомому.

Семнадцатый век не случайно привлекал внимание русских художников. В течение этого столетия восстанавливались основы народной жизни, пережившие великие потрясения Смутного времени, возрождались нравственные нормы православия. Этот период стал символом возрождения традиционной регламентации русского социального уклада, периодом расцвета феодальных социально-экономических отношений. Поэтому именно с ним мастера связывали поиски национального идеала.

Обращаясь к сюжетам из русской жизни XVII столетия, Рябушкин внес большую лепту в разработку женского национального идеала. Так Р. И. Власова утверждает, что центральный персонаж картины А. Рябушкина «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895, ГРМ) – девушка в красном охабне, не случайно помещена автором на переднем плане. «Рябушкин уповал не на силу, ум и действенность – то природа мужская, а на женскую скромность, благонравную доверчивость, терпение и веру в то, что жизнь человеческая должна нести добро. Всё это, возвращенное в женщине веками, почиталось им как выражение национального характера» [Власова, 2014, с. 82]. «Формулой красоты XVII века становится для него идущая женская фигура» – писал о Рябушкине Д.В.Сарабьянов [Сарабьянов, 2001, с. 22]. Разнонаправленное изображение идущих женских фигур разных возрастов и эмоционально-психологических состояний представлено в картине «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901). Продолжение этого мотива наблюдается в работах «Прогулка боярышни» (1893), «Воскресный день (Приглянулась)» (1889), в рисунке тушью «Выход царицы Марии Ильиничны из церкви» (1893). Тонкой иронией окрашен энергично шагающий женский образ в картине «Московская девушка XVII века» (1903). Автор как будто подтрунивает над самоуверенной гордостью разнаряженной боярышни с насурмленными бровями, над её убежденностью в собственной неотразимости. Духовная общность героинь выражена во внешней эстетике образов, в их поведении, которое строится на осознании собственного достоинства. Героини в основном социально однородны, что подчеркивает матричное представление художника о русской старине, основах её гендерного воплощения и ориентирует зрителя на конкретный чувственный отклик, в центре которого романтизированный дух прошлого. Такой авторский взгляд уводил Рябушкина от традиционного для передвижников внимания к острому социальному обличению. Романтизированность, свободное обращение автора с сюжетикой женских образов, становится чревата тем, что героини большинства картин показаны в исторически не свойственных им положениях. Во времена допетровской Руси в высших слоях общества сильны были идеалы затворничества и Домостроя, который запрещал женщинам самовольно выходить из дома даже для похода в храм. В связи с этим, «чтобы не отпускать женщин своей семьи в приходские храмы, состоятельные люди ставили себе собственные церкви на дворе своих хором» [Щепкина, 2004, с. 41]. Поэтому, невероятными кажутся эстетические интерпретации самостоятельных прогулок знатных московских девушек XVII века по улицам города, или их пребывание в толпе любопытного московского люда, где каждый их мог обидеть. Создавая подобные образы, Рябушкин, вероятно, ориентировался на своих современниц, стремящихся к независимости, но желал наделить их добродетелями русского национального характера. Особенно отчётливо романтизация национальных гендерных идеалов прослеживается в картине «В гости (Молодые)» (1896), где

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

молодая улыбающаяся супружеская пара знатного происхождения, держась за руку, чинно вышагивает по улице. Подобная свобода проявления чувств была не свойственна обществу феодальной Руси. В этом диссонанс образного звучания. Произведение воспринимается как символ эгалитарного союза между мужчиной и женщиной, к которому стремились люди современной художнику эпохи. Мастер декларирует это, опираясь на красочную фабулу романтизированной русской старины. Таким образом, обращение к русскому историческому наследию становится в сознании творца лишь оригинальным художественным ходом, обыгрывающим гендерно-чувствительные требования современности. Своего пика национальный романтизм Рябушкина достигнет в картине «Боярышня XVII века» (1899), в которой образ героини-видения является квинтэссенцией осмысления художником канона женственности старой (допетровской) Руси, и в котором национальная красота и целомудрие абсолютизированы. Образ написан пластически мягко, его очертания воздушны. Узкий вертикальный формат картины, сжимающий пространство, органически роднит её с традициями древнерусской живописи. Ощущение яркого видения изображению молоденькой кроткой боярышни придаёт не только роскошный наряд с зубчатым венцом на голове и красная аура, окутывающая образ, созданная за счет длинной красной фаты и такого же цвета пола, остроносых красных башмачков, но и видимость того, что башмачки эти расположены вертикально по отношению к полу, что в них героиня не стоит на земле, а парит, чуть приподнявшись над ней, являя собой видение сверхъестественное. В этом произведении Рябушкин выводит представление о национальном женском типе на уровень идеализации, воплощающей мечту мастера.

А.П.Рябушкин также, как и близкий ему по художественному методу С.В.Иванов, разрабатывали типологию мужской исторической образности. В корпусе данных работ необходимо выделить такие произведения Рябушкина как «Типы русского воинства XVII века (Офицер, знаменщик и барабанщик)» (1902-1903), рисунки «Стрелецкий дозор у Ильинских ворот в старой Москве» (1897) и «В ожидании выхода царя» (1901), а также картины Иванова «Царь. XVI век» (1902), «Поход московитян. XVI век» (1903), «Стрельцы» (1907). Большое внимание художники уделяют исторически достоверному изображению одежды, воинскому вооружению. Однако образы самих героев эстетически обобщены, типизированы. В них заостряется средневековая косность, отсутствие яркой психологической индивидуализированности. Воины, стрельцы и другие персонажи превращаются в единообразную массу, которую можно противопоставить персонифицированности богатырей Васнецова («Богатыри»). В целом, они воплощают гендерный стереотип мужского репертуара действий эпохи позднего русского Средневековья.

С сюжетикой XVII столетия связано представление передвижников об основных практиках национальной патриархально-семейной ментальности. Она находит свое воплощение в произведениях 80-х годов XIX века, на этапе расцвета товарищества. Именно тогда появляется работа И. Репина «Выбор царской (великокняжеской) невесты» (1884-1887), К. Маковского «Под венец» (1884), «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем» (1887). В 90-е годы эта линия продолжается в работах К. Маковского «Поцелуйный обряд (Пир у боярина Морозова)» (1895), К.Лебедева «Боярская свадьба» (1883), у А. Рябушкина в картинах «Семья купца в XVII веке» (1896), и в начале XX века у С. Иванова в картине «Семья» (1907). Частота обращения живописцев к одним и тем же ментальным установкам объясняется нарастающим к концу XIX века кризисом традиционной гендерной системы, которая исторически регламентировала гендерные контракты всех социальных страт (слоев) российского общества. Переходный период (от феодализма к капитализму) российской государственности остро и болезненно переживался во всех сферах общественной жизни, в том числе и в вопросе социальной регламентации взаимоотношения полов и механизмов её регулирования. Ощущалось крушение всего традиционного, привычного, устоявшегося веками. Статичность феодального уклада нарушалась распространявшейся социальной мобильностью, охватившей все слои общества: от крестьянства, бросавшего свои привычные занятия и отъезжавшего в город «на заработки», до обедневшего дворянства, вынужденного вести новый образ жизни, в центре которого

находилась необходимость кормления себя собственным трудом. Социальная «драматургия» времени «кипела» новыми идеями и нормами человеческих взаимоотношений, которые порой пугали своей непривычной свободой и не всегда положительно воспринимались значительной частью общества. Поведенческий «маскарад» внушал чувство утраты российской идентичности и рождал ощущение грядущей катастрофы. Выход из сложившейся ситуации передовые деятели культуры видели в обращении к идеалам народной жизни, к национальному самопознанию через фольклор. Именно тогда, появляются работы передвижников, которые отмечают узкое понимание реализма как метода прямолинейного отражения противоречий настоящего. Семнадцатый век привлекал передвижников своей особенностью регламентировать все стороны жизни общества, отсутствием пугающей социальной свободы, непредсказуемой мобильности. Такое воображение эпохи влекло за собой представление о лаконичной системе гендерных стереотипов. Поэтому глубоким символическим значением наделяется сюжетика картин, иллюстрирующих церемонию выбора невесты, свадебного пира и образ многодетной семьи. Данные сюжеты из картины в картину входят как устойчивые, повторяющиеся структуры, конвенциональные звенья гендерной репрезентации. Важным идейным аспектом становится зримое проявление властных отношений. Через систему поведенческих знаков создается гендерно-чувствительное поле, в котором женственность репрезентируется в состоянии подконтрольности, жертвенности. Показывается специфичность «женского» относительно «мужского». Её внутренняя подавленность, безапелляционное принятие происходящего. И хотя видный российский исследователь истории женщин Н. Л. Пушкарева отмечает, что «представление о русском Средневековье как о времени подавления личности — не более чем миф, развившийся на почве самоуверенности людей более поздних эпох, и в первую очередь современников становления капитализма» [Пушкарёва, 1989, с. 210], необходимо сказать, что до XVIII века в России вопрос о замужестве решался только родителями, наблюдался низкий брачный возраст, обязательность семейно-родовых традиций, обрядовая церемониальность. Сюжетика о князе-царе, выбирающем себе невесту, значительно повышала символическую нагрузку изображенного, до предела обобщала половую регламентацию. Единичная персона князя-царя, выбиравшего жену из множественного количества претенденток, подчеркивала уязвимость последних и превалирование единичного мужского над массовым женским. Удивительным образом эта идея воплотилась в картине И.Репина «Садко» (1876). Давно ощущавшаяся русским изобразительным искусством потребность в освещении фольклорной темы здесь получила неожиданную трактовку. Перед Садко проходят красавицы всех наций и эпох, но ему необходимо выбрать только одну – девушку-чернавушку. Созревшая в недрах народной мудрости и облеченная в фантазийный мир сказки, установка выбора сильнейшим своей второй половины, в картине Репина получила разработку «в формах видимой действительности, без условности и академической идеализации» [Ватенина, 1995, с. 70], одновременно иллюстрируя многообразие женской типологии, ведь «пройдут гречанки и великолепные итальянки Веронезе и Тициана (экстракт всего, что создало искусство чудесного по этой части, красота форм, красота костюмов)» [Репин и Стасов, 1948, Т.1. с. 81-82]. По высшему предписанию герой должен отклонить чужеродных красавиц, сделав выбор в пользу представительницы родного этноса. Это обстоятельство ограничивает поведенческие свободы героя, формируя важный идеологический конструкт отношения к национальной феминности как predetermined. Чернава в украинском женском костюме должна была привнести патриотический акцент в произведение.

Обращаясь к гендерно-чувствительным аспектам современности, передвижники, прежде всего, эстетически исследовали такие её темы как любовь, семья и родительство. Обрядность свадебного церемониала, характерная для сюжетов допетровской Руси, трансформируется в тему любовной лирики. Начинает разрабатываться мотив свидания, объяснения. В этой связи, необходимо отметить работы И.Н.Крамского «На балконе. Сиверская» (1883), А. Корзухина «Надоел» (1886), «В комнатах» (1894), «Шутка» (1894), Н. Неврева «Смотрины» (1888), И. Прянишникова «Жестокие романсы» (1881), Н. Ярошенко «На качелях в селе Павлищево в Духов день» (1888), В. Маковского

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

«Объяснение» (1891), «Перед объяснением (Свидание)» (1898-1900), С. Малютина «В гостях у соседки» (1892), И. Репина «Какой простор!» (1903). Тему любви дополняет тема партнерства в житейских делах. Например, в картине В. Маковского «Варят варенье» (1876). В корпусе данных произведений художники вплотную подходят к сфере частных отношений. Авторы начинают отрицать чопорность, условность происходящего. И если в образах допетровской Руси была слабо выражена линия репрезентации личных переживаний героев, то теперь она ставится на первое место. Художники сосредотачиваются на анализе взаимоотношения двоих, и для этого помещают их в уединенную обстановку, исключают публичность, тем самым меняют психологизм происходящего. Репрезентируются своего рода переговоры по поводу нового уровня гендерных отношений. Взаимоотношения героев раскрываются с точки зрения их душевной симпатии или антипатии. Ярко начинают «звучать» новые эмоциональные краски, такие как неуверенность, смятение, стеснение, кокетство, восторг, неприязнь, недоверие, душевная отзывчивость. Репрезентация личного начинает превалировать над репрезентацией внешнего, объективированного. Причем, перечисленные качества относятся к героям обоих полов и не зависят от их социального статуса. Таким образом, качественно меняется диапазон измерения властных отношений. Он смещается в сторону равноценности обоих партнеров. Его психологическая составляющая строится на основе свободного выбора, отсутствии предписанной извне регламентации. Множественность сменяется единичностью, объективированная церемониальность – уединением. Разрушается стереотип предопределенности гендерного поведения. Партнеры взаимодействуют как эгалитарные объекты. На исходе XIX столетия любовная лирика будет разрабатываться передвижниками сквозь призму литературных реминисценций, которые будут делать образы многомерными. Вероятно, предпосылкой такой тенденции явится влияние на отдельных творцов, нового художественного направления – символизма. Так И.Е.Репин обращается к теме любви, дарованной Небесами Данте и Беатриче, в пастели «Встреча Данте и Беатриче» (1896, ч. с. Москва), любви-искушению в картине «Дон Жуан и донна Анна» (1885-1913, ИРЛИ). В этих произведениях воспроизводятся своеобразные модели нового гендерного идеализма, проповедуемые философией обновляющегося художественного сознания, неосознанное влияние которого мастер не смог избежать [Круглов, 1995, с. 83-95].

Однако мотив свадебной церемониальности не исчезает вовсе. Он продолжает оставаться актуальным для сюжетов на крестьянские темы, тем самым акцентируя сохранение патриархальных гендерных стереотипов в этой социальной среде. Это явление эстетически осмыслено в таких картинах как «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875) В. Максимова, «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1891, первый и второй варианты) А. Рябушкина. Показательными являются два варианта картины А.Рябушкина «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1891), которые выступают своеобразными хоровыми портретами крестьянских женщин разных возрастов. Интересен не привычный момент, избранный автором для картины. Показан не разгар свадебного торжества, а напряженные минуты ожидания молодых от венца, в течение которых каждая из героинь имеет возможность проникнуться происходящим, мысленно пройти путь невесты-жены, сопоставить его с собственной судьбой. В обоих вариантах картины ясно выражена идея показа стереотипизированного жизненного пути женщины-крестьянки. Молодые незамужние крестьянские девушки, из первого варианта, в пышных белых блузках и красных лентах, вплетенных в косы, противопоставляются замужним женщинам в темных кацавейках и платках. Умудрено-сосредоточенно выглядит мать жениха, стоящая возле двери. Во втором варианте, фигуры нарядных девушек, сидящих на скамье, ярко освещаются золотистым светом, в противовес матери жениха, которая помещена спиной к свету. Девушкам противопоставляется и вся остальная женская масса, помещенная в полумрак глубины картины и воспринимаемая как промежуточное звено между молодостью и старостью. Художник-почвенник Рябушкин разворачивает панораму традиционного женского бытования, доминантой которой считает пору молодости, и продолжает раскрытие этой мысли в неоконченной картине «Воскресенье

I. Perelman *Gender interpretation of paintings of leading передвижники artists*

в деревне» (1892), в картине «Втерся парень в хоровод, ну старуха охать» (1902). В подобных сюжетах Рябушкин словно возводит мост от века XVII к концу века XIX, и утверждает верность традициям, идентичность гендерного уклада старой и современной деревни.

Сакральность семейного уклада, родовое начало семьи как важного социального института, декларируется в картине С. Иванова «Семья». В ней показаны три поколения одной семьи как единое целое. Это репрезентация так называемой неразделенной семьи, которая являлась отличительной чертой развития крестьянских семейных структур в феодальной России. Её историческое бытование было обусловлено тяжестью крестьянского земледельческого труда и необходимостью жить соборными многопоколенными регенерирующимися семьями. Процессы социально – экономической модернизации России во второй половине XIX века способствовали разрушению этой традиционной структуры. Поэтому появление данного образа в русской живописи первого десятилетия XX века имеет пропагандистскую окраску, постулирующую российский ментальный код. Будучи современником переломной эпохи, свидетелем трансформации традиционных гендерных устоев, художник относится к происходящему реакционно, не приемлет его, и, не желая мириться с окружающими изменениями, эстетически утверждает фольклорные этические идеалы.

Несмотря на то, что стилистика живописно-пластической формы и образный строй анализируемых произведений глубоко индивидуален, их объединяет чувственно-обобщённая репрезентация основных составляющих исторически сложившегося национального гендерного уклада, которая выражается категорией соборности и символической формулой власть / подчинение. Обращение художников к архаическому социальному опыту и противопоставление его эпохе либерального «брожения» масс 80-90-х годов XIX века отражает реакционность их взглядов на происходившие изменения в сфере гендерной регламентации.

Передвижники внесли большую лепту в разработку образов национальной феминности и маскулинности. Концепция русской национальной феминности строилась мастерами на основе эстетического преломления образов сказочных княжон и царевен, боярышень XVII столетия, мало касаясь женских образов из народной массы. В этом сказались особенности гендерного представления художниками исследуемых эпох (пластов культуры). Идеалом эстетического осмысления национальной маскулинности стал «богатырский цикл» Васнецова. Опираясь на представление об эпохе допетровской Руси, передвижникам удалось раскрыть тему национального гендерного уклада, эстетически воплотить роль каждого из участников процесса гендерного взаимодействия, отразить его прерогативы, раскрыть ценность института семьи. Одновременно, в отдельном комплексе сказочно-средневековых сюжетов художники воплотили идею об эгалитарной модели взаимодействия участников гендерного контракта, характерного для исканий современной им действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айвазова С.Г. Очерк 1. Феминистская традиция в России. 2. Права женщин в контексте русской культуры [Электронный ресурс] / С.Г. Айвазова // Русские женщины в лабиринте равноправия. Очерки политической теории и истории. URL: http://www.owl.ru/win/books/gw/o1_2.htm (дата обращения: 14.12.2014).
2. Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы / Б.В. Асафьев / Вступ. ст. и коммент. Галагановой С.Г. – Москва: Республика, 2004.
3. Ватенина Н.А. Черты романтизма в раннем творчестве И.Е.Репина / Н.А. Ватенина // Илья Ефимович Репин. Сборник статей к 150-летию со дня рождения. Государственный русский музей. – Санкт-Петербург: Palace edition, 1995.
4. Власова Р.И. Андрей Петрович Рябушкин. Жизнь и творчество. 1861-1904 / Р.И. Власова. – Москва: АВАТАР, 2014.
5. Гусакова В.О. Виктор Васнецов и религиозно – национальное направление в русской живописи конца XIX-начала XX века / В.О. Гусакова. – Санкт-Петербург: Аврора, 2008.
6. Ковалевская Т.М. Передвижники и художественный прогресс / Т.М. Ковалевская // Передвижники. Сборник статей. Редактор Гобман И.М. – Москва: Изд-во «Искусство», 1977.

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

7. Кончин Е.В. Всюду жизнь. Этюды о художниках круга и времени Н. А. Ярошенко / Е.В. Кончин. – Москва, Кисловодск: Изд-во Кисловодского гуманитарно-технического ин-та, 2009.
8. Круглов В.Ф. Репин и символизм (По материалам писем об искусстве) / В.Ф. Круглов // Илья Ефимович Репин. Сборник статей к 150-летию со дня рождения. – Санкт-Петербург: Государственный русский музей, Palace edition. 1995.
9. Москалюк М.В. Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность. Монография. Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры / М.В. Москалюк. – Красноярск, 2008.
10. Передвижники. Сборник статей под редакцией И.М. Гофман. – Москва: Изд-во «Искусство», 1977.
11. Пикулева Г.И. Палитра русских сказок / Г.И. Пикулева // Мир Васнецова. – Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2008.
12. Писарев Д.И. Реалисты / Д.И. Писарев // Литературная критика: В 3-х т. / Сост., примеч. Ю. Сорокина; – Ленинград: Худож. лит., 1981. Т. 2. Статьи 1864-1865 гг.: Реалисты, Промахи незрелой мысли и др.
13. Репин И.Е. и Стасов В.В. Переписка. Т.1. Москва, Ленинград, 1948.
14. Плотников В.И. Изобразительное искусство 1850-х-1860-х годов на пути к фольклорным образам / В.И. Плотников // Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. – Ленинград: «Художник РСФСР», 1987.
15. Пушкарева Н.Л. Женщины Древней Руси / Н.Л. Пушкарева. – Москва: Изд-во «Мысль», 1989.
16. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX-начала XX века / Д.В. Сарабьянов. – Санкт-Петербург: Изд-во: «Галарт» Санкт-Петербург, 2001.
17. Стасов В.В. Наша живопись / В.В. Стасов // Двадцать пять лет русского искусства. Избранные статьи о русской живописи / Сост. и примеч. Г. Стернина. – Переизд. – Москва: Дет. лит., 1984.
18. Рогинская Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки / Ф.С. Рогинская. – Москва: «Искусство», 1989.
19. Шабанов А.Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением / А.Е. Шабанов / Науч. ред. И.А. Доронченков. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.
20. Щепкина Е.Н. Из истории женской личности в России / Е.Н. Щепкина. – Тверь: Феминист-Пресс, 2004.
21. Эжитум С.А. Шайка передвижников. История одного творческого союза / С.А. Эжитум. – Москва: Изд-во «Дрофа», 2008.
22. Steiner E. "Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts", The Russian review, 2011, № 70. Issue 2. Pages ii-ii, 185-370.

REFERENCES

1. Ajvazova S.G. Oчерk 1. Feministskaja tradicija v Rossii. 2. Prava zhenshhin v kontekste russoj kul'tury [Feminist tradition in Russia: Women rights in the context of Russian Culture] in *Russkie zhenshhiny v labirinte ravnopravija. Oчерki politicheskoj teorii i istorii* [Russian women in equality labyrinth: essays on political theory and history]. URL: http://www.owLeningrad.ru/win/books/rw/o1_2.htm (data obrashhenija: 14.12.2014).
2. Asaf'ev V.V. *Russkaja zhivopis'. Mysli i dumy* [Russian Painting: thoughts and reflections] ed. S. Galaganova. Moscow, Respublika, 2004.
3. Gusakova V.O. *Viktor Vasnetsov i religiozno-nacional'noe napravlenie v russoj zhivopisi konca XIX-nachala XX veka* [Vasnetsov and religious-national trend in Russian painting late 19 early 20 c.]. Saint-Petersburg, Avror, 2008.
4. Jekstut S.A. *Shajka peredvizhnikov. Istorija odnogo tvorcheskogo sojuza* [A gang of Peredvizhniki: A history of a creative community]. Moscow, Izd-vo «Drofa», 2008.
5. Konchin E.V. *Vsjudu zhizn'. Jetjudy o hudozhnikah kruga i vremeni N. A. Jaroshenko* [A life is everywhere: essays on artists of the circle and time of Yaroshenko]. Moscow, Kislovodsk: Izd-vo Kislovodskogo gumanitarno-tehnicheskogo in-ta. 2009.
6. Kovalevskaja T.M. *Peredvizhniki i hudozhestvennyj progress* [Peredvizhniki and art progress] in *Peredvizhniki. Sbornik statej* [Peredvizhniki: A collection of articles]. Ed. Gofman. Moscow Izd-vo «Iskusstvo», 1977.
7. Kruglov V.F. *Repin i simvolizm (Po materialam pisem ob iskusstve)* [Repin and symbolism: based on Repin's letters on art] in *Il'ja Efimovich Repin. Sbornik statej k 150-letiju so dnja rozhdenija* [Ilya Repin 150 years: A collection of articles]. Gosudarstvennyj russkij muzej, Saint-Petersburg, Palace edition. 1995.
8. Moskaljuk M.V. *Russkaja zhivopis' vtoroj poloviny XIX veka: ideal i real'nost'* [Russian painting of the 1850-1900: ideal and reality]. Krasnojarskij kraevoj nauchno-uchebnyj centr kadrov kul'tury. Krasnojarsk, 2008.
9. *Peredvizhniki. Sbornik statej* [Peredvizhniki: a collection of articles] ed. I. M. Gofman. Moscow, Izd-vo «Iskusstvo», 1977.
10. Pikuleva G.I. *Palitra russkikh skazok* [Palette of Russian fairy-tales] in *Mir Vasnetsova* [World of Vasnetsov]. Moscow, TERRA-Knizhnyj klub, 2008.

I. Perelman *Gender interpretation of paintings
of leading передвижники artists*

11. Pisarev D.I. *Realisty* [Realists] in *Literaturnaja kritika: 3 vols* [Literary criticism], ed. Ju. Sorokina; Leningrad,: Hudozh. lit., 1981. Vol. 2. Stat'i 1864-1865 gg.
12. Plotnikov V.I. *Izobrazitel'noe iskusstvo 1850-h-1860-h godov na puti k fol'klornym obrazam* [Representational art of 1850-1860-s on the way to folklore images] in *Fol'klor i russkoe izobrazitel'noe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka* [Folklore and Russian representational art of 1850-1900]. Leningrad,: «Hudozhnik RSFSR», 1987.
13. Pushkareva N.L. *Zhenshhiny Drevnej Rusi* [Women of Old Russia]. Moscow, 1989.
14. *Repin I.E. i Stasov V.V. Perepiska* [Repin and Stasov. Letters]. V.1. Moscow, Leningrad, 1948.
15. Roginskaja F.S. *Tovarishhestvo передвижных художественных выставок. Istoricheskie ocherki* [Передвижники: historical essays]. Moscow, «Iskusstvo» Publishers, 1989.
16. Sarab'janov D.V. *Istorija russkogo iskusstva konca XIX-nachala XX veka* [History of Russian Art of late 19 early 20 c.]. Saint-Petersburg, 2001.
17. Shabanov A.E. *Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением* [Передвижники: commercial company or art movement?]. Ed. I. A. Doronchenkov. Saint-Petersburg: Izd-vo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2015.
18. Shhepkina E.N. *Iz istorii zhenskoi lichnosti v Rossii* [From the history of women personality in Russia]. Tver, Feminist-Press, 2004.
19. Stasov V.V. *Nasha zhivopis': Dvadcat' pjat' let russkogo iskusstva* [Our Painting: 25 years of Russian Art] in *Izbrannye stat'i o russkoj zhivopisi* [Selected articles on Russian painting]. Ed. G. Sternin. Moscow, 1984.
20. Steiner E. *Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts* in *The Russian review*, 2011, № 70. Issue 2. Pages ii-ii, 185-370.
21. Vatenina N.A. *Cherty romantizma v rannem tvorchestve I.E.Repina* [Traces of romanticism in early creation by Repin] in *Il'ja Efimovich Repin. Sbornik statej k 150-letiju so dnja rozhdenija* [Ilya Repin: 150 years. A collection of articles] Gosudarstvennyj russkij muzej, Saint-Petersburg, Palace edition. 1995.
22. Vlasova R.I. *Andrej Petrovich Rjabushkin. Zhizn' i tvorchestvo. 1861-1904* [A.P. Riabushkin: life and creative activity]. Moscow, AVATAR, 2014.