

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая читателю книга является заключительной частью второго тома переработанного издания двухтомной «Истории русского искусства», вышедшей в свет в 1957—1960 годах и допущенной Управлением учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для художественных высших учебных заведений.

Первоначальное издание этого труда было осуществлено под общей редакцией известного исследователя русского искусства члена-корреспондента Академии художеств СССР Н. Г. Машковцева; много сил и знаний посвятил предыдущему изданию книги кандидат искусствоведения В. А. Прытков, бывший непосредственным редактором тома.

Коллектив авторов и редакторов, работавших над новым изданием, стремясь сохранить все лучшее из созданного ранее, ставил своей целью переработать тексты в соответствии с современным уровнем искусствоведения, внося необходимые коррективы и дополнения.

В своей работе авторы и редакторы использовали богатый опыт педагогического коллектива факультета теории и истории искусств ордена Трудового Красного Знамени Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина ордена Ленина Академии художеств СССР. Они учитывали также требования новой программы курса русского искусства для искусствоведческих факультетов художественных высших учебных заведений.

Книга посвящена исключительно сложному периоду в истории русской художественной культуры. Именно он был в центре внимания исследователей и критиков за время, истекшее после первого издания учебника. Это обстоятельство побудило авторский коллектив и редколлегию расширить, уточнить, а во многих случаях кардинально переработать текст первого издания. Многие тексты ныне покойных авторов — Н. Г. Машковцева, В. А. Прыткова — были подвергнуты существенной редакторской

обработке. Желая сохранить приоритет создателей первого издания книги, редколлегия оставляет в этих случаях их авторство; для доработки отдельных глав привлечены соавторы.

Основное внимание в книге уделено прогрессивным, реалистическим явлениям искусства конца XIX — начала XX века, то есть тому, что является ценным наследием для советской культуры.

В данной книге являются авторами: введения — Н. И. Соколова, И. М. Шмидт, М. Б. Милотворская; главы «Жанровая и историческая живопись 1890-х — начала 1900-х годов» — В. М. Полевой (текст о С. А. Коровине, С. В. Иванове, А. Е. Архипове), Е. В. Журавлева (об исторической живописи С. В. Иванова, А. П. Рябушкине, Ф. А. Малявине), Н. Г. Машковцев (об А. М. Васнецове); главы «Нестеров» — Н. В. Баркова; «Серов» — Н. И. Соколова; «К. Коровин» — Е. В. Журавлева, М. Б. Милотворская; «Грабарь» — Н. Г. Маш-

ковцев; «Пейзажная живопись. Общество 36-ти художников и «Союз русских художников» — Н. Г. Машковцев, М. Б. Милотворская; «Врубель» — Е. В. Журавлева; «Мир искусства. Борисов-Мусатов» — Е. В. Журавлева (текст о А. Н. Бенуа, К. А. Сомове, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинском, Н. К. Рерихе, В. Э. Борисове-Мусатове), Н. Г. Машковцев (текст об А. Я. Головине и А. П. Остроумовой-Лебедевой); «Театрально-декорационное искусство» — Ф. Я. Сыркина; «Журнальная графика 1905—1906 годов» — Г. Ю. Стернин; «Литературная иллюстрация и другие виды графики» — М. Б. Милотворская; «Живопись предоктябрьского десятилетия» — М. Г. Неклюдова; «Скульптура» — И. М. Шмидт; «Архитектура» — И. А. Бартенов; заключения — М. Б. Милотворская.

Список литературы и указатель имен художников, скульпторов, архитекторов подготовила Т. М. Круглихина.

В конце XIX столетия русский капитализм перерастал в стадию империализма. «С 1895—1896 года, со времени знаменитых петербургских стачек, начинается массовое рабочее движение с участием социал-демократии»¹ — третий — пролетарский — период развития революционно-освободительного движения народов России, знаменующий соединение марксистской теории со стихийным рабочим движением. Вершинами революционно-освободительного движения явились первая русская революция 1905—1907 годов, свержение царского самодержавия в феврале 1917 года и, наконец, Великая Октябрьская социалистическая революция. Центр мирового революционного движения переместился в Россию. Это имело огромные последствия для политического положения страны и для всей ее культуры. Общественное развитие становилось все более сложным, ускоренным, измеряясь уже десятилетиями, а в годы первой русской революции чуть ли не месяцами.

Россия стала родиной ленинизма — высшего достижения русской и мировой революционной мысли. Творчески развивая и обогащая марксизм в новых исторических условиях, когда с особой силой обострились противоречия империалистической системы, Ленин вооружил пролетариат и всех трудящихся передовой теорией, в которой огромную роль играют вопросы отражения классовой борьбы и идеологии. «В каждой национальной культуре, — писал В. И. Ленин, — есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде господствующей культуры»². Это положение ленинизма проливает свет и на особенности художественной жизни всей эпохи. Ленин отмечал, что «ни в одной стране не было сконцентрировано на таком коротком промежутке времени такого богатства форм, оттенков, методов борьбы всех классов современного общества, притом борьбы, которая, в силу отсталости страны и тяжести гнета царизма, особенно быстро созревала...»³.

Борьба шла не только на почве политики, но сказывалась и в эстетике, где заново рассматривались кардинальные вопросы искусства. Иррационалистические, мистико-религиоз-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, с. 96.

² Там же, т. 24, с. 120—121.

³ Там же, т. 41, с. 8.

ные, неокантианские течения буржуазной философии проповедовали независимость искусства от общественной борьбы, стремились утвердить идею «искусства для искусства». Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) противопоставил этим реакционным идеям заинтересованное участие творчества передовых деятелей искусства в революционной борьбе пролетариата. Ленин показал, что истинная свобода писателя (или художника) возможна при условии, если литература будет открыто связана с пролетариатом, будет пронизана идеей социализма и будет служить не пресыщенной верхушке общества, а «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»¹.

«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», — писал Ленин. «Теория индивидуализма в искусстве есть буржуазная, «барская теория», абсолютно чуждая пролетариату; «...социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме»².

Разработанная Лениным теория познания легла в основу формирующейся марксистско-ленинской эстетики. Эта теория вооружала и вооружает в борьбе с идеалистически-декадентскими и формалистическими теориями «искусства для искусства», мистическими воззрениями.

Ленин сформулировал также и другое основополагающее положение — о том, что пролетариат наследует демократические и социалистические элементы каждой национальной культуры.³

Все более активное развитие социалистического рабочего революционного движения, открытые выступления пролетариата на арене классовой борьбы, периоды общественного подъема в стране питали передовую общественную мысль России. Социалистическая революционная идейность активно воздействовала на зарождающееся искусство социалистического реализма. Особенно это очевидно на примере произведений периода революции 1905—1907 годов, речь о которых впереди.

В жизни искусства конца XIX — начала XX века обычно различают три этапа, имеющие свою историческую и художественную специфику: с середины 1890-х годов до 1905 — период нарастающего общественного подъема и подготовки первой русской революции; 1905—1907 — годы первой русской революции и 1908—1917 — предоктябрьское десятилетие.

Общий демократический подъем 1890-х — начала 1900-х годов создал благоприятную почву для развития передовой русской художественной культуры. В частности, эти годы были ознаменованы важными изменениями в жизни художественной школы, укреплением в ней реалистических демократических традиций.⁴ Под давлением передового общественного мнения в начале 90-х годов была создана специальная комиссия, которой предстояло выработать новый устав Академии художеств, новые формы педагогического процесса, которые отвечали бы эстетическим потребностям современности и переменам, совершавшимся в искусстве. В работе комиссии принимали участие П. М. Третьяков, Г. Г. Мясоедов, К. А. Савицкий, А. П. Боголюбов, П. П. Чистяков. Видная роль принадлежала И. Е. Репину, А. И. Куинджи, В. Д. Polenovu. Однако в царской России Академия художеств была учреждением, подчиненным императорскому двору, это обусловило половинчатость проведенных реформ.

В 1893 году новый академический устав был, наконец, утвержден и со следующего учебного года вошел в практику. Согласно новому уставу на академическое собрание возлагалось общее руководство искусством в России. Это собрание отныне и стало собственно Академией художеств, при которой функционировало Высшее художественное училище. Его профессорами стали И. Е. Репин, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи, В. Е. Маковский, скульпторы А. М. Опекушин, Л. В. Позен, гравер В. В. Матэ и ряд других представителей старшего поколения русских художников-реалистов. Однако лучший из профессоров дореформенной Академии — П. П. Чистяков — был отстранен от прямого участия в преподавательской работе.

Профессора-передвижники укрепили свое влияние в высшей художественной школе, определяя этим в значительной мере дальнейший характер развития искусства многонациональной России. С их приходом в Академию реалистическая школа получила официальное признание.

Система преподавания в Высшем художественном училище предусматривала создание мастерских. Занятия в натуральных классах считались подготовительной ступенью для перехода учеников в мастерские. Мастерскими руководили профессора, в основном передвижники; ученики имели право работать в любой из них, по своему выбору.

Многие из представителей молодого поколения художников конца XIX — начала XX века начинали свою деятельность экспонентами и членами Товарищества передвижных художественных выставок (Архипов, С. Иванов, Касат-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

² Там же, с. 100.

кин и другие), успешно развивая традиции передвижников — учителей и предшественников. Однако передвижничество в 1890-е—1910-е годы не было уже столь монолитной силой, как в период его расцвета, когда это направление выступило в борьбе за демократическое, социально заостренное содержание в искусстве и активно противодействовало рутинности. Внутри Товарищества образуется консервативная группа лиц, враждебно встречающих стремление к обновлению традиций и затрундняющих вступление в его ряды талантливой художественной молодежи. На новом историческом этапе часть передвижников, утратив пафос гражданственности, переживала заметный творческий кризис, который не коснулся, однако, многих крупнейших мастеров, в частности В. И. Сурикова, И. Е. Репина, В. Д. Поленова, А. И. Куинджи. Верным лучшим заветам демократического реализма второй половины XIX столетия был В. В. Верещагин. Товарищество передвижных художественных выставок оставалось среди крупнейших по составу выставочных организаций.

В Московском училище живописи, ваяния и зодчества устойчиво сохранялись демократические традиции, шедшие еще от В. Г. Перова. Преподававшие в училище в этот период Архипов, С. Иванов, К. Коровин, Серов, Волнухин, Трубеткой сумели вырастить и творчески вдохновить многих видных художников. Достаточно сказать, что в период 1890-х—начала 1900-х годов в Москве активно работают не только многие видные живописцы, например Врубель, Серов, К. Коровин, Архипов, С. Иванов, но также архитекторы и, что особенно заметно, наиболее талантливые прогрессивные русские скульпторы: помимо уже упомянутых С. М. Волнухина, П. П. Трубецкого, — Н. А. Андреев, С. Т. Коненков, А. С. Голубкина, А. Т. Матвеев, В. Н. Домогацкий.

Передовые художники и прогрессивная критика вели настойчивую борьбу с официальным и салонным направлениями и с эпигонскими народническими воззрениями, ополчившись гражданственную традицию передвижников поры расцвета их деятельности. В художественной жизни шли сложные процессы, приведшие к возникновению на рубеже XIX—XX столетий новых влиятельных выставочных объединений, очень широких по составу участников: «Мира искусства» и «Союза русских художников». Их деятельность тесно переплеталась в широком движении эпохи за обновление всех видов художественного творчества, за обновление его профессиональных возможностей. Это движение захватило не только изобразительное искусство, но и театр, и музыку, и архитектуру. Так, под эгидой «Мира искусства» были проведены знаменитые

«Русские сезоны» — зарубежные гастроли русского музыкального театра, демонстрировавшие эти новые профессиональные достижения. В частности, на основе театра блистательно проявились возможности синтеза разных видов творчества.

В общей борьбе с рутинной и реакционным господствующим направлением, а в дальнейшем с эстетическим нигилизмом анархистствующего толка к «Миру искусства» тяготели самые разные и весьма крупные художественные силы. Особенно широкими и пестрыми по составу участников были его выставки. На них находили возможность утвердиться в новых и плодотворных эстетических устремлениях такие гиганты, как М. А. Врубель, С. Т. Коненков, А. С. Голубкина, К. Ф. Юон и еще многие другие. В числе основателей объединения был А. Н. Бенуа, завоевавший себе известность и как художник, и как художественный критик, и как историк искусства. Активным участником «Мира искусства» стал В. А. Серов, хотя его творчество во многом существенно отличалось от творчества основателей объединения. Деятели «Мира искусства» обратили внимание художественной общественности на забытые традиции отечественной художественной культуры XVIII — начала XIX века, активизировали интерес к искусству современного им Запада, особенно же — к великим эпохам прошлого.

Несколько позже, чем «Мир искусства», оформился «Союз русских художников». На рубеже XIX—XX столетий «Мир искусства» и «Союз русских художников» оставались самыми влиятельными творческими организациями.

В «Союзе русских художников» объединились крупные силы реалистов, в их числе и те, кто участвовал в Товариществе передвижников. К наиболее значительным участникам «Союза» принадлежали А. Е. Архипов, С. В. Иванов, очень авторитетным был К. А. Коровин. Немало представителей и «Мира искусства» и «Союза русских художников» успешно проявили себя после Октябрьской революции.

Особенность русского искусства конца XIX — начала XX века — множественность течений, объединений, многогранность интересов. В это время продолжали успешно развиваться социально-критические традиции. В ряде талантливых произведений нашли отражение острые социальные конфликты эпохи, а также революционные события. Растущий протест народных масс в городе и деревне, классовое расслоение крестьянства, трагизм положения народа, страдающего от нищеты, от варварской эксплуатации, показаны в произведениях С. А. Коровина, С. В. Иванова и ряда других современников. Были созданы

картины, посвященные промышленному революционному пролетариату что полнее всего проявилось в творчестве последователя Н. А. Ярошенко Н. А. Касаткина, увидевшего в русском пролетариате не только силу угнетенную, но и уже способную к активной защите своих классовых интересов.

В 1890-е годы внимание передовой общественности часто обращалось к правовым порядкам России, усугублявшим социальные бедствия народной жизни. Откликом на эту злободневную тему явилась «острожная» серия живописных работ и зарисовок С. В. Иванова, картины «По этапу», созданные С. В. Малютиным и А. Е. Архиповым, «В коридоре окружного суда» — Н. А. Касаткина.

Серия блестящих серовских портретов, исполненных в те же и последующие годы, особенно героизированные портреты творческой интеллигенции, также является ярким примером новаторства, опирающегося на великие традиции русского реализма.

Лучшие художники широко захватывали жизнь. Их интересы были очень разнообразными. Не только трагические картины вставляли перед их взором. Действительность дарила и светлые, радостные наблюдения, которые прежде всего открывались в жизни народа. Так, Архипов поэтически-проникновенно показал красоту русского крестьянства, ширь родных просторов («По реке Оке», «Обратный»). Крестьянские образы в его поздних произведениях исполнены физического и душевного здоровья, мажорной красочности, оптимизма. Светлым, жизнерадостным чувством наполнены картины А. П. Рябушкина, Б. М. Кустодиева, Ф. А. Малявина, З. Е. Серебряковой, К. Ф. Юона, тоже обращенные к народной жизни, великолепные скульптуры С. Т. Коненкова, А. Т. Матвеева.

«Критика капиталистического строя приобретала в искусстве весьма разнообразные формы. Наряду с непосредственным выражением социальных идей, революционного протеста, наряду с утверждением положительных основ народной жизни, силы, значительности и красоты народных образов неприятие буржуазной действительности определялось у ряда художников в виде идеальных представлений о красоте и гармонии человеческого бытия в прошлом. Иногда эти представления, связанные со стариной, носили романтический характер. Однако в них сказывались идеологическая расплывчатость, гуманистическая отвлеченность противопоставления подобного эстетического идеала сущности буржуазно-помещичьей действительности. Тем не менее и эта форма протеста была плодотворной и закономерной для многих художественных исканий переходного времени.

Активный гуманизм, утверждение высокого и прекрасного в человеке неизменно присущи лучшим творениям художников реалистического искусства России конца XIX — начала XX века. Веру в его высокое предназначение эти художники пронесли через все трудности острейшей идейной борьбы эпохи.

Обновилось не только содержание творчества. Изменились соответственно характер восприятия жизни и способы ее пластического воплощения. В процессе нового художественного освоения мира наблюдалось взаимопроникновение и слияние разных жанров. Жанровые признаки теряли прежнюю отчетливость в стремлении передать усложнившиеся представления о жизни в разнообразии форм ее бытия.⁸

Усиливалось лирическое начало, более многообразно раскрывались связи человека и природы, значительнее становилась роль пейзажа, оказывавшегося весьма частым и неотъемлемым компонентом и тематической картины и портрета.

В 1890-е — начале 1900-х годов успешно развивалась пленэрная живопись, передающая непосредственность мировосприятия. В частности, большое место занимает теперь пейзажный этюд с натуры. Однако передовая критика постоянно напоминала, что цель творчества — не только в непосредственной фиксации впечатлений, а в создании значительных по содержанию произведений, глубоко обобщающих жизненные наблюдения.

Во всех видах изобразительного искусства и в архитектуре обостряются и утончаются понимание красоты мира и умение выразительно ее передать. Богаче, гибче становятся и сами пластические средства. В частности, они позволяют уловить динамику жизни, ее изменчивость, даже мимолетные состояния природы и душевного мира человека, часто очень сложные и противоречивые. Мастерство воссоздания психологического образа достигает новых высот.

Наряду с формами прямого отражения мира получили широкое распространение такие средства образной выразительности, как поэтический символ, гиперболическая заостренность характеристики, обострение интеллектуального начала. Шли напряженные поиски художественных средств, способных передать умонастроение эпохи «канунов и предвестий» — эпохи ожидания глубочайших перемен в общественной жизни, надвигающихся революционных событий.

Значительные изменения происходили в архитектуре. После длительного периода эклектизма, начавшегося еще во второй четверти XIX века, в русской архитектуре, как и в архитектуре большинства стран Европы и Америки,

возникает тенденция к единству стиля. В России этот стиль, сложившийся в конце XIX — начале XX столетия, получил название «модерн» (от французского слова «новейший», «современный»). Модерн был очень неоднозначным явлением. Временами в нем сказывались декадентская претенциозность, вычурность, расчет на вкусы буржуазного обывателя. Но как поиски объединяющего стилистического начала это течение оказало большое положительное влияние на современников.

В стиле модерн создавались самые различные сооружения — от небольших частных домов-особняков до крупных торговых помещений и вокзалов, с активным применением новых строительных материалов (в первую очередь железобетона и металлических каркасных конструкций, стекла, необработанного камня). В наружной отделке и интерьерах зданий широко использовались изразцы, витражи, лепнина. Во внутренних помещениях строго выдерживалось стилевое единство в мебели, обоях, различных панелях и т. п. На новых принципах безордерной архитектуры, с подчеркнута асимметричными решениями фасадов и внутренних помещений развивается синтез со скульптурой, живописью и особенно — декоративным искусством.

В произведениях изобразительного искусства, создаваемых в стиле модерн, частыми были символические образы, иносказания. Очень велика роль и декоративных элементов (обычна теперь форма декоративного панно). В пластике ощущается увлечение художников передачей своеобразной текучести форм, подчеркнута вытянутыми пропорциями фигур, поисками цветовых акцентировок и повышенной динамике композиций; большую роль играет выразительность силуэта.

В архитектуре развитие модерна обязано главным образом Ф. О. Шехтелю. В живописи воздействие стилистики модерна можно наблюдать в некоторых произведениях М. А. Врубеля, В. А. Серова, К. А. Коровина, М. В. Нестерова, художников «Мира искусства», а среди скульпторов — П. П. Трубецкого, Н. А. Андреева, отчасти А. С. Голубкиной. Широкое распространение стиль модерн имел в декоративной пластике. Стилистика модерна проникла также и в печатную графику, занявшую теперь видное место в художественных интересах времени и достигшую больших успехов.

Со времени русско-японской войны резко ускорилось развитие политической графики. Неудачная русско-японская война усугубила ненависть к царизму, стала прологом первой русской революции, которая оставила глубочайший след в общественной и художественной жизни. Первая русская революция по сво-

им задачам была общедемократической, но ее гегемоном выступил революционный пролетариат. Интеллигенция поддерживала бастующих рабочих. Революционные настроения глубоко проникали и в среду художников. Воззвание-протест в адрес самодержавно-бюрократического строя, подавляющего свободу творчества, был подписан, например, 113-ю деятелями искусства. Свое сочувственное воззвание опубликовала тогда и группа художников, связанная с «Миром искусства». В поддержку революции выступило студенчество. Над Академией художеств был водружен красный флаг, в аудиториях вспыхивали митинги протеста, ученики объявили забастовку. Академия была оцеплена войсками, закрыта по распоряжению ее президента великого князя Владимира. (За этими событиями внимательно следила тогда легальная большевистская пресса.)

Глубоко возмущенные кровавыми событиями 9-го января, одним из виновников которых был великий князь Владимир, В. А. Серов и В. Д. Поленов адресуют Академии письмо-протест, требуя его оглашения на общем собрании. После того как дважды предъявленное требование осталось невыполненным, Серов, будучи действительным членом Академии художеств, демонстративно ее покинул.

Аналогичная обстановка царила и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где энергично поддерживал революционные действия учеников художник С. В. Иванов. Скульпторы-москвичи А. С. Голубкина и С. Т. Коненков сами были участниками революционных событий. Пробуждающийся угнетенный народ Голубкина олицетворила в статуе «Идущий» (1903). Самоотверженная борьба пролетариата, его героические образы были воспеты и другими художниками. С. Т. Коненков и Н. А. Касаткин запечатлели тип рабочего-боевика, предводителя вооруженных рабочих дружин 1905 года. В скульптуре Коненкова «Рабочий-боевик Иван Чуркин» этот образ исполнен суровой значительности, даже монументальности.

Развертывавшиеся революционные события по горячим следам Касаткин отразил в таких картинах, как «Атака завода работницами», «После обыска», «Похороны Н. Э. Баумана». Молодой И. И. Бродский выступил с эскизом картины «Красные похороны». В. А. Серов, участник всенародной демонстрации при похоронах трагически погибшего большевика Н. Э. Баумана, запечатлел это торжественно-траурное шествие в эскизе, а С. В. Иванов создал исполненную глубокого трагизма картину «Расстрел».

Деревню, пробужденную социалистической агитацией, вставшую под знамена револю-

ции, показал Л. В. Попов — художник революционных убеждений. Первой русской революции посвящены работы В. Е. Маковского, И. Е. Репина; В. И. Суриков выступил в эти годы с полотном «Степан Разин». Как стало известно из недавних публикаций, скульпторы А. С. Голубкина, В. Н. Домогацкий, С. М. Волнухин и П. П. Трубецкой по заказу Московского комитета партии большевиков работали над созданием портретного бюста Карла Маркса, предназначенного для распространения среди рабочих (до нашего времени дошел только бюст, исполненный Голубкиной).

Специального внимания заслуживает графика революционных журналов 1905—1907 годов. Ее создавала целая армия художников, лучшие образцы принадлежат И. Я. Билибину, М. В. Добужинскому, Б. М. Кустодиеву, Е. Е. Лансере, В. А. Серову. Их сатира, проникнутая обличительным пафосом, имела антимоноархическую направленность, бичевала кровавый полицейский террор и вдохновителей политической реакции. Художественность, острота, идейная зрелость, революционность политической графики были среди важнейших завоеваний революционного искусства.

На страницах легальной большевистской прессы сообщалось в те дни о выходе в свет ряда политических журналов, о преследовании таких журналов, как, например, «Жало», «Пулемет», «Жупел», «Адская почта».

Первая русская революция вызвала глубокий переворот в творчестве многих мастеров изобразительного искусства, способствовала пересмотру многих, ранее укоренившихся эстетических представлений, общественных идеалов. Ростки искусства нового типа — социалистического реализма — окрепли, и на сторону этого искусства встали многие таланты, например С. Иванов, Касаткин, Л. Попов, Коненков, Голубкина и другие их современники.

Революция вскрыла разницу убеждений лиц, входивших подчас в одни и те же объединения, увлекала многих на путь активного участия своим творчеством в революционных устремлениях народа.

В статьях о Льве Толстом Ленин дает нам ключ, помогающий понять характер воздействия революции на искусство и литературу революционной эпохи. «И если перед нами, — писал Ленин, — действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»¹.

Революция 1905—1907 годов похоронила прежнюю, патриархальную Россию. На смену шла Россия революционная, ей предстояло начать новую эру в истории человечества, чем

была обусловлена сложная историко-художественная специфика наступившего десятилетия 1908—1917 годов. Ленин писал тогда: «Этот период, несомненно, есть переходный период «между 2 волнами революции» [...] Но переходный период потому и есть переходный, что его специфической задачей является подготовка и соби́рание сил, а не их непосредственное, не их решительное выступление»¹.

Время изобиловало разительными контрастами и диссонансами.

Нарастающая стремительность развития, резкое обострение идеологической борьбы при усиливающемся реакционном курсе господствующих классов, многообразие форм, методов, оттенков этой борьбы, дисгармоничность самой действительности — все это отражалось в искусстве сложными распутьями, духовными метаниями, подчас приводившими к трагическим результатам. Одновременно крепнущее сознание исключительности и величия переживаемого момента пробуждало самые смелые творческие порывы, возбуждало прогрессивные устремления.

Напомним хотя бы немногие имена, чтобы представить, как богата была талантами русская культура в десятилетие 1908—1917 годов. Всемирно прославили русский балет Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский; на оперной сцене в эти годы блистал Федор Шаляпин; эпоху в поэзии составили Александр Блок, Валерий Брюсов, Владимир Маяковский. Живопись представлена К. Ф. Юоном, А. Е. Архиповым, Б. М. Кустодиевым, С. В. Малютиным, М. С. Сарьяном, П. П. Кончаловским, И. И. Машковым, К. С. Петровым-Водкиным — художниками чрезвычайно разными и исключительно даровитыми; в скульптуре в эти годы расцветает талант А. Т. Матвеева, Н. А. Андреева; велики достижения литературной иллюстрации (Е. Е. Лансере, А. Н. Бенуа, Д. Н. Кардовский) и графики — гравюры А. П. Остроумовой-Лебедевой, В. Д. Фалилеева, И. И. Нивинского, А. И. Кравченко и других. Эпоху в архитектуре составили А. В. Щусев, И. А. Фомин, А. И. Таманян, И. В. Жолтовский. С именами многих из названных деятелей культуры связано подчас возникновение целых направлений в русском, советском и мировом искусстве.

На художественном поприще встретились представители разных поколений. В том числе старейшие передвижники, сумевшие, как В. Д. Поленов и В. И. Суриков, органически войти в творческие интересы новой эпохи. Следует отметить, что Товарищество передвижных художественных выставок теперь пополнилось молодыми силами, заметно ожи-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 17, с. 206.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 19, с. 248—249.

вившими передвижные выставки. Продолжались регулярные выставки «Союза русских художников», но в самой организации в 1910 году произошел раскол. На основе прежнего состава участников и частично за счет вышедших из расколовшегося «Союза» был создан новый «Мир искусства», весьма активно себя проявлявший. Из вновь возникших «молодежных» объединений влиятельны были «Голубая роза» (1907) и «Бубновый валет» (1910—1911). Состав их участников был весьма пестрым, внутри объединений шла своя чрезвычайно острая и сложная борьба идей. Художники этих объединений сходились в отрицании социальной роли искусства, отвергали его революционные и реалистические традиции. Некоторые участники «Голубой розы» проявляли склонность к мистике, но позже, с оздоровлением общественной атмосферы обратили свой взор к красоте и поэзии реальности, к народному бытию. Среди представителей «Бубнового валаета» был распространен «натюрмортный» подход к миру, который уравнивает человека с вещью и тем самым обедняет духовное начало творчества. Иногда эти художники прибегали к деформации натуры. Но в ряде удачных натюрмортов П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Куприн и другие участники «Бубнового валаета» вполне сохраняли реалистический подход к живописи и проявляли живописное мастерство. Удачными были и отдельные портреты, сохранившие гуманистический идеал.

Весь этот процесс развития, надо подчеркнуть, не был столь простым и прямолинейным. Его кульминация приходится уже на советскую эпоху. Отказавшись от ошибочных творческих воззрений, П. П. Кончаловский, Н. П. Крымов, П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян, А. В. Куприн, И. И. Машков и многие другие их товарищи стали играть значительную роль в советской реалистической живописи.

В моменты обострения политической реакции и усиления ее влияния создавалась благоприятная почва для наступления на революционные и демократические традиции русского искусства, принимались идеалы гуманизма, народности и свободолюбия. На этом поприще позорную славу приобрел посвященный судьбам русской интеллигенции сборник «Вехи» (1909), названный Лениным «энциклопедией либерального ренегатства». «Вехи» вели борьбу с идейными основами демократии, освободительным движением, выступая в защиту самодержавия. В переписке с М. Горьким Ленин настаивал на необходимости развернуть контрнаступление против буржуазной идеологии, аполитичности, асоциальности творчества, проявлений религиозности, мистицизма и крайнего индивидуализма.

В труде «Материализм и эмпириокритицизм» (1909) Ленин разработал диалектико-материалистическую теорию познания, способствовавшую обоснованию реализма как метода, органически присущего искусству — специфической форме общественного сознания.

К 1910-м годам определились формалистические антиреалистические направления развития искусства XX века; первые шаги делал кубизм, оформились лучизм, абстрактная живопись, супрематизм. Крайние формалистические течения угрожали гибелью изобразительному искусству, отрицая его изобразительность, извращая эстетическую сущность, изгоняя жизнь и человека из творчества.

В основе такого рода направлений, локализовавшихся в среде приверженцев художественной богемы, лежат принципы идеалистической эстетики. Дискредитация реализма и всех вековых завоеваний изобразительного искусства велась во имя «раскрепощения» якобы «самоценной» формы. Родоначальником абстрактной, беспредметной живописи, оперирующей только цветовыми сочетаниями и неизобразительными формами, стал В. В. Кандинский. Создателем же супрематизма, провозгласившего культ «чистой геометрической формы», явился К. С. Малевич. Общим разновидностям абстракционизма свойственны мистицизм и крайний субъективизм; их «философствования» запутаны, лишены смысла.

Во всем этом отразились кризисные симптомы, связанные с утратой буржуазной культурой гуманистических идеалов, совершался отход от предметности, изобразительности, антропоморфности искусства, от высоких художественных завоеваний человечества. При различии оттенков общим для этих формалистических течений было и остается стремление увести искусство от жизненных интересов человека, народа, от социальной и революционной борьбы.

Среди художественной молодежи преимущественно богемного склада распространялись и анархически-бунтарские настроения — протест против всего «старого», высокопрофессионального искусства, даже призывы к его уничтожению, проповедь примитивных форм творчества, что было исторически бесперспективно и, безусловно, чуждо истинной революционности. Однако в этом анархическом бунтарстве порой проявляла себя и стихийная жажда «возмездия» старому миру: «долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию». Эти лозунги-кличи по-своему были симптомами борьбы за новые возможности творчества. «Жизнь идет вперед, осмысливая новую красоту», — утверждали их сторонники.

Как показал состоявшийся в 1911—1912 году Всероссийский съезд художников, основная масса деятелей искусства все же оставалась чуждой антиреалистическим течениям. В трудах Всероссийского съезда, например, прямо говорилось, что «участники съезда объединились в сознании великого значения искусства в народной жизни». Тем не менее идейный разброд, растерянность — все это сильно ощущимо в художественной жизни 1908—1917 годов.

Активную борьбу против антиреалистических явлений в искусстве вели в те годы видные представители революционной мысли, Г. В. Плеханов и А. В. Луначарский, столкнувшиеся с началом распада художественности в искусстве Запада. Плеханов разоблачал истинную природу этих явлений, не имеющую ничего общего с воззрениями революционного пролетариата, с которыми их пытались порой отождествлять. Отпор нигилизму в среде художников давали в 1910-е годы представители «Мира искусства», особенно А. Н. Бенуа и И. Э. Грабарь в своей капитальной научной и критической деятельности. Среди передвижников активно выступал против антиреалистических явлений И. Е. Репин.

Как известно, В. И. Ленин не раз говорил о значении демократических и революционных традиций русской культуры, призывая всемерно развивать их и поддерживать. В сложной обстановке предоктябрьского десятилетия легальная большевистская пресса, адресуясь к рабочей аудитории, обращала ее внимание на произведения крупнейших реалистов второй половины XIX века, В. Г. Перова, И. Е. Репина, В. Д. Поленова, и тем самым выдвигала на первый план именно традиции реалистической демократической школы.

В народе передовые русские художники видели бессмертие жизни, залог ее обновления, силу, способную противостоять социальным бедствиям эпохи. Галерея народных образов пополнилась в этот период новыми шедеврами: крестьянскими образами А. Е. Архипова, К. С. Петрова-Водкина, народными портретами-типами в скульптурных произведениях С. Т. Коненкова, А. С. Голубкиной, А. Т. Матвеева. Сама Русь смотрит на нас с полотен К. Ф. Юона, Б. М. Кустодиева, З. Е. Серебряковой. У Матвеева, кроме того, следует отметить интерес к деятелям революционного движения (бюст А. И. Герцена).

Чувством пантеистического восприятия мироздания и идеальной гармонии с ним человека проникнуты полотна П. В. Кузнецова, посвященные кочевым племенам; эпически вольная стихия воды и неба воспевается в пейзажах А. А. Рылова. Портреты работы А. Я. Головина, С. В. Малютина и многих других их современников

утверждали значительность человека творчества.

Непосредственность воссоздания жизни, импрессионистические тенденции в частности, вытекали из стремления к философски углубленному и обобщенному взгляду на мир, к синтетичности его восприятия.

Во многих случаях в поисках эпичности, монументальности искусства, при философских размышлениях о человеческой жизни и роли искусства, о природе целый ряд художников обращается к прошлому, в частности к «простонародной» Руси, патриархальному Востоку с их наиболее традиционными и каноническими формами творчества (Кустодиев, Юон, Рерих, Сарьян, Коненков и другие). Однако понимание проблемы народных корней в искусстве проявлялось в контрастных и взаимоисключающих тенденциях — обогащении профессиональных форм творчества или полном отказе от них в ряде уже упоминавшихся течений, связанных с примитивизмом.

В архитектуре 1910-х годов нарастал интерес к классике итальянского Возрождения, русскому классицизму и ампиру (творчество И. А. Фомина, а также И. В. Жолтовского, В. А. Щуко), к традиции древнерусской архитектуры с ее ансамблевыми решениями, с праздничной декоративностью или суровой монументальной простотой (А. В. Щусев).

Подобные тенденции отражены в градостроительстве, в проектах больших общественных комплексов (мемориальный ансамбль Фомина на острове Голодай, ныне остров Декабристов), а также в ряде доходных частновладельческих домов (А. И. Таманян, В. А. Щуко и другие). В отдельных случаях новые технические решения получали и эстетическое осмысление (В. Г. Шухов, дебаркадер Киевского вокзала).

Нечто аналогичное в отношении переосмысления художественных традиций, в преодолении позднего импрессионизма, а также прихотливости форм модерна происходит в скульптуре, особенно в произведениях крупных форм, а также в живописи. Так, в педагогической практике возвращение к лучшим традициям академической школы успешно осуществил Д. Н. Кардовский; обращение к академической школе частично определило стиль К. С. Петрова-Водкина, тяготевшего одновременно к традициям раннего итальянского Ренессанса и древнерусской иконописи. Произведения этого художника весьма наглядно показывают сложность стилистических исканий в русской живописи 1908—1917 годов, отразившихся, разумеется, и в творчестве других современников.

В конце XIX — начале XX века расширились связи и активизировалось взаимовлияние меж-

ду русским искусством и искусством других стран Западной и Восточной Европы.

В эти годы наступил подъем русской театрально-декорационной живописи, объединившей лучшие творческие силы. В «Русских сезонах» в Париже, в дягилевской антрепризе они вышли на мировую арену. Участники зарубежных гастролей солидаризировались в патриотической гордости за русскую художественную культуру, которую представляли (о чем и писал тогда А. Бенуа).

Стремлению к консолидации художественных сил, их творческому объединению отвечал растущий интерес в художественных кругах к синтезу искусств. Успешно он был осуществлен в театре, и, как обычно, основой для его развития становились значительные архитектурные сооружения (Казанский вокзал), отчасти — обширные парковые комплексы (дача Е. Я. Жуковского в Крыму).

Борьба за новые идеи и формы отражалась, конечно, и в архитектуре. В ней заметно преодолевалась декоративная вычурность модерна и высвобождались конструктивные его возможности.

Вопреки всем трудностям рассматриваемого десятилетия в русском искусстве сохранялись и развивались важнейшие традиции — неутомимое народолюбие, неустанный интерес к вопросам общественного бытия. Оно сохраняло гражданственные устремления, прежде всего в сатирической графике, а в годы революционного наступления возрождало и революционные традиции (также прежде всего в графике — Моор, Дени, Маяковский).

В 1913 году большевистская газета «За правду» писала: «В жизни мы переживаем, несом-

ненно, крупные исторические изменения. На арену общественной жизни выступил новый социальный класс — рабочая демократия. Ни на одну минуту этот класс не перестает работать над своим самосознанием. В его недрах идет колоссальный творческий процесс. Он переоценивает старые ценности, выбирает годящиеся ему, создает новые, недостающие ему».

Одной из действенных форм политического, идейного и эстетического воспитания масс стала просветительская работа знаменитых Пречистенских курсов. Не случайно прогрессивная печать именвала художественный класс Пречистенских рабочих курсов Народной Академией художеств. Там преподавала А. С. Голубкина, бывал И. Е. Репин. Курсы возникли еще в 1894 году, поставив задачей демократизацию знаний, насаждение образования в среде рабочего класса. Рисовальный класс Пречистенских рабочих курсов был предметом особой гордости. «Двадцать лет Курсы не только учили, но и ковали гражданина под гнетом бесправия», — отмечалось в сборнике «Пречистенские рабочие курсы».

Шла жестокая и трудная борьба за сплочение и собирание всех прогрессивных сил, за гуманизм искусства и его революционную идейность, за демократическое содержание, гражданственность и народность, за крепкие связи с жизнью, за вековые духовные и эстетические ценности человечества и высокий, совершенный профессионализм художественного творчества.

Успешное разрешение этой борьбы происходит после Великой Октябрьской социалистической революции.

РУССКОЕ ИСКУССТВО 1890-х — 1917 ГОДОВ

16

Жанровая и историческая живопись
1890-х — начала 1900-х годов

32

Нестеров

36

Серов

43

К. Коровин

48

Грабарь

52

Пейзажная живопись.
Общество 36-ти художников
и «Союз русских художников»

59

Врубель

65

«Мир искусства». Борисов-Мусатов

90

Театрально-декорационное искусство

98

Журнальная графика 1905—1906 годов

102

Литературная иллюстрация
и другие виды графики

111

Живопись предоктябрьского десятилетия

130

Скульптура

147

Архитектура

Глава первая

ЖАНРОВАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ
1890-х — НАЧАЛА 1900-х ГОДОВ

К концу XIX века в жанровой и исторической живописи произошли серьезные изменения. Они сказались в содержании искусства, отразившем совершившиеся в жизни России тех лет перемены, и в способах художественного познания этой жизни.

Складывается иная, чем во второй половине XIX века, расстановка художественных сил. Если в 70-е—80-е годы противостояли друг другу передвижники и академическое направление, то конец XIX века характеризуется множественностью художественных течений. Основные из них были представлены по-прежнему передвижниками (пережившими организационный, а в большинстве своем и творческий кризис) и их преемниками — молодыми живописцами, выступившими на выставках «36-ти художников», а затем образовавшими ядро новой организации — «Союза русских художников». В официальном направлении, не изменившем своей сути, преобладает в это время измелченно-салонная манера, хотя подчас и встречаются заимствования некоторых особенностей новых течений.

Более разнообразными становятся теперь типы жанровой и исторической картины.

Распространяются мотивы, предполагающие эмоционально-декоративную (Ф. А. Малявин) или сказочно-поэтическую и символическую трактовку (В. Э. Борисов-Мусатов, М. А. Врубель). На новой основе возродился интерес к мифологической тематике (Б. А. Серов и М. А. Врубель). Новый круг тем и художественных представлений вносит в живопись творческая деятельность «Мира искусства» (см. главу восьмую).

В реалистическом демократическом направлении жанровой живописи развивается традиционная крестьянская тема, наполняясь в 1890-х — 1900-х годах новым социальным содержанием. Крестьянские бунты и расправы властей с бунтовщиками вошли в повседневную жизнь русской деревни. Художники не прошли мимо этих явлений: «Бунт в деревне» изображен С. В. Ивановым; С. А. Коровин показал полный драматизма процесс разрушения старого уклада деревенской жизни. К созданию трагических картин страданий и борьбы крестьянства обратились и некоторые передвижники старшего поколения, например К. А. Савицкий («Спор на меже», 1897, ЦМР СССР).

Но крестьянская тема получает теперь и другую трактовку. Главное в ней — лирическое отношение к крестьянской жизни. Ху-

дожников притягивает в этом мире поэтическая красота русской природы и души русского человека. Это течение нашло выражение в проникнутых удивительной тонкостью и непосредственностью чувства крестьянских картинах В. А. Серова (см. главу третью).

Совершенно по-разному это лирическое начало воплотилось в жанровых произведениях А. Е. Архипова, А. С. Степанова, С. А. Коровина, А. П. Рябушкина, Ф. А. Малявина, М. В. Нестерова (о нем см. главу вторую).

Творчество этих мастеров основывалось на демократических традициях классического русского реализма. В идеях, одухотворяющих их творчество, нетрудно уловить глубокую враждебность тому, что принес в деревню капитализм. Противоречиям крестьянской действительности тех лет противопоставлялись устойчивые, светлые начала народного характера, народных представлений, идеалов и обычаев. Отсюда проистекали такие особенности творчества этих художников, как мечтательность, стремление раскрыть образ человека не через действие, а через состояние, равно объемлющее и героев картины и окружающую их природу. В этих работах нашли себе место и опозтизированные художниками религиозно-этические иллюзии патриархальной деревни (М. В. Нестеров). На многих холстах отразилось увлечение мастеров эмоционально-красочной стороной образа, декоративностью, зачастую заключающей в себе мотивы и приемы, почерпнутые в народном творчестве.

Оба эти направления — драматическое и лирическое — в ряде случаев дополняли друг друга в познании жизни, развивая новые пути ее художественного восприятия.

Среди течений жанровой живописи (где нашло себе место и характерное для ряда поздних передвижников обращение к мелким событиям повседневности) особое значение приобретает творчество жанристов молодого поколения, обратившихся к рабочей теме. Благодаря Н. А. Касаткину в русскую живопись прочно вошел новый социальный герой. На смену изображению отдельных типов рабочих, сцен их труда и быта приходит представление о пролетариате как великой исторической силе, утверждающейся в общественной жизни России. Искусство в этих случаях становится выразителем интересов пролетариата, встает на его классовые позиции, проникается социалистическими идеями.

Особое значение имеет в живописи 1890-х — 1900-х годов революционная тема. Она сложилась на традициях, созданных прежде всего И. Е. Репиным, и развилась в творчестве художников, стремившихся проникнуть в важнейшие явления современности, понять их

исторический смысл. В круг интересов живописцев входят социальные и политические конфликты, в их работах отражается то, как начинает разрушаться в борьбе старый мир под давлением сил истории. Мы видим целые серии работ, запечатлевших народные восстания и расправы царского правительства с революционным народом. К этим темам обращаются мастера старшего поколения — И. Е. Репин, В. Е. Маковский и другие, но особенно большое место они занимают в творчестве художников молодого поколения. Подчас художник выступает своеобразным историографом революции (например, творчество С. В. Иванова в период революции 1905—1907 годов), биографом своего героя — рабочего, задавленного бесчеловечной эксплуатацией, но разогнувшего спину в революционной борьбе и с оружием в руках выступившего на защиту своих прав (творчество Н. А. Касаткина), или крестьянина, пришедшего к революции (творчество Л. В. Попова).

Картины, изображающие события революционной борьбы, попадают в разряд бытового жанра, поскольку они отражают явления, ставшие массовыми, повседневными в современной художнику жизни России. Но одновременно их можно рассматривать как новые произведения историко-революционной живописи. Главным содержанием таких картин становятся силы народа, пришедшие в действие, величие борьбы, вовлекающей огромные массы людей, острота столкновения классовых сил.

В жанровой живописи мы уже не найдем того многопланового обстоятельного осмысления образа человека, последовательно углубляющейся психологической его разработки, которые позволяли мастерам классического русского реализма XIX века сосредоточивать в образе человека свои обобщающие суждения о жизни, раскрывать социальный, исторический смысл события через характеры и взаимоотношения людей.

Героем картины зачастую становится суммарно переданная людская масса, а человек мыслится как частичка исторического события. Само же событие трактуется как яркое проявление широкого течения жизни. Это характерно, например, для работы В. А. Серова — эскиза «Похороны Баумана» (1905) и для творчества С. В. Иванова.

Меткость глаза и смелость кисти становятся особо ценными качествами живописца. При этом мотив быстрого, напряженного движения часто сам становится важным, содержательным и эмоциональным элементом картины. Он позволяет объединить заключенное в картине действие и достичь концентрированной впечатляющей силы. Подчас в поисках экспрес-

сивного воздействия художник направляет движение прямо на зрителя. Развитие действия, таким образом, словно бы выходит за пределы картины. В связи с этим пространство строится не с расчетом на то, чтобы наглядно и осязательно передать его глубину, вовлекающую в себя взгляд зрителя, а напротив, это пространство словно бы раскрывается к переднему краю картины и тем самым становится плоскостным. Соответственно возрастает эмоциональная выразительность цветового пятна.

Все эти приемы, связанные с поисками субъективно-эмоциональной выразительности картины и способов запечатлеть в ней остроинтересованное отношение художника к изображаемому явлению, развиваются в жанровой и исторической живописи 1890-х — 1900-х годов на прочной реалистической основе, позволяющей свободно впитывать композиционные и живописные открытия импрессионизма.

Существенную роль в обогащении реалистического опыта сыграло в это время также широкое освоение системы пленэрной живописи, дающей возможность достигать эмоционально-живописного единства действия и окружающей среды.

Многие процессы, протекавшие в жанровой живописи конца XIX — начала XX века, свойственны и исторической картине.

Традиция большой исторической картины-эпопеи, развиваемая **В. И. Суриковым**, приобретает в эту пору новые особенности.

Для его творчества, воплотившего принципы демократического реалистического искусства времени, остаются характерными представление об общенародном движении истории, вовлекающем в свой поток множество людей, и глубокий интерес к борьбе народа, ее героям.

Суриков создает грандиозное полотно «Покорение Сибири Ермаком» (1895, ГРМ), где действуют исторические стихии, пришедшие в столкновение, и картину «Переход Суворова через Альпы в 1799 г.» (1899, ГРМ), героем которой становится единая масса солдат, охваченных неудержимым порывом. В 1910-х годах он работает над большим произведением, посвященным Степану Разину, неоднократно обращается к теме восстания Пугачева.

Вместе с тем в творчестве большинства живописцев, работающих в это время, мы не встретимся с монументальными историческими картинами-эпопеями. Их внимание сосредоточивается на повседневной жизни прошлых веков. В истории привлекают их не исключительные, а обычные явления. Героическое начало и острая фабула теряют то значение, которое они имели в исторической картине

предшествующего времени. Соответственно в картине возрастает роль обстановки, архитектурного и сельского пейзажа, позволяющих передать своеобразный аромат эпохи. В свою очередь исторический пейзаж складывается в это время в самостоятельный жанр живописи (А. М. Васнецов, Н. К. Рерих и др.).

В творчестве исторических живописцев демократического направления история понимается прежде всего как народная жизнь и воссоздается через быт, думы, художественные представления народа. В том случае, когда эти художники обращаются к современной теме, народ выступает у них как живой хранитель национальной старины, существующей в его обычаях и привычках. Мотивы, колорит, эмоциональный тон народного творчества также служат источником художественного воссоздания сцен прошлого и поэтического истолкования современности. Все эти черты присущи искусству А. П. Рябушкина, исторической живописи С. В. Иванова, обращавшегося также к истории освободительной борьбы русского народа. Опору создаваемым народным образам они ищут в России XVI—XVII веков, видя в ней привлекательность и самобытность коренного русского уклада жизни.

Совершенно новую трактовку исторические и жанровые темы получают в творчестве художников «Мира искусства» (см. главу восьмую). Художественное обаяние прошлого стало главным источником их творческого вдохновения. «Мир искусства» оживил и ввел в современный художественный обиход мотивы XVIII — начала XIX века. В искусстве его мастеров, проникнутом мечтаниями об ушедшей в прошлое красоте, был создан особый тип лирического исторического пейзажа с жанровыми сценками. Наряду с элегическими настроениями, которыми эти художники наполняли изображения дворцов и парков XVIII века, они восприняли и мажорно-романтические ноты Петровской эпохи. Однако наиболее яркое воплощение свершения петровского времени получили уже в последующий период — между 1907—1911 годами в произведениях В. А. Серова. С его творчеством того времени связано и новое героико-романтическое толкование античных образов, опошленных, как и темы русской истории, салонным искусством конца XIX века.

Таким образом, историческая живопись 1890-х — 1900-х годов также образовала несколько направлений, каждое из которых эволюционировало. Творчество ее передовых представителей объединялось с творчеством жанристов, открывавших новые пути развития лучших традиций русской живописи XIX века.

Среди ведущих мастеров бытового жанра, успешно развивавших в 90-е годы социально-

критическую традицию передвижников, был **Сергей Алексеевич Коровин** (1858—1908).

Он учился в 1876—1886 годах в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у А. К. Саврасова, И. М. Прянишникова и недолгое время у В. Е. Маковского, но сформировался прежде всего под воздействием В. Г. Перова и его аналитического, обличительно-понимания задач жанровой картины, умения раскрывать тему через типы и состояния людей.

Эти свойства присущи раннему произведению Коровина «Перед наказанием» (1880-е годы, ЦМР СССР), развивающему тему непримиримых социальных столкновений и трактующему ее с бесхитростной наглядностью.

На протяжении многих лет создавалась картина «На миру» (ГТГ, ил. 6, 7), законченная лишь в 1893 году. В этом, наиболее значительном произведении художника с обнаженной резкостью воплощены конфликты, которые разламывали изнутри деревенскую жизнь и которые глубоко волновали художника. Неслучаен и большой формат полотна. Картина производит впечатление сцены, взятой прямо из жизни и переданной с документальной точностью.

Из композиции исключено все, что могло бы выглядеть нарочито. Располагая полукругом фигуры людей, Коровин как бы вводит зрителя в гущу толпы, делает его соучастником события. Фигуры, стоящие по бокам, он срезает краями рамы. Главным в изображенной сцене оказывается жестокая правда происходящего. С этим стремлением к безусловной объективности связаны и особенности живописи. Никакие живописные эффекты не отвлекают от драматизма события. Изображение строится с помощью светотеневой лепки формы. Цвет подчиняется общей серой гамме.

Крестьянству посвящен и ряд небольших работ С. Коровина: «В пути» (акв., между 1895—1900, Музей «Абрамцево», Моск. обл.), «На богомолье» (гуашь, 1896, частное собрание), «К Троице» (б., м. 1902, ГТГ, ил. 8). Их герои — странствующие крестьяне, искаживающие версты в поисках утешения и лучшей доли, совершающие паломничество по святым местам. Манера письма в этих произведениях отличается от манеры, в которой была написана картина «На миру». Строгая светотеневая лепка сменяется ритмическим сочетанием цветными пятнами. Повышается эмоциональное воздействие цвета.

Скромно поэтичны у С. Коровина сцены военного быта: «На маневрах. Солдаты у колодца» (1885, ГРМ) и другие, полные яркого света летнего солнца.

Мастеров реалистического бытового жанра 1890-х — начала 1900-х годов, посвятивших себя социальным темам, объединяет критическое отношение к действительности, однако мысли, которые возникают у картин этих передвижников, различны. Примером этому служат картины таких художников, как Н. В. Орлов и Л. В. Попов.

Николай Васильевич Орлов (1863—1924), тоже воспитанник Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1882—1892), продолжал традиции передвижнического крестьянского жанра.

В 1890-е — начале 1900-х годов его имя нередко упоминалось при обзоре выставок. Сочувственно относились к творчеству Орлова Л. Н. Толстой и А. М. Горький. Толстой даже написал предисловие к альбому произведений Орлова «Мужики».

Повседневные драмы деревенской жизни, конфликты и трагедии живо волновали Орлова. Если в картине «Умирающая» (1893, Ивановский областной художественный музей) сюжет связан с бытовой драмой, то другие произведения — «Подати» (1895, ГТГ), «Недоимки» (1902, ГИМ) — наполнены уже социальной проблематикой. Накануне первой русской революции, в 1904 году, Орлов выступил со ставшей популярной картиной «Порка» («Недавнее прошлое», ЦМР СССР), которая в исторической ситуации того времени приобрела обличительную силу. Но художнику не хватало в этой работе эмоциональности; живопись его была архаичной для нового этапа жизни русского искусства.

Биографам Орлова известно, что в дни первой русской революции он вел агитацию среди крестьян. И в период борьбы за Советскую власть на Кубани он тоже агитировал за новые социальные порядки.

Другой представитель передвижничества, тоже художник крестьянской темы, **Лукьян Васильевич Попов** (1873—1914) с симпатией показал в своих картинах уже революционную деревню, прислушивающуюся к социалистической агитации.

Уроженец Оренбурга, почти всю свою недолгую творческую жизнь он провел в этом городе и только в 1896—1902 годах жил в Петербурге, где учился в Академии художеств у В. Е. Маковского. С 1900 года начал выступать на выставках передвижников и с 1903 года стал членом Товарищества.

Он создает цикл произведений: «Ходоки. На новые места» (1903—1904, Пермская государственная художественная галерея), «К закату. Агитатор в деревне» (1906, там же), которые составляют своего рода хронику крестьянской жизни накануне и в период революции 1905 года.

Как завершение всех этих крестьянских «хождений» по Руси, поисков и раздумий является картина «В деревне («Вставай, подымайся!..»)» (1906—1907, местонахождение неизвестно, ил. 12), посвященная восстанию крестьян. Представленные в ней крупным планом люди движутся на зрителя. И в юноше, идущем впереди, держащем, вероятно, древко знамени (оно записано в картине), и в старике, и в чернобородом крестьянине узнаются персонажи предыдущих картин художника. Возможно, продолжением этой историко-революционной хроники является картина «Социалисты» (около 1908): в молодом цело-

веке, сидящем на скамейке в кругу товарищей, мы узнаем вожака восстания.

Приверженность к определенным героям, которые проходят через серию картин, является оригинальной чертой творчества Попова. Вместе с тем эта черта позволяет уловить существенную особенность демократического искусства тех лет. Оно живо откликается на революционные события, художник выступает как их очевидец, а его произведения не только запечатлевают эти события, но и выражают идеи, вдохновляющие их героев.

Два крупнейших жанриста конца XIX — начала XX века, С. В. Иванов и Н. А. Касаткин, также откликнулись на развертывающееся в стране революционное движение.

Сергей Васильевич Иванов (1864—1910) родился в селении Руза, недалеко от Москвы, в семье небогатого чиновника.

В 1880 году он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у И. М. Прянишникова. В 1882 году юноша едет в Академию художеств, однако вскоре возвращается в училище, где заканчивает в 1885 году художественное образование. Познакомившись с Репиным, С. Иванов пользуется его советами.

Уже в самых ранних картинах художник обращается к жизни обездоленного народа («У острога», 1885, ГТГ). Однако эта еще ученическая по характеру работа имеет описательный характер; напряженная, броская манера письма, которая станет впоследствии типичной для Иванова, складывалась постепенно.

Еще во второй половине 1880-х годов Иванов был захвачен взволновавшим тогда всю периферию России явлением — «переселенчеством», то есть уходом гонимых безземельем крестьян из центральных областей на новые места, в Сибирь, и погибавших сотнями от тягот пути. На эту тему художник создает большое число рисунков, этюдов маслом, изображая со всей суровой правдивостью тяготы и лишения переселенцев, внимательно изучая и людей и обстоятельства, в которых они оказались. Завершая пятилетнюю работу над этой темой, художник пишет картину «В дороге. Смерть переселенца» (1889, ГТГ, ил. 9). Она звучит как трагический финал крестьянской мечты об избавлении от голода и нужды. Тема картины раскрывается в ясных предметных формах. Поднятые кверху оглобли повозки, разбросанные вещи и упряжь, лежащее на дороге тело мертвца, застывшая в горе, уткнувшаяся лицом в пыль крестьянка — все говорит о непоправимой катастрофе, постигшей людей в пустой степи, на выжженной солнцем дороге. Точно найденный мотив остановившегося, оборвавшегося движения, которому подчинено композиционное построение, позволил придать произведению острую эмоциональную выразительность. Решая в этой картине пленэрные задачи, художник, видимо, был бесконечно

далек от мысли о поэтических красотах природы. Он трактует палящий солнечный свет как неотделимую часть трагического события; в этом мире царит жестокость, и природа стала мачехой для крестьянина.

Большое место в творчестве Иванова заняла «острожная», или арестантская, тематика. В ней для самого художника и его современников олицетворялось бесправие народа.

В 1890 году написана картина «Городовой и бродяга» (не сохранилась) — чрезвычайно простая по композиции (изображены две стоящие фигуры), но сильная точной характеристикой сопоставленных друг с другом социальных типов.

Несколько месяцев Иванов посвящает сбору материалов для картины «Этап» (1891, картина погибла). Вариант ее был назван «Из арестантской жизни» (1891, Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева). В саратовской пересыльной тюрьме и в аткарском остроге он делает много зарисовок типов и сцен из арестантской жизни.

Одновременно в поле зрения художника, внимательно следившего за социальными процессами современности, вошли революционные события в деревне и городе. Иванов открыл тогда для себя новый образ русского крестьянства, объединившегося в своем протесте против существующего режима. Годом раньше, чем «Городовой и бродяга», Ивановым была написана картина «Бунт в деревне» (1889, ЦМР СССР), изображающая восставших крестьян и присланных для усмирения бунта солдат.

Рост недовольства в стране вызвал в 1890 году студенческие волнения, которые запечатлел Иванов («Конные жандармы во дворе Московского университета во время студенческих волнений в марте 1890 года», ЦМР СССР). Чуть позже он написал «Забастовку» (1903, Государственный музей искусств Узбекиской ССР, Ташкент). Современники отмечали остроту глаза художника, умевшего буквально на лету схватывать движение, самые существенные моменты, точно и метко передающие историческую правду, а не что-либо мимолетное или случайное.

В картине «Бунт в деревне» ощутимо то напряжение, которое копится и нарастает перед столкновением. Прозрачность воздуха и холодный блеск луж на ничейной полоске земли, разделяющей солдат и крестьян, помогают воспринять чувство тревоги, которым проникнуто все событие. В картине «Забастовка» драматизм бурно развивающегося действия находит себе воплощение и в ритмах движения, и в горячей цветовой гамме, и в энергичной, быстрой манере письма. Здесь впервые в русской живописи показано массовое революционное выступление пролетариата.

Во всех этих произведениях художник обращается к самому важному, что содержалось в российской действительности того времени, — к борьбе народа за свободу. Эстетическую суть этих работ составляет прежде всего само историческое действие, проявляющееся в острейших, непримиримых столкновениях классовых сил. Оно увлекает в себя большие людские массы, объединенные в борьбе за новую жизнь. В этом отношении С. Иванов может рассматриваться как предвестник пролетарских художников, для которых такая особенность творчества становится типичной, о чем писала, в частности, дооктябрьская «Правда».

Как художник с четко определенными демократическими революционными убеждениями вступил Иванов в революцию 1905—1907 годов. Его произведения — живая правда того времени, их создавал очевидец и участник событий революции. Художник ходил на митинги, принимал участие в демонстрации в день похорон Н. Э. Баумана, был в аудитории Московского университета, превращенной в ночь этих трагических событий — расстрела демонстрации — в лазарет и морг. Рисунки этих дней и картины, начатые тогда С. Ивановым, — искренний, взволнованный и певный рассказ о борьбе народа с самодержавием.

Глубоким трагизмом насыщены его офорты «У стенки. Эпизод 1905 года», «Расстрел» (оба между 1905—1910, ГМИИ). Напряженным драматизмом проникнут эскиз «Едут!» Карательный отряд» (к., м., между 1905—1909, ГТГ, ил. 10).

С гневом и болью пишет он замечательную картину «Расстрел» (1905, ЦМР СССР, ил. 11) — расправа царских войск с демонстрацией. В динамичной, броской форме, благодаря которой изображенное кажется буквально выхваченным из стремительного развития событий, раскрывается глубокая жизненная и историческая сущность явления. Художник схватывает, быстрыми мазками намечает толпу демонстрантов и окутанные порохом царские войска. Пространство площади разделяет их и занимает большую часть картины. Уже раздался залп — слева за клубились дымки, справа тревожно задвигались фигуры демонстрантов, слышен свист пуль. Упали первые убитые, зашаталась испуганная собака, ничком ткнулся в мостовую сраженный на бегу демонстрант. Ломаные силуэты домов, угловатые разноцветные куски стен, освещенные сильным солнечным светом, создают образ города, застывшего в эти минуты в страшном напряжении. Цвет и свет даны форсированно, ярко. Завершая жизнь города с исключительной силой подчеркивает разыгравшуюся трагедию.

Революционные произведения художника рождают ощущение напряженной борьбы. И это острое ощущение движения истории, понимание конфликтов, умение увидеть самые яркие их проявления сообщают картинам Иванова о событиях современной ему жизни особую глубину.

Умение почувствовать в современности движение истории сочеталось в творчестве Иванова со стремлением раскрыть в событиях далекого прошлого образ народа. Работу над историческими картинами художник начал в 1890-х годах. Его привлекают такие личности, как Разин и Пугачев. В картине «Степан Тимофеевич» (1899—1900, ГИМ) Разин, окруженный народом, въезжает в занятую крепость. Ярким пятном выделяется его фигура на коне среди массы людей. Художник с увлечением работает над темой восстания Пугачева, исполняя ряд эскизов и этюдов. Выразительна написанная акварелью голова Пугачева (1898, ГТГ).

Большинство же исторических картин Иванов посвятил быту, укладу жизни московской Руси XVI—XVII веков. Он ищет в прошлом прежде всего характерные черты облика русской жизни. Взгляд живописца-историка проникает в то, что глубоко укоренилось в многообразных людских характерах, схватывает манеру поведения человека и объемлет мир вещей и природы.

Картины Иванова характерны глубоко заинтересованным отношением к событиям, выраженным и закрепленным в художественной форме; суждения художника об истории всегда остры и подчас граничат с гротеском. Подчеркнуто характерные типы, динамичная композиция, открытая декоративная выразительность цвета служат средствами, позволяющими ощутить отношение художника к изображаемому явлению.

К лучшим историческим произведениям Иванова относится картина «Приезд иностранцев в Москву XVII века» (1901, ГТГ). Эта сцена получает необычное истолкование. Темой становится не сам приезд иноземцев — их фигуры в левом верхнем углу картины еле различимы, а та настороженность, изумление и любопытство, с которыми откликнулись на него москвитяне. Отношение к событию самих героев картины окрашивает живописную ткань произведения. Композиция картины построена на контрастном сопоставлении переднего и дальнего планов и выполнена в ракурсе, заставляющем взглянуть на эту сцену глазами действующих лиц.

Так же своеобразна и колористическая гамма, разыгранная на столкновении звонкого красного цвета возка, в котором приехали иностранцы, с теплыми красно-коричневыми то-

нами одежда обитателей Москвы и мягким сероватым тоном снежного пейзажа. Цвет в картине не только характеризует изображаемые предметы, он воздействует как пятно, наделенное прямой эмоциональной выразительностью. Построение пространства служит целям достоверной передачи среды и выявляет характер русского пейзажа. Наконец, природа и вещи важны здесь не только сами по себе, а и тем впечатлением, которое они производят. Таким образом, в реалистической живописи Иванова получает развитие эмоционально-декоративное начало, выразительность которого адресуется непосредственно к ощущениям зрителя и формирует их в том тоне, который был задан переживаниями и настроениями художника.

Это отношение Иванова к историческому прошлому связано с его убеждениями художника-демократа. Иногда оно приобретает доброе и несколько ироническое выражение, как в чрезвычайно характерной по типам людей, их манере держаться, всему пейзажному и предметному окружению небольшой картине «Семья» (1907, ГТГ, ил. 24). Но, например, в картине «Царь. XVI век» (1902, ГТГ, ил. 25) Иванов создает в своем роде изобразительный памфлет. Фигура царя уподоблена здесь раззолоченному идолу, торжественно движущемуся в окружении стражи. По установленному обычаю повержены ниц подданные. Картина заключает в себя определенное суждение об истории, весьма недвусмысленно переплетающееся с современностью.

Народ как главное действующее лицо исторической картины выступает в полотне Иванова «Поход москвитян. XVI век» (1903, эскиз, ГТГ), где запечатлена масса людей, двинувшихся на лыжах в ратный поход. Художника привлекает не какое-нибудь чрезвычайное уникальное историческое явление, а одна из сцен, взятых из потока истории, наполненного множеством событий, важных и ценных именно своей жизненной правдой.

В последние годы жизни Иванов много работал над историко-бытовыми темами, приняв деятельное участие в создании серии «Картины по русской истории», под редакцией С. А. Князькова, издание И. Н. Кнебеля («Приезд воеводы», 1908, местонахождение неизвестно; «В стрелецкой слободе», 1907, ГТГ; «В Приказе московских времен», 1907, ГРМ; «Новые книги — раскол», ЦМР СССР). Политическая реакция, наступившая после поражения революции 1905—1907 годов, тяжело отразилась на творчестве Иванова, лишив его возможности обращения к социально злободневной современности. В эти годы он продолжает работу над историческими произведениями, о которых сказано выше.

С. Иванов был создателем и одним из крупнейших представителей «Союза русских художников», влиятельной фигурой в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где пользовался большим авторитетом. Наравне

с В. А. Серовым его считали «совестью училища». Он положил немало сил на обновление существовавшей педагогической методики, поставив задачу свободного развития таланта, и стремился, чтобы в его учениках «не угасла искра любви к делу».

С новым, пролетарским этапом революционно-освободительного движения в России было связано творчество **Николая Алексеевича Касаткина (1859—1930)**.

Касаткин родился в Москве в семье литографа и рано приобщился к художественным интересам. Поступив в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, он учился у В. Г. Перова. К окончанию училища представил картину «Нищие на церковной паперти» (1883, Омский художественный музей).

Ранние произведения Касаткина, связанные с традиционной крестьянской темой, тяготеют к лирическому жанру и к пленэрной живописи: «Соперницы» (1890, ГТГ), «Осиротели» (1891, ГРМ), «Девушка у изгороди» (1893, ГТГ). Лучшая из них — «Соперницы» — полна ощущения свежести и красоты жизни, отличается прозрачной чистотой цвета.

Творческий облик Касаткина оформился лишь к началу 1890-х годов, когда он обратился к изображению жизни и борьбы рабочего класса. В 1892 году была написана картина «Тяжело (Буревестник)» (Туркменский государственный музей изобразительных искусств, Ашхабад, ил. 5), в ней создан выразительный образ молодого раненого рабочего. В том же году, стремясь лучше узнать своих героев, Касаткин едет в донецкие шахты и там исполняет многочисленные этюды шахтеров, задумывает картины из их жизни. Он поражен нечеловеческими условиями труда в копях и фиксирует наблюдения с документальной тщательностью («Шахтер-тягольщик»). Как и Иванов, Касаткин сумел понять историческое значение подлинного героя своего времени — русского пролетария. С той, однако, разницей, что Касаткину в большей мере было свойственно внимание к индивидуальному типу и к психологической характеристике человека.

Именно так трактует он образ русской женщины в картине «Шахтерка» (1894, ГТГ, ил. 1). Это — новый образ, появившийся в рабочей России и целиком принадлежащий той эпохе, которая началась в 90-е годы прошлого столетия. Перед нами не портрет с антуражем, а образ реального шахтерского мира, той среды, в которой рождались новые по складу народные характеры.

В картинах Касаткина редко появляется солнце. Природа у него пасмурна. В сельских сценах («Соперницы», «Осиротели») она тиха и печальна; в шахтерском же цикле природа сурова, она часть самой шахтерской жизни и действующее лицо картины. Эту атмосферу художник передает с мастерством живопи-

са, владеющего пленэрной палитрой. Воздух в «Шахтерке», отблескивающий угольной пылью, обволакивает плотные объемные формы, смягчает очертания построек на дальнем плане, как бы проникает в открытые свежие мазки, которыми написано лицо девушки, а в изображении ткани одежды сливается с ее складками, образуя единую живописную массу.

Если в этой работе и в жанровой картине «Сбор угля бедными на выработанной шахте» (1894, ГРМ) художник выступил как наблюдатель жизни, сочувственно и заинтересованно воссоздающий ее явления, то в его самом знаменитом произведении «Углекопы. Смена» (1895, ГТГ) эта жизнь словно вторглась в картину сама, раскрывшись перед зрителем во всем своем грозном величии. Эта работа — переход от изображения событий из жизни рабочих к созданию произведений, в которых воплощается самосознание рабочего класса и сам он выступает как могучая сила, безоговорочно утверждающая себя в современной действительности. Подобный сюжет художник повторил в акварели «Шахты» (ГТГ, ил. 2).

Созданию картины «Углекопы. Смена» предшествовала большая работа над этюдами. В них Касаткин искал характерные типы шахтеров. В законченном произведении эти типы сливаются в единый внушительный образ. Художник приходит к созданию образа, в основе которого лежит представление о социальной силе, однородной по своей природе и сплоченной общей суровой судьбой. В этом отношении картина «Углекопы. Смена» существенно отличается от жанровой живописи 80-х годов, для которой было типично сложное симфоническое построение массы людей, складывающейся из отдельных взаимодополняющих друг друга образов.

Касаткин был прочно связан с классической традицией композиционного решения большой жанровой картины, предполагающей четкое стереометрическое построение пространства, в котором размещаются и действуют люди, окруженные световоздушной средой. Эта традиция лежит в основе композиции рассматриваемой нами картины, но здесь она получает новое истолкование. «Углекопы. Смена» строится не как замкнутая в себе сцена — ее композиция начинает раскрываться к переднему краю полотна, движение развивается из глубины вперед, действие устремляется на зрителя, в расчете на концентрированный экспрессивный эффект.

Свет вырывает из темноты отдельные фигуры, резкими бликами светятся белки глаз, отблескивает стекло лампочек, и зритель разглядывает, как группа шахтеров движется из глубины прямо на него. Контрасты света и тени, выразительность темных силуэтов, внушительность движущейся массы людей сообщают картине особую впечатляющую силу.

Задумывая картины, посвященные шахтерам, Касаткин говорил: «Надо взять такую форму жизни, где самый цвет, самые краски тоже выражали бы протест, тоже уклонялись бы от общепринятых традиций, как и сама тема».

В конце 90-х годов Касаткин едет на Урал и пишет серию этюдов рабочих и видов заводских цехов. Кроме того, художник посещает торфоразработки, где снова сталкивается с тяжелым трудом и нечеловеческими условиями существования работающих там людей, преимущественно женщин, вновь пишет с них этюды. Как обычно, все изображенное Касаткиным почти документально.

Другие картины этого времени раскрывают злободневную арестантскую тему — «В коридоре окружного суда» (1897, Севастопольский художественный музей, ил. 3), «Арестантки на свидании» (1899, Таллинский художественный музей). Художник стремится передать драматические переживания действующих лиц.

Однако Касаткину не всегда удавалось найти верный эмоциональный тон создаваемых произведений. Среди них встречаются и сентиментальные сценки («Добрый дедушка», Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева), а иным свойственны мелодраматические эффекты («Кто?», 1897, ГТГ, где вернувшийся солдат уличает жену в неверности).

Вновь обращаясь к образу женщины и отыскивая в нем исторически новые черты, в 1901 году Касаткин пишет жанровый портрет «Жена заводского рабочего» (Одесский художественный музей). В небольшой картине «Тревожное» (9 января 1905 года) изображает женщину, всматривающуюся в заиндевелое окно. Тревога, отзвуки трагедии, разыгравшейся на улицах города, проникают в комнату вместе с сумеречным светом. Большинство произведений, которые созданы художником в годы первой русской революции, проникнуты драматизмом и напряженностью.

Резко экспрессивна картина «А так завод работницами» (1906, ЦМР СССР). Касаткин пишет ее взволнованно, определяя широкими мазками целые группы. Темные зеленые тона забора и зданий на заднем плане, сочетаясь с густым коричнево-серым цветом земли и одежд женщин, осаждают завод, определяют мрачный колорит картины. Касаткин с огромным интересом наблюдал за развитием революционных событий, создал своего рода хронику увиденного и пережитого. Выразителен этюд «После обыска» (1905, ЦМР СССР), построенный на контрасте холодного сине-зеленого света, проникающего через окна, и красных отблесков свечи, освещающих комнату с разбросанными листами бумаги, стульями, взломанным шкафом.

Касаткин пишет картину, посвященную убитому революционеру, «Беззаветная жертва революции» (1905, ЦМР СССР), строит на сочетании резких силуэтов фигур и ярких отблесков пожаров полотно «По-

следний путь шпиона» (1905, ЦМР СССР), пишет эскизы к задуманной картине «Похороны Баумана» (1905).

Одновременно художник с большой симпатией воссоздает живые и конкретные образы участников революции: таковы акварель «Студент» (1905, ГТГ) и знаменитая картина «Рабочий-боевик» (1905, ЦМР СССР, ил. 4), запечатлевшая героя, рожденного революцией, одного из тех, кто сражался на баррикадах в рядах вооруженных рабочих дружин. Касаткин передал его деловую походку, силу и мужество этого нового героя, олицетворяющего собой историческую значительность и энергию рабочего класса, вступившего в вооруженную борьбу за свою свободу.

Период реакции Касаткин, как и Иванов, переносил тяжело. Он исполняет в эти годы несколько малозначительных картин, также посвященных рабочим. Затем на долгое время покидает Россию и путешествует по Италии, Турции и другим странам. Но и там среди его этюдов и зарисовок большое место принадлежало народным типам.

Началом возрождения идейности творчества Касаткина была острая по сюжету картина «Крепостная актриса в опале» (1910, ГИМ).

Новую силу искусство Касаткина обрело уже после Октябрьской революции. Художник стал одним из основоположников советского искусства. В 1923 году ему первому было присвоено введенное тогда почетное звание народного художника республики.

Свыше 20 лет (с 1894 года) Касаткин отдал педагогической деятельности в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Один из крупнейших живописцев конца XIX — начала XX века **Абрам Ефимович Архипов** (1862—1930) также создал ряд произведений социально-критической направленности. В его искусстве сказались и другая тенденция — утверждение радостной красоты мира. Сочетание этих качеств определяет своеобразие творчества Архипова.

Архипов — сын крестьянина Рязанской губернии. В 1877—1888 годах он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Некоторое время (1884—1886) занимался в Академии художеств, но решающую роль в формировании живописца сыграла московская школа, советы и наставления его первых учителей — В. Г. Перова и В. Е. Маковского, а затем В. Д. Поленова. Воспринятые от них заветы передвижничества и кровная связь с русской деревней определили круг интересов художника — свое искусство он посвятил крестьянству.

Из законченных произведений лишь самое раннее — «В лавке старьевщика» (1882, ГТГ) — было по пониманию образа картины и по приемам письма, с характерной сероватой гаммой и тщательной светотеневой разработкой формы, непосредственно связано с традициями, восходящими к 60-м годам.

Во всех остальных произведениях Архипова 80-х годов проявилась новая трактовка жанровой картины: «Шинок» («Пьяница», 1883, ГТГ), «Посещение больной» («Подру-

ги», 1885, ГТГ), «Деревенский иконописец» (1889, ГТГ) и ряд других. Это — небольшие картины, просто и незатейливо повествующие о деревенском житье-бытье. Им свойственна спокойная поэтичность. Художник запечатлевает хорошо знакомые ему типы людей. Не меньшее значение имеют здесь внимательно и тонко написанные интерьеры.

Все эти картины пронизывает светлое представление о жизни и ее красоте. Даже изображая неприглядную сцену в шинке, Архипов избегает резких нот. Напротив, чистые краски в луче света, пробивающегося в темную избу, словно напоминают, что за ее закопченными стенами сияет солнечный пейзаж. Этот красочный мир художник показывает через открытую дверь и в картине «Посещение больной». Под его кистью и пейзаж, и интерьер, и предметы начинают светиться звучными тонами.

В 1890-е годы в творчестве Архипова на смену небольшим картинам приходят произведения, выражающие гораздо более широкие представления о жизни. В этот период художник ведет свои поиски по двум направлениям.

Одно из них обращено к поэтическим сторонам жизни крестьянской России. Образы этих произведений глубоко лиричны. Опору своему жизнелюбию Архипов находит прежде всего в природе. Мир чувств человека раскрывается как отблеск вечной красоты природы; в слиянии с ней черпают люди веру в добро и счастье.

В произведениях, принадлежащих к этому направлению, — «По реке Оке» (1889, ГТГ, ил. 13), «Лед прошел» (1895, Рязанский областной художественный музей), «Обратный» (1896, ГТГ, ил. 14) — вместо интерьерных сценок с одной-двумя фигурами появляется широкое пространство пейзажа; характерным становится горизонтально вытянутый, панорамный формат полотен.

В наиболее раннем из них — «По реке Оке» — есть еще некоторая жесткость сочетания цветовых пятен; отдельные типы, переданные жизненно правдиво, как бы перечисляются художником. Но здесь уже господствует обобщающая тема русского народа и русской природы. Чувства людей сливаются с теми настроениями, которые рождает созданный художником пейзажный образ.

Та же тема раскрывается в картине «Лед прошел». Душевное состояние людей показано в ней как бы отраженно, через пейзаж. Могучее, радостное течение полноводной весенней реки — вот что дает возможность ощутить мечтания и раздумья стоящих на берегу. Все залито солнцем, сияет красками, тонкое мастерство пленэриста помогает Архипову

находить стройную красочную гамму. Природа предстает в этих картинах в определенном эмоциональном состоянии, настраивает на свой лад зрителя, возбуждает широкий круг ассоциаций, вызывает даже ощущение звука — мерного плеска весел или звона льдин. Эти звуковые ассоциации органически входят в поэтический образ природы. Более того, он наполняется музыкальной мелодикой. В архиповском пейзаже начинают звучать напевы народных песен, то есть природа выступает в облике, в котором она запечатлелась в поэтическом представлении народа.

С наибольшей художественной силой образ русских просторов, с которыми привыкла делить свои мечты и думы народная поэзия, воплотился в замечательной картине «Обратный». Именно пейзаж «ведет» здесь главную партию. Чистые краски летней зари, темнеющие дали, высокое беспредельное небо, звон колокольчиков под дугой, мягкий топот коней, пылящих на дороге, да побрякивание тарантаса вводят зрителя в образный строй картины. Живопись сочетает почти неуловимые переходы цвета и тона с совершенно осязаемой фактурностью письма. Архипов пишет свежо и смело, точно передавая поблескивание железных крыльев повозки, лоснящиеся крупы лошадей, дымку поднявшегося над землей легкого тумана.

Всем произведениям этой группы свойственна общая черта. Это сам метод создания жанрового произведения: в них почти нет активного действия человека. Обстоятельство, обстановка, среда, в которых возникает то или иное событие, и создаваемое ими эмоциональное состояние служат основой построения образа. Такое решение жанровой темы стало характерным для Архиповых и близких ему мастеров конца XIX века.

Как уже говорилось, Архипов создает в 1890-х — начале 1900-х годов произведения и совсем иного направления: проникнутые драматическим социальным содержанием. Первым из них было «По этапам» (1893, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова) на арестантскую тему. В 1896 году написаны «Поденщицы на чугунолитейном заводе» (эскиз, 1895, ГТГ). И здесь художник раскрывает событие также главным образом через обстановку, обстоятельства жизни. Черный дым и беспощадно палящее солнце — таков облик мира, в котором живут и трудятся работницы.

Фабричная тема была эпизодом в искусстве Архипова. Его редко привлекала к себе жизнь города. Но, обратившись к ней в картине «Прачки» (конец 1890-х годов, варианты ГРМ и ГТГ, ил. цв. 1), он вновь выступил с произведением социально-критического

плана. Характерно, что и в этом случае тема страданий угнетенного человека оказалась связанной с судьбой русской женщины, от чего работа художника обрела особую остроту.

Первый вариант более описателен. Во втором композиция решена строже и концентрированнее; сильнее зазвучало социальное содержание. Появилась фигура сидящей старухи — своего рода олицетворение беспросветности, гибельности такого существования. Отблески тусклого света, густой пар, вода, заливающая пол подвала, делают эту обстановку реально ощутимой, а сама живописная манера с эмоциональным, широким фактурным мазком усиливает выразительность целого.

В первое десятилетие XX века Архипов оставляет жанровую живопись. Он много работает над пейзажем, пишет главным образом виды русского Севера — деревни на берегах холодных и тихих рек или озер с их посеребрившими от морозов и дождей избами. Художник достигает в этих пейзажах тонкой красоты, переданной серебристо-серой цветовой гаммой, мазок его становится еще более смелым и широким. Чутко улавливает живописец строгую и печальную поэзию русского северного края, погружается в нее на много лет.

Революция 1905 года проходит мимо Архипова, не оставляя сколько-нибудь заметного следа в его творчестве, почти не меняющем свой характер. В 1910-е годы искусство Архипова вновь набирает силы. Художник создает ряд красочных «крестьянских» работ, обращается к портретной живописи (см. главу двенадцатую).

Таким образом, создав в 1890-е годы ряд острых социально-обличительных картин, Архипов вместе с тем принадлежал к тому направлению в русской жанровой живописи, которое стремилось прославить светлые, поэтические начала жизни народа, ее живописную красочность. Эта тенденция проходит через творчество большой группы мастеров, выступивших в конце XIX — начале XX века, и особенно развивается в период 1908—1917 годов.

Бессобытийные лирические картины из народной, преимущественно крестьянской жизни, привлекающей своей живописной красотой, скромной поэтичностью, были характерны для ряда жанристов, выступивших в 80-е — 90-е годы. Такова проникнутая теплым чувством работа **Алексея Степановича Степанова** (1858—1923) «Журавли летят» (1891, ГТГ, ил. 15). Человек и природа живут здесь одной жизнью солнечного праздника весны. Стаю журавлей встречает на земле такая же стайка ребятишек, высыпавших за околицу. Это про-

изведение по настроению близко Архипову и его картине «Лед прошел». Художник повествует о влекущих человека просторах, о близости крестьянской жизни к природе, к земле.

А. С. Степанов — воспитанник И. М. Прянишникова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1880—1884), наследующий учителю в его тонком переживании красоты повседневного и в его излюбленной в 1880-е годы теме — человек и природа, отраженной, в частности, в охотничьих жанрах как Прянишникова, так и Степанова. Он был известен как анималист и как пейзажист, автор многочисленных охотничьих сцен. Художник любил изображать зверей, живущих вольной жизнью («Лоси», 1889, ГТГ), охотничьих собак, крестьянских лошадей. Своим присутствием они словно бы согревают и оживляют пейзаж, делают его обжитым, привнося своеобразный момент жанровости, быта (о Степанове см. также в главе шестой).

Очень значителен лирический бытовой жанр М. В. Нестерова, В. А. Серова, К. А. Коровина — крупнейших русских художников конца XIX — начала XX века (о них см. главы вторую, третью и четвертую).

Одновременно в бытовой картине рассматриваемого периода у некоторых художников проявлялись преимущественно живописные интересы, заслонившие подчас ту содержательность, полноту жизненных наблюдений, которые были присущи жанрам Архипова, Серова, К. Коровина, Нестерова. Таков, например, ряд работ **Сергея Арсеньевича Виноградова** (1869—1938), ученика Московского училища живописи, ваяния и зодчества и представителя «Союза русских художников». Для этого живописца показательно увлечение солнечной палитрой («Бабы», 1893, ГТГ; «Обед работников», 1890, ГТГ). Художника занимают красочные рефлексы на белых, ярко освещенных солнцем одеждах. Живопись заметно утрачивает предметность; сказывается воздействие позднего импрессионизма. В дальнейшем Виноградов отходит от традиционного крестьянского жанра и работает преимущественно как пейзажист (о пейзажах Виноградова см. главу шестую).

Наконец, в развитии жанровой живописи 1890-х — начала 1900-х годов получил немалое распространение «мелкий» жанр, который наиболее характерно представлен произведениями столь разных художников, как В. Н. Бакшеев, А. М. Корин, В. Н. Мешков, Н. П. Богданов-Бельский, К. В. Лебедев, и других, также изображавших различные сценки из повседневного, нередко народного быта. Это было искусство небольшого рассказа, широко распространенного и в литературе. С той, однако, разницей, что художественная проза дала в этом жанре несравненно более яркие явления, чем живопись.

Среди великого множества подобных картин, нередко мелодраматичных, сентиментальных, анекдотичных по характеру, выделяется группа произведений достаточно сильных художников, повествующих о «маленьком» человеке, мучающемся, страдающем в беспросветной и жестокой обыденщине. В этих работах иногда пробиваются и светлые ноты, чаще связанные с детскими образами, например у Н. П. Богданова-Бельского, А. Л. Ржевской и других.

В большей или меньшей мере в них сказываются характерные для жанровой живописи рубежа XIX—XX веков непосредственная

наблюдательность, лирическое понимание картины, освоение опыта пленэрной живописи.

Таковы и жанровые работы **Василия Николаевича Бакшеева** (1862—1958), воспитанника Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1878—1888). Из педагогов училища особое влияние оказал на Бакшеева Поленов.

Печатью поленовской пленэрной живописи отмечена поэтическая картина «Девушка, кормящая голубей» (1887, ГТГ) — лирически светлая и по настроению и по живописи.

Другие картины Бакшеева — «Житейская проза» (1892—1893, ГТГ, ил. 19), «Неудачники» (1900, Кировский областной художественный музей имени А. М. Горького) — скорее напоминают о В. Е. Маковском. Картины написаны со знанием изображаемой социальной среды и сформированным ею характером, написаны с душевным сочувствием к «маленьким» людям, их невзгодам, печалям.

Мастером камерных бытовых жанров был **Алексей Михайлович Корин** (1865—1923), автор картины «Больной художник» (1892, ГТГ, ил. 18), в которой он непритязательно изобразил своего больного собрата среди картин и этюдов, к которым давно не прикасалась его кисть.

В духе чеховской «Хирургии» написано **Василием Никитичем Мешковым** (1867/8—1946) «Зубоврачевание» (1891, ГТГ). Лирична сценка «Вечерняя серенада» (1893, ГТГ); грустный сюжет картины «Ослепший художник» (1898, ГРМ) раскрыт в контрасте тяжелого душевного состояния художника и радостного, светлого пейзажа за окном его мастерской.

В жанровой живописи 1890-х — начала 1900-х годов заметное место принадлежало изображениям детской жизни. В них художников привлекала возможность передать непосредственность, свежесть чувств ребенка. Соответственно взглядам того или иного живописца такие картины наполнялись различным общественным содержанием.

Картины, полные живого и теплого чувства к деревенским ребятишкам, писал в 90-е годы **Николай Петрович Богданов-Бельский** (1868—1945). Он вышел из той же школы В. Е. Маковского, И. М. Прянишникова, В. Д. Поленова и был связан с Товариществом передвижных художественных выставок, так же как В. Н. Бакшеев и В. Н. Мешков.

Большую популярность принесла Богданову-Бельскому картина «Устный счет. В народной школе С. А. Рачинского» (1895, ГТГ, ил. 17). Художник полон симпатии к ребятишкам и учителю, открывающему для них свет знаний. Живопись картины материальна, предметна. Обращает на себя внимание мастерство психологических характеристик.

Непосредственно, эмоционально запечатлена **Антонина Леонардовна Ржевская** (1861—1934) «Веселую минутку» (1897, ГТГ), когда пустились в пляс дед и внук.

Иван Петрович Богданов (1855—1932), автор картины из деревенской жизни «За расчетом» (1890, ГТГ), обращается и к теме судьбы детей, отданных в город для обучения ремеслу, — «Новичок» (1893, ГТГ). Повзрослевший собрат «новичка» изображен в картине **Клавдия Васильевича Лебедева** (1852—1916) «К сыну» (1894, ГТГ, ил. 16).

Своеобразен сюжет картины **К. В. Лебедева** «На родине» (1897, ГТГ). Городская прислуга, захватившая погостить к родне в деревню, кичится перед односельчанами своим городским обликом. В подобных картинах в известной мере сохранялись социально-критические традиции, заложенные в русском искусстве середины XIX века.

Очень самобытно реалистическая демократическая традиция сказалась в творчестве **Андрея Петровича Рябушкина** (1861—1904) — жанриста, исторического живописца, тонкого поэта национальной старины и талантливого интерпретатора художественного стиля Древней Руси.

Рябушкин был уроженцем Станичной слободы села Борисоглебского на Тамбовщине. Отец и старший брат будущего художника были иконописцами, и потому он рано приобщился к живописи. В 1875 году Рябушкин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, став там любимцем **В. Г. Перова**, оценившего незаурядность дарования своего питомца. После окончания училища Рябушкин перешел в Академию художеств (1882—1890).

Однако годы пребывания там существенно не повлияли на его творчество. Оно всецело сформировалось в реалистических демократических традициях московской школы с ее приверженностью к крестьянскому жанру, бережным вниманием к человеку из народа, а также с ее живописными увлечениями. В ранних произведениях Рябушкина, естественно, проявилась близость к учителям и предшественникам. Например, о Перове напоминает картина «Кабак» (1891, ГТГ), полная такой же щемящей душевной тоски, как некоторые произведения учителя. Однако работа ученика отмечена и новыми особенностями: бесспорной точностью, лаконизмом художественных приемов.

И. М. Прянишникову, **В. М. Максимова**, другим крупным передвижникам Рябушкин близок в задушевных сценах из крестьянского быта. В то время, то есть в 80-е — начале 90-х годов, сами учителя, в частности Перов и Прянишников, уже стремились передать скромную красоту, поэтичность, а Прянишников и тонкую красочность крестьянского быта, тяготели к светлым лирическим мотивам.

Несомненное влияние в этом смысле оказал на Рябушкина и его соученик по училищу и Академии **А. Е. Архипов**, приобщивший к тому же его и к новым живописным увлечениям: они вместе писали на воздухе, что сказало в солнечных красках этюдов: «Возвращение с ярмарки» (1886, ГТГ), «Дорога» (1887, ГТГ).

Талант Рябушкина развивался неторопливо. Только в картине «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» (два варианта, оба — 1891, ГРМ) появились индивидуальные, рябушкинские черты. Они сразу обратили на себя внимание в художественных кругах: картина была отмечена **В. Д. Поленовым**. Изображенная сцена привлекает своей бесхитростностью, задушевностью в отношении к деревенскому быту, крестьянским типам, наивной праздничностью. Все эти особенности разовьются в последующих произведениях художника.

Для картины выбран спокойный продолговатый формат, позволивший вместить большое количество фигур, написанных и расположенных очень жизненно, правдиво, непринужденно. На переднем плане показаны девушки в их скромных деревенских нарядах. На их лицах написаны простодушие, душевная привлекательность; непосредственное любопытство одних, некоторая усталость и скука ожидания — у других. Любовно переданы обстановка избы, «натюрморт» на ярко освещенном столе, все с натуры, о чем, помимо достоверности каждого куска живописи, свидетельствуют и многочисленные натурные этюды.

К началу XX века в творчестве Рябушкина произошел перелом. Он стал увлекаться русской стариной и обратился к патриархальным формам быта, фольклорным традициям. Показательна в этом отношении картина «Втерся парень в хоровод, ну старуха ох ать...» (1902, ГТГ). Сюжет этого произведения несложен и, вероятно, подсказан какой-нибудь народной песенкой, может быть, прибауткой, метко определившей, хотя и в шуточной форме, конфликт между нравами патриархальной и современной художнику деревни. Патриархальную старину в ее наивно поэтической прелести олицетворяют в картине милые в своей скромной красоте девушки, ведущие хоровод, а новое — озорник в красной рубашке и заломленной шапке, дерзко ворвавшийся в девичий круг. Бесчинство парня нарушило плавный напевный ритм основной, хороводной композиции картины, вызвав внутри нее бесспорный ритм — переключку взглядов парня, старухи и девушек. Пестрые сарафаны и платки, написанные локальным цветом, — синие, белые, оранжевые, желтые — создают в картине орнаментально-декоративный эффект в

духе народного искусства, выделяясь на фоне погружающегося в ранние сумерки осеннего пейзажа.

Современную ему деревню Рябушкин показал в небольшой картине «Чаепитие» (гуашь, темпера, 1903, ГРМ, ил. 21). Крестьянская семья чинно сидит за столом и пьет чай, пьет сосредоточенно, торжественно, словно священнодействуя. Вместе с тем вся эта молчаливая сцена полна скрытого внутреннего напряжения. Патриархальная гармония семейных отношений явно нарушена. Перед нами новые хозяева деревни — жестокие и бездушные; их образы трактованы с известной подчеркнутостью и большой социальной типичностью.

Небольшой работе Рябушкин придал характер монументального произведения. Подобного впечатления он достиг не только яркой типичностью образов, смелостью и лаконизмом характеристик, но и самой композицией, ритмичным чередованием силуэтов фигур, расположенных фронтально в одной неглубокой плоскости, строгим рисунком и яркими локальными красками. «Чаепитие» принадлежит к числу наиболее зрелых произведений художника.

Прозе буржуазного мира Рябушкин противопоставлял высокий идеал, подлинную красоту народа. Вторжение новых порядков в традиционную народную жизнь Рябушкин впервые показал в картине «Потешные Петра I в кружале» (1892, ГТГ). Петровская эпоха представлена им с ранее не изображавшейся стороны. В царевом кабаке — кружале — встретились люди старой, уходящей Руси и новой, петровской России. Они контрастны и несколько враждебны друг другу. Психология людей, характерность их облика, национальный тип обрисованы очень живо и достоверно: чувствуется дух эпохи, что отмечал, в частности, И. Е. Репин.

Более типичны для Рябушкина, исторического живописца, последующие его работы, посвященные русскому XVII веку: «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государственной комнате» (1893, ГТГ), «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895, ГРМ), «Семья купца в XVII веке» (1896, переписана в 1897 году, ГРМ), «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899, ГТГ), «Едут (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века)» (1901, ГРМ, ил. цв. II), «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901, ГТГ, ил. 20), показывающие сцены быта, типы и нравы москвитян. Картины исполнены тонкого поэ-

тического чувства черт национальной старины. Работая над ними, Рябушкин использовал разнообразные источники: свидетельства путешественников, иногда их зарисовки, изучал труды знатоков русского быта прошедших веков, совершал поездки по старорусским городам, где сохранились памятники художественной культуры. Частично он исходил и от непосредственных впечатлений окружающей жизни, живя и работая в деревне, в Новгородской области, где народная жизнь в ту пору менее утратила свою самобытность. Рябушкин умел передать художественное своеобразие старины, ее стилистические особенности и тем самым добивался зрительной достоверности изображенного.

В картине «Семья купца в XVII веке» Рябушкин подражает приемам мастеров парсунного портрета. Отсюда — известная статичность, фронтальность фигур, декоративность колорита.

Важнейшим толчком в поисках «национального стиля» в этом отношении послужила поездка в 1896 году в Ростов и Ярославль, где фрески произвели на него сильнейшее впечатление и стали фоном картины «Русские женщины XVII столетия в церкви».

Перед художником открылся новый родник творчества — древнерусская живопись. Она воспринималась им в иконах и фресках как выражение национального художественного вкуса. Рябушкин использовал эту традицию в картинах «Едут (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века)» и «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)».

В первой из названных картин Рябушкин в изображении народной толпы исходил из приемов древнерусского монументального искусства: так же ориентирована на плоскость композиция, узкий вертикальный формат вызывает впечатление тесноты, яркие локальные цвета одежд выделяют каждую фигуру. Все вместе создает впечатление монументальной декоративности и праздничной торжественности, подобающей случаю.

«Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» относится к числу самых больших удач художника. В ней все полно тонкого проникновения в мир прошлого, и именно русского прошлого, — и разукрашенный свадебный поезд, который быстро мчится по тихой московской улице, и глубоко прочувствованный лирический пейзаж, и самый колорит картины. Наложенные тонким слоем чистые мажорные краски свадебного возка и старинных одежд интенсивно горят на фоне темных, почти черных строений и белой пелены снега. Рябушкин смело ввел в пленэрный пейзаж открытые локальные цвета.

Помимо колорита, пристальное внимание уделено также характеру и ритму движения. Особенно выразительна стройная женская фигура в красном, идущая впереди процессии. Вся устремленная вперед, она сама словно летит, едва касаясь земли: сапожки на ногах этой женщины обозначены лишь легким цветным контуром, а внутри грунт оставлен незаписанным.

Быстро мчащийся красочный поезд, который промелькнет и скроется, как видение, вызывает в душе грустное чувство. Тонкий по настроению пейзаж усиливает его.

Рябушкин умер рано, в 1904 году. Многие его творческие замыслы остались невыполненными. Но и то, что было сделано им за короткую жизнь, и в особенности за последние годы, ставит Рябушкина в ряды крупных предшественников русского революционного реалистического искусства конца XIX — начала XX столетия.

Рябушкину, как показывают пейзажи в его картинах, особенно исторических, было присуще поэтическое чувство неповторимой национальной красоты и своеобразия родной природы. Пейзаж становится теперь неслучайным компонентом исторической живописи С. Иванова, также подчеркивая национальную достоверность изображенных сцен, сообщая им аромат далекой старины.

В живописи конца XIX — начала XX века совершается переоценка роли различных жанров, и в этом процессе доминирующее значение приобретает пейзажная живопись. Пейзаж становится все более активным по своей роли и в жанровой, и в исторической картине, и в портрете, и в религиозной живописи, как у М. В. Нестерова (ему посвящена следующая глава).

Чувство историзма пейзажа, неразрывное с его поэтическим восприятием, щедро проявившееся еще в произведениях В. М. Васнецова, словно бы пробудило эти чувства у молодых современников, в частности А. М. Васнецова.

Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856—1933) родился в селе Рябове Вятской губернии.

Он учился живописи у брата В. М. Васнецова. Позднее, разделяя взгляды народников, Аполлинарий Васнецов учительствовал в сельской школе Вятской губернии. Незабываемые впечатления детства определили его путь в искусстве. «Природа, окружавшая меня в детстве, воспитала во мне пейзажиста. Местность моей родины, с Рябова, была живописна и разнообразна», — писал художник.

А. Васнецов много, неизмеримо больше, чем его знаменитый брат, занимался пейзажем, пользуясь советами своего земляка И. И. Шишкина. Но от монументальных и в то же время очень детальных пейзажей Шишкина даже монументальные пейзажи А. Васнецова отличаются иным колоритом — более тонко нюансированным — и несравненно меньшей детализацией письма. Больше, чем Шишкин, Васнецов воспринял романтические ноты в пейзажах севера и особенно Северного Урала. В ранних картинах Васнецова освещение, а следовательно, и настроение пейзажа решает небо, являющееся источником света. И в этом также решительное отличие васнецовских пейзажей от шишкинских.

В середине 80-х годов Васнецов, привлеченный полотноми Поленова и особенно Куинджи, ставит перед собой важнейшую живописную задачу: передать глубину неба, изобразить освещенные облака во всем разнообразии их цвета и формы. Он даже написал специальное исследование об облаках — так привлекало его это явление природы.

В ранний период творчества художник имел пристрастие к большим монументальным пейзажам, синтетическим образам природы. Суровым дыханием севера веет от пейзажей «Родина» (1886), «Тайга на Урале. Синяя гора» (1891), «Кама» (1895, все в ГТГ). Картина «Сумеречный вечер» (1899, Кировский областной художественный музей имени А. М. Горького) заставляет зрителя пережить ощущение холодного ветра, знаменующего наступление непогоды, надвигающейся ночи, что делает понятным настроение одинокого путника, спешащего укрыться под какой-нибудь крышей.

«Лесное озеро» (1902, ГТГ) стало новым этапом творчества художника не только в смысле манеры письма, но и по существу своего содержания, более радостного и интимного. В «Лесном озере» сама живопись имеет более обобщенный характер, энергично намечены силуэты деревьев. Рисунок А. Васнецова, всегда отчетливо выявленный, здесь приобрел характер угловатых, ломаных линий.

Тонкое понимание природы, проявившееся в пейзажной живописи, сказалось и в исторических картинах Васнецова. Широкую известность получили пейзажи старой Москвы. Москва стала его второй родиной. Художник интересовался не только архитектурным обликом древнего русского города, но стремился как можно ближе войти в его жизнь, почувствовать пульс народной жизни, понять старые обычаи, уловить дух эпохи. XVII век стал любимой темой А. Васнецова.

Картина «Москва конца XVII столетия: на рассвете у Воскресенских ворот» (1900, ГТГ, ил. 26) поэтично воссоздает образ города, передает величественную красоту Кремля с его башнями и стройной колокольней Ивана Великого, царящей над низкими и тесно стоящими деревянными постройками. Мягкий лунный свет, пробивающийся сквозь легкую пелену облаков на бледном предрассветном небе, усиливает поэтический характер образа. Спокойная гладь воды, слабый огонек на одной из башен, безлюдье создают впечатление тишины, объявляющей спящий город.

Названная картина была написана вскоре после создания эскизов декораций к опере М. П. Мусоргского «Хованщина» (1897).

В этих эскизах («Красная площадь», «Стрелецкая слобода», «Скит», все ГТГ) Васнецов продолжил славную традицию в области театрально-декорационного искусства, проложенную В. М. Васнецовым и В. Д. Поленовым. В них сказалось верное понимание эпиче-

ской широты образа старой Руси, присущее гениальному творению Мусоргского. Вполне возможно, что замысел картины «На рассвете у Воскресенских ворот» был навеян вступлением к «Хованщине» — «Рассвет на Москве-реке».

Интерес к старине заставил А. М. Васнецова стать исследователем. Каждый созданный им пейзаж старой Москвы — результат глубоких исторических и археологических изысканий. Он представлял себе толпы народа, наполняющие площади и узкие кривые улочки («Старая Москва. Улица в Китай-городе начала XVII века», 1900, ГРМ). В серии акварелей и рисунков начала 1900-х годов («Книжные лавки на Спасском мосту», «Площадь Ивана Великого в Кремле», 1903, ГИМ) нагляднее, чем в картинах, передан контраст между белокаменным Кремлем и деревянными, с прихотливой резьбой, постройками вокруг него. В «Истории русского искусства», изданной под редакцией И. Э. Грабаря, появилась статья А. М. Васнецова «Облик старой Москвы», в которой говорилось не только об архитектуре города, но и о постоянном кипении народной жизни в нем.

В течение ряда лет, начиная с 1901 года, Васнецов преподавал пейзажную живопись в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Интересны теоретические взгляды А. М. Васнецова, изложенные в книге «Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи» (М., 1908), в которой утверждал великое значение реалистической традиции. А. Васнецов играл активную роль и как организатор выставок «36-ти художников», а затем выступил учредителем «Союза русских художников», управлял его делами совместно с С. А. Виноградовым и В. В. Переплетчиковым (О «Союзе русских художников» см. главу шестую).

Демократические идеалы русской художественной культуры, ее приверженность крестьянской теме своеобразно преломились в творчестве Филиппа Андреевича Малявина (1869—1940). Он был большим знатоком крестьянских типов, характеров, стремился показать таящуюся в народе стихийную силу. В зрелом творчестве художник тяготел к обостренной эмоциональной экспрессии, к монументальности, декоративности и сказочно-поэтической трактовке образов.

Малявин родился в селе Казанки Самарской губернии в крестьянской семье. Рано почувствовав страстную тягу к искусству, он уехал на Старый Афон, надеясь в монастыре получить навыки в живописи. Однако писание икон по установленным шаблонам, исключавшим творческую инициативу, его не удовлетворяло. При содействии скульптора В. А. Беклемишева, увидевшего работы молодого послушника, Малявину удалось поступить в 1892 году вольнослушателем в Академию художеств. В 1894 году он перешел в мастерскую Репина, в которой занимался до окончания академического курса в 1899 году.

Годы обучения в Академии, и особенно у Репина, оказали влияние на высокоодаренного от природы художника. В ученический период

им был создан ряд смелых по живописи, своеобразных жанровых и портретных произведений. Самое раннее из них — «Девушка с чулком» (1895, ГТГ). В нем уже сказался интерес к пленэрной живописи, показательной в те годы для многих русских художников. Влияние времени отражается и в том, что сюжетный мотив не играет значительной роли в картине, ибо основное в ней — увлеченность красочной задачей. Художнику удалось создать впечатление непосредственности восприятия природы. Фигура дана цветным силуэтом, лицо в тени, солнечный свет падает сочными бликами на края одежды, ступни ног. Благодаря этому приему красная кофта, красные платок и передник выступают в мягкой тональности, в тонких красочных отношениях с зеленью луга.

В годы учения у Репина, особенно увлекаясь портретом, Малявин написал ряд глубоких по своему содержанию, уверенных по живописи крестьянских портретов-типов: «За книгой» (портрет сестры А. А. Малявиной, 1895, ГТГ), «Старуха» (портрет Д. И. Татаринцевой, 1898, ГТГ), «Крестьянская девушка» (П. А. Москалева, сестра художника, 1899, ГТГ), «Мужик» (А. И. Малявин, 1899, Туркменский государственный музей изобразительных искусств, Ашхабад). Иные из названных портретов значительны по образам, тяготеют к монументальности.

Правдивый, исполненный подлинной человечности, сложный психологизма образ создан в портрете «Старуха» (ранее ее ошибочно считали изображением матери художника). Повесть о суровой, трудовой, полной постоянных забот жизни старой крестьянки читается и в огрубелых от физической работы руках и в выражении небольших светлых глаз, смотрящих, однако, с чувством собственного достоинства. Эта же спокойная уверенность выражена в посадке корпуса. Немного снизу выбранная точка зрения придает образу значительность, так же как то, что фигура приближена к первому плану и написана с пластической выразительностью формы, рельефно. Краски сдержанны и суровы. Художник не допускает ничего внешнего. Он и свет использует очень своеобразно, только с тем, чтобы оживить неподвижные черты лица и фигуру.

«...В этих простых мужиках, запечатленных кистью Малявина, столько истинного благородства человеческой души, которая уцелела еще в отдаленных от центра местностях», — отмечал И. Е. Репин.

Вслед за Репиным Малявин уделял в портретах большое внимание не только выразительности лица, но и позе, жесту рук.

Совсем иной характер имела картина «Смех» (1899, Музей современного искусства

ва, Венеция), представленная Малявиным к окончанию Академии. Он изобразил группу крестьянок в освещенных ярким солнцем сарафанах, на зеленом лугу, заливающихся задорным, безудержным смехом. Художник стремился к эмоциональной экспрессии не столько за счет психологичности образов и развития действия, сколько характера самой живописи — размашистой, свободной, с фактурным, выразительным мазком. Вся картина похожа на большой эскиз: пластика фигур, выражение лиц переданы в ней суммарно-обобщенно.

Пленэрные задачи разрешены Малявиным своеобразно: солнце совсем не высветляет цвет, открытый, звучащий в полную силу. Современникам, привыкшим к иной живописи, эти краски даже показались «сырыми», о чем вспоминала в «Автобиографических записках» А. П. Остроумова-Лебедева. Лишенная привычной сюжетности и обычной содержательности, картина была расценена как неуместная и дерзкая выходка. Лишь немногие, в том числе Репин, сумели оценить смелость молодого живописца, создавшего оригинальное, новаторское произведение. С восторгом оно было встречено и на Всемирной выставке в Париже 1900 года и удостоено золотой медали.

С тех пор крестьянские образы, создаваемые Малявиным, группировались по двум признакам: в одних он продолжал разрабатывать психологически сложные образы, изучать народные характеры, типы; в других он создавал образы словно бы сказочные, идеальные и символические.

Первую группу представляют, в частности, бесчисленные зарисовки в альбомах и станковые рисунки самостоятельной эстетической ценности. В этих рисунках запечатлены фигуры в полный рост. И в таких рисунках целью художника было внимательное изучение русских крестьянских типов, особенно русских крестьянок в их живописных нарядах. Изображение сделано обычно черным, но нередко и цветными карандашами. В белом поле листа объемно выступают фигуры, лица, руки, как всегда тщательно прорисованные тонкими бережными штрихами. Одежды переданы декоративно, широкими, живописными, цветовыми ударами.

Иногда более жанрово, иногда более портретно трактованные типы русских крестьянок представлены и во многих живописных произведениях художника: «Бабы» (1905, ГРМ), «Баба в желтом» (1903, Горьковский государственный художественный музей), «Крестьянка в красном платье» (1900-е годы, Государственный художественный музей СССР, Минск). Первая из названных картин — скорее жанровая сцена. Очень живо передан в ней «диалог» двух образов, безмолвный разговор взглядов, выразительная, живо схваченная мимика лиц.

Круглолицая, толстощекая, расплывшаяся в улыбке «Баба в желтом» напоминает огромный расцветающий подсолнух: она сама вся — горячая, налитая жизненными соками. Полуфигура написана почти в величину натуры, занимает все пространство холста. Этим приемом художник монументализирует изображение. Интенсивная жизнь образа создана сочностью и горением цвета. Страшный и жестокий характер показан Малявиным в «Крестьянке в красном платье». Психологическая характеристика подчеркнута экспрессивна. Исключительно выразительно лицо с жестким и печальным взглядом, многозначителен жест руки, с силой вдавившей палец в щеку. Вероятно, нелегка была жизнь у этой незаурядной, ожесточившейся женщины.

Почти ничего жанрового, житейского не осталось в образе «Девки» (1903, ГТГ) — возвышенном, опозитизированном, олицетворяющем русскую народную красоту. Художник говорит не прозаическим, а песенно-фольклорным языком, поднимаясь до символического обобщения. Перед нами какая-то сказочная красавица, способная приворожить своей колдовской красотой. Формы фигуры намеренно укрупнены, обобщены, но гармоничны. Заключенное в вертикальный формат изображение как бы вырастает перед нами: внутреннее движение вверх пронизывает фигуру, которая сохраняет при этом свое фронтальное положение. Бравурная, с выразительным открытым мазком живописная манера подчеркивает эту внутреннюю динамику образа.

Цвет ложится большими поверхностями, декоративно. В общую игру красок включается также фон, написанный особенно широко и проложенный звучным цветом. Более дробным ритм мазков становится в изображении цветастого сарафана и его струящихся, ниспадающих складок. Но по мере приближения к лицу мазки стихают, сглаживается их фактурность. Живопись здесь словно бы бережна. Предметность живописи сохранена и в одежде: в ее узоре различаются маки, васильки, тогда как в фоне цвет не изобразителен.

Картина монументальна и декоративна. Живописная манера ее выразительна и неповторима.

Стихийную силу русского крестьянства художник воспел с особенным подъемом и увлечением в картине «Вихрь» (1906, ГТГ, ил. 23). Реальный образ перерастает в образ символический, отражающий всколыхнувшуюся жизнь русской деревни 1905—1906 годов (во всяком случае, на это намекали отзывы современников). Отсюда — стремление к монументально-эпическому полотну огромных размеров, широта и темпераментность письма.

Передан кульминационный момент пляски. Улыбающиеся лица, сверкающие белизной зубы не теряются в бурном потоке красок, в ослепительной яркости сарафанов. Вихрь раздельных пестрых мазков сдерживается в картине крупными обобщенными пятнами красного, синего, желтого, придающими известную устойчивость композиции. Как в «Девке» 1903 года, так и в «Вихре» нет пространственной глубины, фигуры расположены на переднем плане и заполняют почти всю плоскость холста, что придает монументальность произведению.

Малявин создал новый тип картины, какой до него не знала современная русская живопись. Он открывал и в форме и в содержании своих произведений такого рода еще не изведанные пути, осваивая фольклорные художественные традиции, и перелагая их на язык профессионального искусства.

В последующие годы Малявин писал «девок» и «баб» с неподвижными, темными, словно иконописными, лицами, с застывшим выражением строгих глаз, по-прежнему увлекаясь яркой красочностью нарядов, широтой и броскостью письма. Таковы «Верка» (1913, ГРМ), «Баба» (1916, Государственный художественный музей БССР, Минск) и другие.

В 1910-е годы определилось тяготение Малявина к групповому портрету: «Портрет П. И. Харитоненко с сыном» (1911, Харьковский государственный музей изобразительных искусств), «Автопортрет с семьей» (1910, частное собрание, Ницца). По сравнению с более ранними портретами деятелей русского искусства — И. Э. Грабаря, А. П. Остроумовой, К. А. Сомова — групповые портреты менее удались художнику.

Ф. А. Малявина с полным правом можно включить в ряд родоначальников искусства нового типа, которым ознаменовано наступление XX века. Ему свойственны в это время стремление придать символическое содержание образам, поиски их обостренной экспрессии, интерес к монументально-декоративной трактовке станковой картины, которая тем самым принимала все более своеобразный характер, отличный от традиций реализма второй половины XIX века (см. главу двенадцатую).

Глава вторая НЕСТЕРОВ

Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942), сотоварищ по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества многих из жанристов, о которых говорилось в первой главе, стал одним из больших поэтов народно-патриархальной России во всей совокупности присутствующих ей упований.

Родился Нестеров в Уфе в семье, жившей по старинному укладу. Рано проявившаяся склонность к

искусству сначала не встречала поддержки у родных. Но в 1877 году, наконец, сбылась мечта юноши — он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Там его первым учителем и идейным наставником был В. Г. Перов — кумир демократической художественной молодежи той поры.

В 1881—1882 году Нестеров продолжал образование в Академии художеств, где учился у П. П. Чистякова. Тогда же состоялось знакомство с И. Н. Крамским, советы которого юноша очень ценил.

Разочаровавшись в Академии, Нестеров вновь вернулся в училище и занимался там у В. Е. Маковского (1884—1886).

Под влиянием передвижников, отчасти В. Маковского, написано большинство ранних картин бытового жанра: «Купец-банкрот в Гостином дворе» («Жертва приятелей», 1881, ГТГ), «Домашний арест» (1883, частное собрание).

Кроме жанровых работ, Нестеровым в годы учения было создано и несколько портретов. Первый из них — изображение В. Г. Перова за несколько дней до его смерти (1882, Свердловская картинная галерея). Измученное болезнью лицо, скорбный взгляд, безусловно, удались молодому художнику, глубоко потрясенному видом любимого учителя. Кроме того, были написаны автопортрет (1882, ГТГ), портреты украинской актрисы М. К. Заньковецкой в роли Наймички (1884, уничтожен художником, этюд в Башкирском государственном художественном музее имени М. В. Нестерова, Уфа), рано умершей жены — М. И. Нестеровой (1886, ГРМ). Тогда же, в училище, зародился интерес к русской истории. Оканчивая училище, Нестеров представил картину «Догодаря чело бит чики» (1886, частное собрание). В своем поэтическом отношении к патриархальному прошлому он отчасти близок А. П. Рябушкину.

В дальнейшем, не удовлетворенный бытовыми сценами, характерными для его ученических работ, художник отходит от изображения повседневности. Он выбирает героями людей особого склада, натуры страстные и чистые в своих помыслах, чуждые мещанскому равнодушию.

Первым произведением такого рода, которое обратило на себя внимание своеобразием замысла и большой поэтичностью образа, была «Христова невеста» (1887, местонахождение неизвестно). Полна глубокого лирического чувства и другая картина из нравов Древней Руси — «За приворотным зельем» (1888, Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, этюд в Башкирском художественном музее имени М. В. Нестерова, Уфа).

Поэтизация народного быта на фольклорной основе, проявившаяся в этом произведении, и впредь будет привлекать Нестерова («Царевна», 1887, частное собрание; «Два лада», 1905, частное собрание, варианты в ГТГ; известны и другие варианты и повторения этой картины).

Картина «Пустынный» (вариант 1888, ГРМ, ил. 27; вариант 1888—1889, ГТГ) полна задушевности, трепетного лиризма, тонко переданного настроения.

Изображен седой, согбенный прожитыми годами старец-отшельник, напоминающий сво-

им обликом какого-нибудь обыкновенного деревенского деда. Осенним днем он медленно, с трудом передвигая ноги, бредет в одиночестве по берегу небольшого озера. Тихая умиленная улыбка освещает лицо старика. Такая же чуткая осенняя тишина разлита и в природе. Картина утвердила ставший в дальнейшем излюбленным характер образности и стилистики творчества художника. Это произведение стало большим успехом и было приобретено И. М. Третьяковым. Нестеров сразу стал знаменитым.

Человек и природа объединены общностью настроения, они равноправны в картине, что подчеркнуто их соотношением в композиции. Картина представляет пейзажно-бытовой лирический жанр, связанный с традицией В. Д. Поленова и развитый в произведениях А. Е. Архипова и других художников того же поколения, что и Нестеров. Лицо отшельника Нестеров искал и писал очень внимательно: «Мне, как Перову, нужна была душа человека», — свидетельствовал он позже. Природе художник придал такую же одухотворенность, она охвачена чуткой осенней тишиной. Эмоциональность картины, ее настроение достигаются и такими новыми приемами, как фрагментарность композиции, выявляющая движение пологих, плавно развивающихся по диагонали линий пейзажа, высокий горизонт, как бы прижимающий фигуру к земле, подчеркивающий ее старческую тщедушность. Тонкое звучание чувств и красок не нарушает привычных, неторопливых дум старца, которому близки, милы и кособок, и стройная, тихо трепещущая на ветру рябинка, и растрепанная елка, и земля, пропитанная осенними дождями, и поблекшая от первых заморозков трава.

Также душевно привязан к этой родной красоте и сам художник.

В 1889 году на деньги, полученные за продажу «Пустынника», Нестеров впервые едет за границу — в Италию, Францию. В Италии он с восторгом изучает произведения художников-кватрочентистов, очарованный наивной прелестью их произведений, чистотой чувств (Фра Беато Анжелино, Боттичелли), а также Рафаэля и Микеланджело.

На парижской выставке симпатии художника привлекают современники — Пюви де Шаванн и Бастьен-Лепаж, в особенности его портрет отца и картина «Деревенская любовь», исполненные задушевной поэзии.

После возвращения из-за границы Нестеров живет в Москве и близко сходитя со многими выдающимися людьми своего времени: В. Д. Поленовым, В. И. Суриковым, Н. А. Ярошенко, В. М. Васнецовым, позднее — Л. Н. Толстым, часто бывает в Абрамцеве. Там и зародилась мысль о картинах, посвященных Сергию Радонежскому — основателю поблизости расположенной Троице-Сергиевой лавры, ду-

ховному наставнику Древней Руси и ее вдохновителю на борьбу с монголо-татарским игом. Таким образом, в этом цикле, хотя и написанном на основании церковных легенд, воплощены идеи исторического призвания героя, нравственного долга перед народом и родиной. Первая и по времени и по значению в этом цикле — картина «Видение отрока у Варфоломея» (1889—1890, ГТГ, ил. 28, 30). Сюжет заключается в следующем: мальчику-пастуху во время молитвы явилось видение старца-монаха, который предсказал будущему подвижнику его жизненный путь. Картина «писалась, как легенда, как стародавнее сказание... была глубоко искренна...», — свидетельствовал Нестеров.

В художественном строе полотна удалось передать это ощущение легендарности.

Снова, как в предыдущей картине, психологически сложен образ Варфоломея — мальчика болезненного, живущего глубокой духовной жизнью, может быть, несколько экзальтированной. Пейзаж в картине одновременно и реален, даже в какой-то мере конкретен (это окрестности Абрамцева), и идеален, представляя собирательный образ русской земли («Такая русская, русская красота», — как замечал сам художник). В нем очень тонко передан неторопливый, торжественно-плавный разворот пространства, ритм далеко простирающейся местности — равнины и лесистых холмов. Развитие пространства в стороны срезано рамой картины, отчего усиливается ощущение его воображаемой протяженности. Чтобы передать «историзм» пейзажа, Нестеров ввел в него изображение древней деревянной церквушки, подчеркнул безлюдье местности. Художник хотел, чтобы в картине чувствовалась поэтическая «песнь севера» — небогатой природы, глубоко трогающей своей скромностью, как бы олицетворяющей судьбу родного народа и родной земли.

Сергию Радонежскому посвящен еще ряд картин: «Юность преподобного Сергия» (1892—1897, ГТГ), триптих «Труды преподобного Сергия» (1896—1897, ГТГ), «Сергий Радонежский» (1891—1899, ГРМ). В этот цикл вошла и небольшая композиция «Благословение преподобным Сергием Дмитрия Донского на Куликовскую битву» (гуашь, акв., кэр., 1897, ГТГ). В картине «Юность преподобного Сергия» передано ощущение тишины лесной чащи, среди которой выросла небольшая, сложенная руками юного отшельника церквушка, к которой стал приходиться (согласно легенде) медведь — житель лесной чащи, подружившийся с Сергием. В образе самого Сергия есть все же слащавая декадентская религиозность, оттенок иконописности.

Нестеров вступил на путь иконописи, получив приглашение расписывать в сотрудничестве с В. М. Васнецовым Владимирский собор в Киеве, и посвятил этой работе целых пять лет (1890—1895). Затем последовали новые заказы на росписи церквей. Самыми знаменитыми стали росписи обители в Абастумане (1900—1904, Грузия) и Марфо-Мариинской обители в Москве (1908—1911). Таким образом, большая полоса творчества художника была связана с монументальной настенной живописью и в значительной мере национально-русской темой. Пример — росписи в Абастумане, посвященные Александру Невскому. Они отмечены поисками нового стиля; в стремлении к утонченности, изысканности, порой нарядности, в увлечении орнаментальностью сказалось воздействие модерна. Замечены и попытки стилизации. Нередко в этих произведениях присутствует экзальтированность образов.

Если В. Васнецов в композициях для Владимирского собора искал черты эпичности, то Нестеров оставался в своих работах лириком.

В церковных росписях он стремился приблизить сюжеты к реальной жизни, нередко передавал свои непосредственные наблюдения. Так, в росписях Марфо-Мариинской обители сказались впечатления от итальянской природы. По примеру старинных фрескистов художник, стремясь связать легенду, миф и современность, нередко вводил в собственные настенные композиции образы окружающих людей. Так поступал в своей работе и В. Васнецов.

Исполняя церковные росписи, оба художника не оставляли помыслов о реальной жизни и о станковой картине, в которой Нестеров видел свое настоящее творческое призвание. Он написал цикл реалистических картин, разных по времени, о разбитой женской судьбе, о несостоявшемся женском земном, человеческом счастье: «Христова невеста», «На горах» (1896, КМРИ), «Великий постриг» (1898, ГРМ, ил. 29), «За Волгой» (1905, Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева).

Картины этого цикла лишены идиллических настроений, умиротворенного созерцания. В них ощутимы преемственные связи с предшествующим периодом развития русской реалистической живописи в ее соболезновании горестной женской судьбе. Они жизненны и правдивы.

Лучшая работа цикла — «Великий постриг». Рано утром будущую «черницу» — схимницу (она идет во втором ряду в темном платке) подружки и монахини скита провожают в монастырь на пострижение. Однако главенствующим образом картины Нестеров выбрал идущую впереди процессии молодую девушку — «белицу» (в светлом платке, еще не ставшую послушницей). Она очень молода, и душа ее, видимо, полна в этот момент самых светлых и возвышенных помыслов, самых искренних переживаний, которым вторит окружающий пейзаж.

В картине сказался опыт монументальной живописи. Она как бы напоминает фреску; в ней декоративно, в обобщенности, силуэтов трактованы фигуры, композиция построена

на четко продуманном ритме, в котором чередуются светлые и темные цвета — и в самой процессии, медленно движущейся к месту пострижения, и в пейзаже (светлые березки и темные ели). Нестеров предполагал завершить этот цикл картин сюжетом, повествующим о самоубийстве монахини, так и не нашедшей утешения своей израненной, мятущейся душе.

Другой цикл картин, тоже, может быть, сложившийся стихийно, как бы развивал тему «Пустынника» и «Трудов преподобного Сергия» о суровой монашеской, отшельнической жизни, протекающей в повседневном крестьянском труде до изнеможения, или в тихом единении с природой. В цикле этих картин, материал для которых Нестеров собирал в поездках по старинным русским монастырям, в частности в Соловецком, особенно поэтично «Молчание» (1903, ГТГ) — монахи, едущие белой ночью в лодке. Такого рода картины лишены привкуса нарочитой «святости». И если в них и есть возвышенное, то это возвышенность и величие самой природы. Тонко переданы переливы красок северной белой ночи, молчание погруженной в сон природы; можно сказать о большой изысканности колорита.

Нестеров был художником большого творческого размаха, темперамента, о чем свидетельствует, в частности, его тяготение к монументальным росписям, а также к произведениям эпического содержания. Таковы были его большие картины «Святая Русь» (1905, ГРМ) и «На Руси» («Душа народа», 1907—1916, ГТГ), задуманные, как отметил сам художник, в жанре религиозной мистерии.

В названных картинах Нестеров переводит в философский аспект образ «странствующей», «бродячей» Руси, которую показали в своих жанрах С. Коровин и С. Иванов. Оба полотна появились в моменты великих исторических потрясений, переживаемых Россией. Исторические судьбы народа и родины в них ошибочно осмысливаются в свете богоискательских идей, которые, однако, помимо воли художника, опровергает глубокая жизненная правда образов. Выраженная в картинах безысходность человеческого и народного горя не может не трогать душу.

В обеих картинах Нестеров, так же как в церковных росписях, проявил незаурядное мастерство многофигурной композиции, чувство масштабности темы, мастерство изображения народных типов — все то, чем он обязан реалистической школе. В основу этих полотен положен огромный этюдный материал, накопившийся в течение долгого времени, имеющий самостоятельную эстетическую ценность. К тому же именно этот этюдный

материал определил жизненную правдивость персонажей обеих картин.

Особые области творчества Нестерова — пейзаж и портрет. В этих работах он не связан путями ложных идеалов; его гуманизм не противоречит замыслу, он находит свой возвышенный идеал в самой действительности — в природе, в людях, его окружающих.

В то время как «поклонники» Нестерова превозносили его талант иконописца и негодовали на критические отзывы о его церковной живописи, сам художник чутко прислушивался ко всем предостережениям в свой адрес. В 1901 году он писал из Киева: «...может, мой образ и впрямь меня «съели», быть может, мое призвание не образа, а картины — живые люди, живая природа, пропущенная через мое чувство, словом, «поэтизированный реализм».

У Нестерова почти нет картины, в которой пейзаж не играл бы важной роли, не одухотворял замысел, и в то же время мы можем найти среди его произведений всего несколько пейзажей, в которых отсутствует человек («Осенний пейзаж», 1906, ГТГ).

«Люблю я русский пейзаж, — писал художник, — на его фоне как-то лучше, яснее чувствуешь и смысл русской жизни и «русскую душу...» «Одно несомненно хорошо — это природа».

Такое признание имеет большое значение для понимания творчества Нестерова, реалистических возможностей его таланта. Они находят яркое выражение и в портретных работах начала 1900-х годов, где сказывается постоянное тяготение к живой натуре, к человеку, проникновение в самые глубины его души, а также в пейзажах — таких же одухотворенных, как люди на картинах художника.

Долгое время Нестеров не считал себя портретистом. Первый портрет, который более других удовлетворил взыскательного художника, был этюд с молодого А. М. Горького (1901, Музей А. М. Горького, Москва), написанный в Нижнем Новгороде.

Портрет Горького примечателен тем, что в нем художник впервые взялся за разработку важной для его творчества задачи: создания образа человека, кровно связанного с жизнью народа, выразителем дум, скорбей и упований которого он был. Характеристика строится на сочетании внешней простоты и большой внутренней значительности образа.

В портретах Нестерова образы возвышенны. Все мелкое, сугубо личное отсутствует, в них выражен идеал и этот идеал неизменно одухотворен, гуманистически значителен и определяется в большой мере особенностями духовной жизни эпохи.

Один из лучших — портрет дочери художника О. М. Нестеровой — «Амазонка» (1906, ГРМ, ил. 31), написанный на фоне реки Белой. Художник обнаружил тонкое понимание натуры и вместе с тем умение обобщать свои впечатления, поднять их до глубокого поэтического образа. Как во всех произведениях этого периода, значительную роль играет типично нестеровский пейзаж, органически связанный с образом человека. Все средства художественного выражения — начиная от постановки фигуры, стройной и изящной, четко вырисовывающейся силуэтом на фоне прозрачной глади реки, и кончая нежно мелодичной, красочной гаммой (ярко-красная шапочка, на которую падают лучи солнца — единственное яркое пятно в картине) — создают одухотворенный, гармонический образ, овеянный тонким обаянием женственности. В портрете дочери нет определенности характера: это, скорее, портрет «настроения», передающий трепетные движения человеческой души. Близок ему в этом плане и портрет Е. П. Нестеровой (1905, ГТГ).

Портреты Нестерова начала 1900-х годов чаще всего изображают человека среди природы на открытом воздухе или, как портрет Е. П. Нестеровой, в ярко освещенном солнцем интерьере. Воздействие световоздушной среды на колористический строй этих портретов очевидно. Пленэр таких портретов декоративен. На воздухе написаны портреты Н. Г. Яшвилль (1905, КМРИ), польского художника, мастера лирического пейзажа Яна Станиславского (1906, Национальная галерея в Кракове, Польша), в образе которого ярко прочитываются народные черты.

В 1907 году в Ясной Поляне, снова среди природы, был написан портрет Л. Н. Толстого (Государственный музей Л. Н. Толстого, Москва). Это — этюд, предназначавшийся Нестеровым для уже упоминавшейся картины «На Руси», где в народном шествии наряду со слепым солдатом и юродивым были представлены Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой и С. М. Соловьев. Образ, созданный художником в этюде, исполнен значительности.

Дальнейший путь Нестерова-портретиста уже определился. Портреты-картины, типичные образы современников, глубокое проникновение в духовный мир человека, возвышенное представление о творческих силах личности, ее «горении» — вот что неизменно вдохновляло художника. Эти особенности отчетливо проявились в его творчестве после Великой Октябрьской социалистической революции. Претерпев глубокую мировоззренческую эволюцию, Нестеров стал одним из крупнейших мастеров портрета в советской живописи.

Глава третья
СЕРОВ

Валентин Александрович Серов (1865—1911) — один из крупнейших продолжателей традиций русской реалистической демократической школы второй половины XIX века и вместе с тем один из смелых новаторов, чье имя пользовалось европейской известностью. Творчество художника было многогранным. Им создана обширная портретная галерея представителей разных социальных слоев русского общества, и в первую очередь галерея портретов монументального характера передовых деятелей национальной культуры, исторические произведения, тоже монументального значения, лирические бытовые картины народного жанра, пейзаж, революционная графика, бесчисленные рисунки, удачные литературные иллюстрации, авторские офорты и литографии, эскизы театральных декораций и монументально-декоративных композиций. Тем не менее портрет — это самое значительное в наследии Серова, который был рожденным портретистом, знатоком и пытливым исследователем духовного мира современника.

Портреты, исполненные художником, очень богаты и разнообразны, они широко и смело раздвинули традиционные рамки искусства портрета, искусства человековедения в наиболее непосредственном и глубоком его проявлении. Сам художник представлял личность значительную и даже исключительную в своих нравственных критериях. В творческой, педагогической и общественной деятельности Серов неизменно проводил принципы демократизма, гражданственности, был этически бескомпромиссен и ревностно отстаивал благородное назначение искусства — служить человеку, обществу, утверждать красоту жизни. По заслугам оценивая эту роль художника, Всемирный Совет Мира отметил в 1965 году его столетний юбилей.

Среда, в которой развивался в юные годы талантливый ребенок, была весьма благоприятна для формирования его личности. Отец — А. Н. Серов — выдающийся деятель русской музыкальной культуры, композитор и мать — В. С. Серова — пианистка, энергичный пропагандист музыки и музыкального образования в народных массах, были связаны с демократической интеллигенцией.

С десятилетнего возраста он обучался рисованию и живописи у И. Е. Репина. С этого времени учение и самая жизнь юного художника входят в орбиту внимания великого русского живописца, сумевшего бережно выпестовать редкий талант.

Репин привил своему ученику подвижническое отношение к искусству, укрепил в демократических воззрениях, преподавал основы реалистической школы и творческого метода. Под руководством Репина он много рисовал с натуры, а также с гипсов. В совместной работе с учителем развивались творческие интересы

ученика. Когда Репин писал «Крестный ход в Курской губернии», Серов имел возможность наблюдать, как создавалось репинское полотно, и сам сделал отличный этюд горбуна (1880, ГТГ), позировавшего для этой картины.

И в карандашных и в живописных портретах будущий художник добивался правдивости психологической характеристики (портрет матери, 1880, ГТГ).

Мощным стимулом формирования его творческих увлечений явилась поездка с Репиным на Украину (в 1880 году), подарившая много новых впечатлений от местной народной жизни и щедрой природы Запорожья.

В 1880 году Серов поступил в Академию художеств, где провел пять лет (1880—1885) и занимался под руководством П. П. Чистякова, освоив у него школу строгого реалистического, как бы чеканного рисунка и знаменитую чистяковскую систему — умение анализировать непосредственные наблюдения, подчиняя их логике формы, знаниям законов композиции. По свидетельству Репина, Чистяков утверждал, что «он еще не встречал в другом человеке такой равной меры всестороннего художественного постижения, какая отпущена была природой Серову. И рисунок, и колорит, и композиция, и светотень, и характерность, и чувство цельности своей задачи, и композиция — все было у Серова, и было в превосходной степени». Одухотворенность сочеталась при этом с большой духовной и художественной культурой: с детских лет он имел возможность серьезно изучать лучшие европейские музейные собрания. Однако потребовались феноменальное серовское трудолюбие, самоотверженность, чтобы развить эти способности.

Очень много он почерпнул в Абрамцеве, где собирались передовые деятели русской культуры, царил атмосфера увлеченности искусством. Там начинающему художнику в совместной работе с И. Е. Репиным, В. Д. Поленовым, В. М. Васнецовым, участниками абрамцевского (мамонтовского) кружка, открылись лучшие достижения отечественного искусства.

Именно в Абрамцеве был написан первый знаменитый портрет Серова «Девочка с персиками» (1887, ГТГ, ил. 32), для которого позировала дочь С. И. Мамонтова Вера. Через год появился новый серовский шедевр — портрет «Девушка, освещенная солнцем» (1888, ГТГ, ил. цв. V). Эти произведения положили начало славе Серова и сразу обнаружили в нем новатора, сумевшего почувствовать потребность современности в «отрадном» (как говорил он сам), светлом, жизнеутверждающем гуманизме и поэтичном взгляде на мир.

Содержание портрета-картины «Девочка с персиками» как будто несложно: в окно льется хрустальный свет, за столом сидит девочка в розовой блузке, перед ней на белой скатерти персики. Девочка изображена в спокойной позе, но весь ее облик говорит о живости характера, темпераменте. Портрет полон лиризма, задушевности, тонко переданного чувства гармонии человека и окружающей жизни.

Серов стремился сохранить свежесть восприятия природы, непринужденный артистизм живописного исполнения при полной законченности и той степени обобщенности всего изображенного, которая превращает портрет в

портрет-картину. Свет и воздух зрительно объединяют человека и среду, в которой он живет, и роль их весьма значительна в художественном замысле. Свет, легкий, серебристый, смягчает и обобщает пластическую форму, делает чистыми и нарядными краски.

Эти принципы пленэрной живописи Серов в еще более полной мере применил в портрете «Девушка, освещенная солнцем», написав на этот раз натуру не в помещении, а на открытом воздухе, в атмосфере, наполненной солнцем и многокрасочными рефлексамии. Позировавшую ему кузину художник посадил под широко раскинувшим ветви деревом так, что сквозь листву пробиваются яркие лучи щедрого летнего солнца; блики света и цветные рефлексии скользят по лицу, рукам и одежде.

Цвета увиденны во взаимодействии друг с другом, в их изменчивости. Особенно они сложны и богаты на скромной белой блузе, образуя тончайшее красочное марево. В богатстве оттенков написаны зелень сада и кора старого дерева. Впечатление тишины, спокойствия, полноты бытия разлито в природе, оно гармонично душевному состоянию девушки. Она терпеливо позировала Серову все лето, а он, сверяя с натурой получающееся на холсте изображение, не раз со вздохом говорил: «То — да не то...»

Картиной-портретом «Девушка, освещенная солнцем» живописец показал, что тонкая и правдивая разработка пленэра отлично может сочетаться с пристальным изучением пластических свойств природы и проникновением в личность человека. Человек акцентирован в портрете самой манерой живописи: лицо, фигура переданы выразительно пластично, как учил Чистяков: «Каждый светик не зря положен, а по форме... и со смыслом». Пригодилось молодому портретисту умение видеть натуру в цельности, в единстве с окружающей средой.

Свободная композиция была новым приемом, так же как стремление показать жизнь в движении, изменчивости впечатлений.

Уже в этих ранних портретах Серов сугубо индивидуально подходил к человеку и к тому, как «взять» натуру и в каком ее написать окружении, чтобы отчетливее выразить свое отношение к ней. Серов сумел сохранить в своих портретах не только свежесть живописи, а и свежесть, поэзию чувств, он сумел типизировать образы своих героинь настолько, что они представляются живым, чувственно конкретным воплощением человеческой юности. Со всей непосредственностью расцветающего таланта художник выразил и веру в жизнь, в человека, свой положительный идеал, как идеал общечеловеческий.

В синтезе непосредственного чувства и общающей поэтической мысли и заключается секрет неувядаемой прелести ранних работ Серова.

По стилю близок к его ранним портретам пейзаж «Заросший пруд. Домотканово» (1888, ГТГ, ил. 35). Мир природы воспринимается в этом произведении в живом потоке явлений. Многоцветность плотной, материальной живописи, многообразие оттенков даны в строгой гармонии, прослежены в богатстве отношений.

Увлечение пленэрной живописью продолжалось до начала 1900-х годов, что соответствовало общему развитию искусства. За это время были написаны картины: «Летом» (портрет О. Ф. Серовой, Домотканово, 1895, ГТГ), «Дети» (Саша и Юра Серовы, 1899, ГРМ), портрет М. Я. Симонович-Львовоу (1895, частное собрание, Париж), которую Серов изобразил в комнате, залитой солнечными лучами, врывающимися в окна.

Поклонник красоты, искренности, душевной чистоты, Серов создавал прекрасные женские и детские образы. Это уже упомянутые «Дети», «Мика Морозов» (1901, ГТГ, ил. 37), портрет детей Боткиных (б., граф. кар., акв., 1900, ГТГ).

Яркий образ детства создан в портрете четырехлетнего мальчика Мики Морозова. Кажется, что портрет исполнен в одно мгновение. Динамика, этюдность как бы импрессионистической живописи подчинены психологическому состоянию ребенка.

Подчеркнутой непосредственностью концепции примечателен портрет художника К. А. Коровина (1891, ГТГ, ил. 38), с которым Серов был в дружеских отношениях, написанный с полной непринужденностью, в которой проявляется широкая, свободная, немного божественная натура Коровина. Все кажется в этом произведении увиденным незначай: и человек и попавшие в поле зрения этюды на стене мастерской. Звонкие, мажорные краски (белое, красное, синее), как у самого Коровина, манера письма с фактурным, открытым мазком также вполне характеризуют модель.

Иные творческие задачи определяют портреты И. И. Левитана (1893, ГТГ, ил. 36) и Ф. Таманьо (1891—1893, ГТГ). В них менее заметна жизненная непредвзятость концепции образа. Сказались иные живописные приемы. Оба портрета написаны при искусственном освещении. В несколько сумеречной гамме, построенной на тонких тональных переходах, отвечающих элегическому настроению, выдержан портрет И. И. Левитана.

В портрете Таманьо Серов выразил мощь его артистической природы. И сама модель и

характер колоризма золотисто-коричневой, изнутри светящейся красочной палитры напоминают о старинных портретистах, возможно, венецианской ренессансной школы или связанного с ее традицией Рубенса.

Серов мог бы смело сказать о себе самым словами Репина: «Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке...»

В девятые годы Серов уже приобрел известность и получал заказы на портреты крупных деятелей литературы, искусства, науки. Были исполнены портреты писателя Н. С. Лескова (1894, ГТГ), композитора Н. А. Римского-Корсакова (1898, ГТГ), историка И. Е. Забелина (1892, ГТГ), И. Е. Репина (1892, ГТГ) и ряд других.

Названный цикл лишний раз подчеркивает пристрастие художника к людям творческого склада, объясняющееся не только тем, что сам Серов вырос и воспитывался среди живописцев и музыкантов, но и тем, что считал творчество высокой гражданской миссией. Духовная красота людей творческого труда, воплощенная в портретах, характеризует яркую гуманистическую основу его дарования.

Завоевав известность на художественном поприще, Серов стал участвовать на передвижных выставках и в 1894 году был принят в число членов этой организации. С передвижниками его сближали демократические убеждения и реалистические принципы в искусстве.

Следуя передвижнической традиции, он обратился теперь к крестьянскому жанру и вошел в когорту его крупнейших для того времени представителей. Однако передвижническая традиция в серовских жанрах утратила подчеркнутую социальную направленность. Серова, так же как и его некоторых сверстников-жанристов, привлекает скромная красота привычного деревенского образа жизни. Он пишет картину «Баба в телеге» (1896—1899, ГРМ), крестьянку в розвальнях — «Зимой» (к., гуашь, пастель, 1898, ГРМ), пастушонка на выпасе — «Октябрь. Домотканово» (1895, ГТГ, ил. 34), белозубую молодуху, держащую под уздцы лошадку — «В деревне. Баба с лошадкой» (б. на к., пастель, 1898, ГТГ), длинноногих жеребят — «Стригуны на водопое. Домотканово» (б. на к., акв., гуашь, пастель, 1904, ГТГ).

В иных из перечисленных картин преобладает элемент жанра, в других — пейзажа и пейзажное восприятие мира. В целом — это лирический бессобытийный пейзажно-бытовой жанр, восходящий еще к традиции А. Г. Венецианова. Серов стремился в этих картинах к

полной жизненной естественности. Они написаны очень просто, и это было сознательно поставленной художественной задачей (что отметил, со слов самого Серова, И. Э. Грабарь). В них передано впечатление потока жизни, тонко уловлен характер движения, например трусящего бега лошади, вертящихся колес телеги, скользящих саней, выезжающих из-за угла сарая. Пленэрный колорит в такого рода работах Серова существенно изменяется: красочная гамма становится сдержаннее, чем в портретах «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем», она построена теперь на тонких тональных отношениях.

Богат тональными нюансами сделанный углем, мелом и черной акварелью рисунок «А. С. Пушкин в саду на скамье», исполненный в столетнюю годовщину со дня рождения великого поэта (1899, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград, ил. 33). Образу дан лирический мягко, задушевно. В задумчивости чувствуется вдохновенность: «Минута — и стихи свободно потекут».

Картины Серова полны тонкой красочной прелести в их серебристо-жемчужной зимней гамме красок или блеклых тонах поздней осени. Эта серебристо-жемчужная гамма составит славу русской школе живописи 1890-х — начала 1900-х годов.

«Крестьянского» Серова представляют и его многочисленные рисунки и акварели, сделанные по деревенским впечатлениям; особенно любовно рисовал художник деревенских лошадей где-нибудь в поле — это была удобная, нетребовательная натура (например, рисунок карандашом «Лошадь», 1897).

Крестьянский жанр занимает значительное место и в иллюстрациях Серова к басням И. А. Крылова. Рисунки были начаты в те же 90-е годы, но работу над ними художник продолжал полтора-два десятилетия.

Бесчисленные зарисовки, которые Серов делал, живя подолгу в деревне, а также наблюдая повадки животных в зоологических садах, служили ему материалом для басенных иллюстраций (например, «Мор зверей», ГТГ, ил. 45). Сюжеты басен давали ему возможность разить нравственное убожество, пошлость, тупость, чванство. В этих рисунках выявляется Серов-моралист, метко бичующий «ослов», «ворон в павлиньих перьях». От натуральных зарисовок он поднимается до глубоко содержательных обобщений (например, «Три мужика», «Мельник», «Тришкин кафтан», ГТГ). Эти острые бытовые композиции исполнены с исключительным знанием людских характеров, с сочным юмором и артистизмом. В таких рисунках художник стремился к лаконизму образов.

В трактовке басенных сюжетов проявились не только искрометный юмор, а и серовская склонность к сатире; в таких случаях Серов прибегает к гротеску и особой эмоциональной выразительности линии.

Эти же приемы гротеска, но в целях заострения драматического содержания сцены использованы и в некоторых зарисовках, посвященных голодающей деревне («Голод», 1890-е годы, ГРМ).

Рисунок Серова не менее разнообразен, чем его живопись. Он постоянно искал в нем все новых и новых приемов.

В конце 90-х годов художник обратился к офорту и литографии. Были исполнены офортами некоторые иллюстрации к басням Крылова, а также ряд портретов. Литографией сделаны портреты И. Е. Репина (1901), А. П. Остроумовой (1900), А. К. Глазунова (1899), А. П. Нурока (1899). В этих работах выявляется вкус Серова к открытому, сочному, эмоциональному штриху.

Литографии и часть офортов были напечатаны в начавшем тогда выходить журнале «Мир искусства», вокруг которого сгруппировались представители этого объединения (см. главу восьмую). Серов присоединился к ним, уйдя из Товарищества передвижников из-за столкновений с его ставшим консервативным руководством. В жизни объединения с его первых шагов Серов принимал живейшее участие и в деятельности журнала, и на выставках, и в делеемых грандиозных планах пропаганды лучших достижений отечественной художественной культуры на родине и за рубежом. Увлечения товарищей по объединению открыли зрелому мастеру многое в забытых традициях, прежде всего великих портретистов XVIII — начала XIX века. Как увидим далее, бесполезным оказалось для Серова и воздействие исторической живописи круга «Мира искусства».

Начало 1900-х годов — приближение и наступление могучего общественного подъема, увенчавшегося первой русской революцией, имевшей всенародное значение, — отмечено и деятельностью «Мира искусства» — глашатай новых эстетических идей современности и ее новых художественных течений. Серов с неслабым интересом присматривался к этим открытиям и стремился освоить их в своем творчестве. Развитие его становится все более сложным, а возможности — все более многообразными.

Воспитанный на революционных идеалах русской интеллигенции, с которыми его связывали семейные традиции, в память о них художник написал небольшую картину «Встреча» («Приезд жены к ссыльному», 1898, ГТГ). В полную меру они выявились в дальнейшем, в дни революции.

9 января 1905 года Серов был в Петербурге и трагически пережил «Кровавое воскресенье» — расстрел царскими войсками безоружных рабочих, направлявшихся с петицией к царю. Серов и Поленов написали тогда возмущенное письмо руководству Академии художеств (см. книгу первую, раздел второй, главу десятую). «То, что пришлось видеть мне

из окон Академии художеств 9 января, не забуду никогда — сдержанная, величественная безоружная толпа, идущая навстречу кавалерийским атакам и ружейному прицелу, — зрелище ужасное.

То, что пришлось пережить после, было еще невероятнее по своему ужасу... Кем же предрешиено это избиение? Никому и ничем не стереть этого пятна...» — писал Серов И. Е. Репину. С 1903 года действительный член Академии художеств, Серов демонстративно вышел из нее, так как президент Академии, великий князь Владимир, он же главнокомандующий войсками Петербургского округа, принимал участие в кровавой бойне.

В альбомах художника появились наброски, передающие впечатление трагических дней: расстрелы, раненые на улице столицы, казаки с шашками наголо, преследующие демонстрацию. Он рисовал убийственные для царского режима карикатуры: изображал Николая II с теннисной ракеткой под мышкой, раздающим Георгиевские кресты усмирителям («1905 год. После усмирения», ил. 114), винтовки вместо снопов на поле («1905 год. «Урожай», ил. 111), расстрел безоружной толпы. В сатирическом журнале «Жупел» была напечатана исполненная темперой на картоне серовская композиция «Солдатушки, бравы ребята! Где же ваша слава?..» (1905, ил. 113). (Подробнее о революционной графике Серова см. главу десятую.)

Серов шел среди демонстрантов за гробом члена Московского комитета большевиков Н. Э. Баумана, предателями убитого черносотенцем, и под впечатлением этой торжественной и грозной похоронной процессии создал эскиз «Похороны Н. Э. Баумана» (1905, ЦМР СССР).

Своего современника-интеллигента, Человека с большой буквы, славившего Свободу и Искусство, Серов запечатлел в дни первой русской революции в ряде героических монументальных портретов.

В портрете А. М. Горького сказались революционные настроения художника (1905, Музей А. М. Горького, Москва, ил. 40).

Писать Горького в период революции 1905 года — значило открыто демонстрировать свое сочувствие освободительному движению пролетариата. В портрете энергичной, выразительной линией очерчен силуэт фигуры в темной одежде мастерового. Динамичная композиция, характерен убеждающий жест руки, прижатой к груди.

В этот период Серов прибегает к резкому подчеркиванию характерного: жестов, позы портретируемого человека, что можно видеть во многих портретах, и в частности в героизированных портретах М. Н. Ермоловой

и Ф. И. Шаляпина, также созданных в 1905 году.

Строго торжествен образ в портрете Марии Николаевны Ермоловой (1905, ГТГ, ил. 39) — актрисы героического и трагического репертуара, призывавшей со сцены к борьбе за свободу и права человека. Портрет написан в рост и рассчитан прежде всего на восприятие изображения в целом, особенно пластической выразительности силуэта величаво красивой женственной фигуры. Вместе с тем полны значительности выражение лица, жест рук, сложенных спокойно у пояса. Актриса царит в строгом окружении очень лаконично показанного интерьера, в котором нет никакой назойливой роскоши и ни малейшего оттенка быта. Холодноватая гладь зеркала спокойной, почти квадратной формы, отражающая видимую в перспективе аркаду зала, смягчает и оттеняет вертикаль стоящей фигуры, вносит в композицию динамику.

Выбранный художником линия горизонта делает композицию гармонической. Известно, что Серов писал Ермолову, сидя почти у ее ног, на скамеечке, и мог по натуре проверять ракурс изображенного, представить актрису словно бы видимой на авансцене.

В портрете артистки Гликерии Николаевны Федотовой (1905, ГТГ) дано, скорее, бытовое истолкование образа в соответствии с ее амплуа на сцене, где она часто выступала в пьесах А. Н. Островского. Некоторая патриархальность живо чувствуется в характеристике этой женщины. Старчески расплывшаяся фигура как-то уютно вписана в спокойный формат холста, закругленный сверху, ее очертания обобщает широкая старинная мантилья. Много больше внимания отдано на этот раз характерно русскому лицу, в котором читаются ум и приветливость, душевность и развитое чувство человеческого достоинства. Краски этого портрета более живописны — сочетание коричневого, лилового и синего. Оба портрета — Ермоловой и Федотовой — были официальны: исполнены по заказу дирекции литературно-художественного кружка. Но и в официальный заказ художник внес свое личное отношение к модели и, главное, большую человечность.

В сложном ракурсе, во весь богатырский рост, в узком вертикальном формате поместил художник фигуру Федора Ивановича Шаляпина (х., уголь, мел, 1905, ГТГ, ил. 48). Монументальный рисунок исполнен почти в величину натуры смело положенными большими линиями, четко определяющими положение фигуры в пространстве.

В целях героизации образа внимание сосредоточено только на фигуре и лице, полностью абстрагированных от конкретного фона.

Серов утверждал этим портретом человека творчества как величайшую ценность, достойную быть увековеченной для всего человечества, образ великого артиста, к тому же вышедшего из недр народной жизни, кровно связанного с народом.

Именно революционная обстановка, царившая в России в 1905 году, поднимавшая к активной жизни, к историческому творчеству народные массы, демократическую и революционную интеллигенцию, открыла и для Серова все величие творческой энергии человека, всю бессмертную силу искусства, зовущего вперед, к новой жизни, к великим общественным идеалам, к свободе, свету.

В произведениях Серова этого периода прочно утвердилось стремление к «большому стилю», к искусству героического звучания.

Монументально-героические портреты, созданные в 1905 году, явились кульминацией серовского «большого стиля»; время постановки задачи создания монументального искусства, но оно же своей социальной дисгармоничностью сильно осложнило ее разрешение. Начало опытов художника в обращении к «большому стилю» относится еще к самому началу 1900-х годов, когда он стал работать в заказном парадно-декоративном портрете.

Одним из первых по времени и значению парадно-декоративных портретов был портрет М. А. Морозова (1902, ГТГ), написанный в рост и в величину натуры. Крупная приземистая фигура, переданная весьма ощутимо, придвинута почти к краю холста и как бы заполняет собой почти все его пространство. В композиции выбрана низкая точка зрения, и потому кажется, что этот столь уверенный в себе человек смотрит на нас как бы сверху вниз, с высоты своего положения. Вся его внешность, независимая манера держать себя — очень характерны, говорят о своенравии и о том общественном положении, при котором своенравие может проявляться беспрепятственно.

Дальнейшее развитие обеих тенденций — парадной декоративности и меткости характеристики — протекало по двум руслам, не всегда четко разграниченным. Обострение характеристики модели превращало иные из портретов в своего рода эпиграммы: Серова побаивались, но и ценили за великолепную маэстрию.

В портрете В. О. Гиршмана (1911, ГТГ) характеристика модели еще более остро гротескна. Художник прибегает к подчеркнуто упрощенному контуру фигуры и резко акцентирует ставший привычкой очень индивидуальный жест (рука опущена в нагрудный карман затем, чтобы достать из него часы: Гиршман постоянно спешил).

Серов писал великое множество заказных парадных портретов, которые были источником заработка: и буржуазной меценатствующей интеллигенции, и потомственных аристократов, и даже лиц императорской фамилии. Портреты такого рода были для художника итогом «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Иногда они бывали дерзкими в своей жизненной, глубоко скрытой правдивости, но все искупала в глазах заказчика слава Серова-портретиста, его блестящее мастерство исполнения.

Стилистические поиски реализовались по-разному в парадно-заказном портрете.

Портрет З. Н. Юсуповой (1902, ГРМ) написан в изысканной рокайльности колорита, удачно подчеркивающего внешние качества модели.

Портрет Г. Л. Гиршман (темпера, 1907, ГТГ) принадлежит к серии повествовательных, сюжетных портретов Серова. Это своего рода мизансцена: молодая женщина, окруженная дорогими красивыми вещами, которые вместе с самой их хозяйкой отражены в зеркале, и как будто ненароком отраженное в нем лицо самого Серова, работающего за мольбертом с огромным напряжением (он всегда подолгу добивался сходства, писал до изнеможения, но умел скрыть в законченном произведении «муки творчества»).

Артистизм — это непереносимое качество серовского мастерства, художественное кредо и его и целого поколения, выступившего в 1890-е — начале 1900-х годов. Портрет написан темперой — краской, которой свойственны декоративные эффекты, дающие менее материальный цвет, чем живопись маслом. Темпера ровно закрашивает большие поверхности, обладает матовой фактурой. Такого рода особенности и обыграл художник, противопоставив глубокий черный цвет одежды модели блестящей поверхности зеркала, у которого она позирует, ее нежно-розовому лицу и полуоткрытым рукам. Сопоставление матовой и блестящей фактур предметов порождает большую остроту восприятия изображенного. В портрете «Девочка с персиками» Серов проявил большое мастерство как живописец интерьера; в портретах Г. Л. Гиршман и О. К. Орловой он достиг еще большего совершенства изображения жилого интерьера и его пространства.

В портрете О. К. Орловой (1911, ГРМ, ил. 42) Серов увлечен поисками декоративного стиля, и роскошь, окружающая модель, имеет самое существенное значение в парадно-декоративной концепции портрета, напоминая о традициях XVIII — начала XIX века. Все написано с декоративным размахом и материальной достоверностью. Обращение

к традициям парадно-декоративного портрета старинных мастеров, особенно XVIII — начала XIX века, чаще русских (например, Д. Г. Левицкого), стало возможным после того, как с их полотнами, долгое время забытыми, познакомила выставка портрета, устроенная «Миром искусства» в 1905 году в Таврическом дворце, а вслед за этим выставка русского искусства в 1906 году в Осеннем салоне в Париже, тоже развернутая по инициативе этого объединения. Однако в серовском портрете характеристика заказчицы слегка утрирована и иронична, подчеркнута ее социальная типичность, что характерно для нового миропонимания.

Оригинальна и композиция портрета — динамическая и тоже немного нарочитая.

Для портрета восточной красавицы М. Н. Акимовой (1908, Государственная картинная галерея Армении, Ереван, ил. цв. VI) найдены яркие краски, обычно редкие в живописи Серова этих лет, подчеркнувшие психологическую выразительность образа.

Поиски декоративности, стилизм Серова очень оригинально сказались в портрете прославленной танцовщицы Иды Рубинштейн (темпера, уголь, 1910, ГРМ) и неоконченном портрете П. И. Щербатовой (уголь, темпера, пастель, 1911, ГТГ, ил. 41).

В 1909 году в первом «Русском сезоне» (о «Русских сезонах» см. подробнее в главах восьмой и девятой) участвовала танцовщица Ида Рубинштейн. Не будучи профессиональной балериной, она брала уроки танца у выдающегося балетмейстера и артиста балета М. М. Фокина. Как рассказывает в своих воспоминаниях Фокин, обладая красивой внешностью, танцовщица умело пользовалась в его постановках выразительными позами и жестами, выступая обычно в экзотических ролях.

Портрет, созданный Серовым, можно представить в виде настенной росписи, сразу привлекающей внимание своей необычностью и рассчитанной на восприятие издали. Помимо некоторой претенциозности, подчеркнутой в самой модели, образ которой заметно стилизован в духе исполняемого ею репертуара, Серов в минимуме пластических приемов, примечательных своим графизмом, линейностью, добился наибольшей выразительности характера. В портрете использован незагрунтованный холст, усиливающий тем самым впечатление плоскостности; уплощенно трактована и обнаженная фигура, видимая со спины. Фигура распластана на плоскости, но голова объемна, лицо, как во всех серовских портретах, полно психологизма.

Портрет Иды Рубинштейн можно связать с увлечениями художника театром и стремлением работать для сцены, писать театральные декорации. И этим увлечением художник обязан «Миру искусства» и тому триумфу, который сопутствовал «Русским сезонам». В 1907 году Серов писал декорации к «Юдифи» — опере своего отца, композитора

А. Н. Серова. Для «Русских сезонов» был выполнен ряд эскизов занавеса к постановке балета «Шехеразада» (1910, ГРМ, и др. собрания). Балет этот (на симфоническую музыку Н. А. Римского-Корсакова) открывался увертюрой, звучавшей перед занавесом, задуманным в духе персидских миниатюр. Занавес был написан Серовым совместно с художниками И. С. Ефимовым и Н. Я. Симонович-Ефимовой. Однако стихией Серова была не столько театральная-декорационная, сколько станковая живопись. Он отлично писал акварелью, рисовал графитным карандашом и углем, сангиной, работал в офорте и литографии, пастелью, темперой, маслом, гуашью, неизменно стремясь к обогащению пластических средств.

Значительный интерес представляют созданные в этот период изящнейшие карандашные портреты Серова, в которых сказалось его стремление по-новому выразить прежний гуманистический идеал. Таковы портреты артистов Московского Художественного театра К. С. Станиславского (ил. 43), В. И. Качалова, И. М. Москвина (все 1908, ГТГ). Художественный театр с момента возникновения был своего рода «Меккой» русской передовой интеллигенции, глашатаем ее идеалов. В других карандашных портретах Серов запечатлел грациозные, светлые, поэтические образы знаменитых балерин Анны Павловой (1909) и Тамары Карсавиной (1909, оба ГТГ, ил. 44). Эти имена — слава русской духовной культуры, русского национального гения, русской сцены.

Павлова и Карсавина блистали в «Русских сезонах», гастролях русского балета в Париже, и прежде всего русскому балету, «создавший успех», как о том писала современная пресса. В большинстве своем портреты сделаны только легким очерком карандаша, одной линией и почти без теней. Источником света является сама бумага, которая становится в этих рисунках эстетическим компонентом, на ее нетронутом фоне отчетливо воспринимается красота линии, создается своего рода узор, орнамент.

Прекрасный воздушный рисунок «Анна Павлова» (1909, ГРМ) исполнен Серовым как афиша к гастролям русского балета в Париже.

Если в предшествующий период творчества художник, помимо портретов, обращался к жанру и пейзажу, то во второе пятилетие 1900-х годов его все более привлекают исторические сюжеты. Первыми пробами явились небольшие, выполненные гуашью композиции на темы русского XVIII века. Интерес к этой эпохе возник под влиянием «Мира искусства» и в совместной работе с его художниками над изданием «История великокняжеской, царской и императорской охоты на Руси». В серовских гуашах проявилось формировавшееся тогда и в его портретных произведениях увлечение «стилизмом».

Одна из картин называется «Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте» (1900, ГРМ).

В характере движения и фигурах Серов сумел уловить нечто, напоминающее рокайль-

ный стиль, а в противовес его легкой игривости, непринужденности и нарядной беспечности ввел в композицию стоящих у дороги стариков странников, подчеркнув этим социальные контрасты эпохи и напомнив о народе.

«Миру искусства» обязан Серов пробудившимся интересом к русской истории и увлеченностью образом Петра — великого строителя и преобразователя России, который стал его любимым героем. Художник впервые обратился к образу Петра I в небольшой картине темперой «Петр I на псовой охоте» (1902, ГРМ), столь темпераментной по сюжету. В 1903 году начата картина «Петр I в Монплезире» (известная в ряде вариантов).

В картине «Петр I» (к., темпера, 1907, ГТГ, ил. 49) — вдохновеннейшем из созданий Серова — передан героический пафос Петровской эпохи, ее бурной деятельности. Все изображенное, и прежде всего образ самого Петра, полно экспрессии. В картине немного гротескно дан Петр, шагающий на своих длинных, как ходули, ногах, и особенно гротескно изображена далеко отставшая от императора свита.

Фигуры обведены по контуру, отчего их силуэты приобретают подчеркнутую выразительность. Кроме того, и фигура Петра и его свита выступают на фоне неба, что также сообщает их остроту, близость, словно бы реальность. Композиция словно бы рассчитана на украшение стены, в ней сохранена некоторая плоскость переднего плана, а движение, хотя и разворачивается по диагонали, вызывая впечатление глубины пространства, все же ориентировано параллельно этой передней плоскости. Мотив шествия сообщает сцене торжественность и вносит определенность ритма.

Значительна в картине роль пейзажа, напоянного свежим ветром, вида Петербурга, поднимающегося в лесах строек на невских берегах; облака, несущиеся по небу, подчеркивают стремительность движения на земле.

Пафос исторического творчества, пафос борьбы, созидания определяет монументальность этого произведения, хотя и небольшого размера. Оно было сделано для серии учебных пособий «Картины по русской истории» под редакцией С. А. Князькова в издании И. Н. Кнебеля. Над образом Петра Серов продолжал работать и в последующие годы.

Все более тяготел к монументально-декоративному искусству, что было одной из важных потребностей эпохи, Серов, подобно другим современникам, мечтал о настенных композициях; он выполнял заказы на роспись частных особняков (например, эскизы росписей для особняка Носовых).

Только однажды открылась было, но так и не осуществилась надежда исполнить заказ на монументальные росписи общественного назначения — зала только что выстроенного Музея изящных искусств (ныне Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Об этом здании см. главу четырнадцатую), стены которого предстояло украсить композициями, посвященными природе и жизни античной Греции.

Светлые гуманистические идеалы Эллады не могли не вдохновить Серова. В связи с предполагавшимся заказом он совершил в 1907 году путешествие на греческий архипелаг и долго оставался под сильным впечатлением увиденного.

Гомеровские сюжеты стали для художника удобным предлогом, чтобы воплотить свои воспоминания и о Греции и о пленившем его архаическом искусстве, полном детски-наивной прелести, об особой грации, утонченности архаических кор, на которых похожи юные героини серовских темперных эскизов «Одиссей и Навзикая» (1910, ГТГ, ил. 46, варианты 1909—1910, ГРМ, ГТГ), «Похищение Европы» (1910, ГТГ, ил. 47). Многочисленные повторения разработки этого сюжета находятся в ГТГ, ГРМ, частном собрании; эскизы исполнены то более жизненно и ближе к натуре, то в них преобладают стилизованность формы и цвета, условная театрализованность.

В «Похищении Европы» эти приемы декоративной стилизации природы вполне освоены. Плоскостно-декоративно развернуто пространство, изысканно стилизована пластика фигур Европы, оконтурено синим ярко-оранжевое изображение быка — звучное «пятно» в плоскостной композиции. Пейзаж — условен, волны образуют графически ритмические акценты на плоскости.

Чем дисгармоничнее становилась после поражения революции 1905 года окружающая действительность («Опять весь российский кошмар втиснут в грудь...» — писал Серов жене), тем упорнее возрастала жажда гармонии человека и жизни. Однако теперь художник уже не мог увидеть ее в современности и уносился мечтой к светлому, наивному детству человечества, к «призракам» Эллады. Это была главная причина. Другая заключалась в том, что и в художественной среде, с которой Серов был тогда близок, прежде всего в кругу «Мира искусства», тоже вновь возник культ Древней Эллады.

В картинах воплощалась мечта о поэтической гармонии человека и природы, увлекавшая многих современников Серова, и в частности Нестерова. Эта наивно-поэтическая гармония противопоставлялась дисгармоничности окружающей буржуазной действительности.

Однако отношение Серова к античности не было однозначным. В эскизах для росписей

дома Носовых в Москве он обратился и к сюжетам трагического характера. Этим эскизам он посвящал в последний год жизни все свободное от заказных портретов время. Некоторые эскизы весьма экспрессивны.

Серов не ограничивался только творческой работой. С 1902 года он был активным и авторитетнейшим членом Совета Третьяковской галереи, много способствовал пополнению ее коллекции. 12 лет жизни (с 1897 — по февраль 1909 года) он отдал педагогическому труду в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Преподавательская деятельность Серова — это прежде всего естественно вытекавшая из его идейных убеждений система воспитания высококультурного человека, квалифицированного мастера и художника-гражданина. Сам великий труженик, он требовал от учеников напряжения всех сил. «Сверх нормы, сверх нормы! Тогда и будет нормально», — таково было требование Серова, предъявлявшееся им ученикам.

Молодые художники чтили в нем великого мастера, требовательного педагога, с которым были связаны их лучшие порывы и надежды. В. В. Маяковский, тогда ученик Московского училища живописи, ваяния и зодчества, подчеркивал как главный завет Серова — «Искание в искусстве новых путей».

Глава четвертая

К. КОРОВИН

Жизнерадостный, искрометный талант **Константина Алексеевича Коровина** (1861—1939), блистательного живописца-колориста, декоратора, оживил самые разные области творчества: станковую, театрально-декорационную, монументально-декоративную живопись и даже архитектуру. Это определило роль художника в становлении синтеза искусств — важной эстетической потребности эпохи. Коровин принадлежал к тому кругу художников своего времени, которые стремились нести в жизнь красоту. «А я ... доброе имел спеть людям — песню о природе красоты», — говорится в одной из дневниковых записей Коровина. Для него, как видно, понятие добра и красоты было неразрывно. Его искусство, щедро открытое навстречу многокрасочному миру, навстречу человеку, утверждает ярко эмоциональный, поэтический взгляд на окружающую действительность.

«Константин буйствует в ослепительном вихре красок», — говорил о своем друге В. А. Серов. Поэтому так любил Коровин театр, особенно театр музыкальный, умея находить созвучие красок и музыки. В его собственной творческой судьбе громадную роль сыграло сближение с деятелями Московской частной русской оперы (где он на всю жизнь подружился с гениальным Ф. И. Шаляпиным), Московского Художественного теат-

ра, абрамцевского кружка, особенно с В. М. Васнецовым и В. Д. Поленовым, но прежде всего с самим С. И. Мамоновым. Мамонов едва ли не первым оценил дарование Коровина — театрального живописца и помог ему утвердиться на этом пути.

Артистизм был в натуре Коровина — человека от природы щедро одаренного, но порой склонного к богеме. На первый взгляд он представлялся бездумным эпикурейцем, не знающим ни творческих усилий, ни горестных переживаний. В действительности художник и работал много, да и жизнь его складывалась совсем негладко: он рано стал сиротой, с большим трудом добился признания. Его личная судьба всегда оставалась неустроенной, в искусстве же он находил противовес от мрачных впечатлений.

С детства Коровин рос вблизи народа: его дед держал ямщицкий двор, распоряжаясь почтовым трактом от Москвы до Новгорода. Это был патриархальный мир. Но рядом с ним была и другая жизнь: в процветавшем родительском доме устраивались музыкальные вечера, бывали некоторые художники. Все это развивало впечатлительность ребенка. Трагедия ворвалась в семью внезапно: разорившись, покончил самоубийством отец, за ним скоро сошла в могилу и мать, изнурав себя непосильным трудом, и юноша познал жестокую бедность.

Коровин принадлежал к славной плеяде воспитанников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где обучался с 1875 по 1886 год (несколько месяцев в 1882 г. он провел в Академии художеств). Учителями в училище, оказавшими на него очень плодотворное влияние, были А. К. Саврасов и В. Д. Поленов. Влияние Поленова не ограничивалось только временем классных занятий. Он дружески принял Коровина и у себя дома, ввел в круг даровитых живописцев. Они вместе работали над этюдами, писали пейзажи. Молодой художник, который еще в мастерской Саврасова слыл наряду с И. И. Левитаном одним из лучших пейзажистов, еще более окреп в этой своей склонности. Пейзаж всегда оставался любимым жанром Коровина, который обладал, однако, и способностями портретиста, успешно писал лирико-поэтические жанровые картины, славился и натюрмортами, полными такой же поэтичности и красочной прелести.

Коровин рано обратился к пленэрной живописи. На этом пути его поддержал Поленов, оказавший благотворное влияние на московскую живописную школу 80-х — начала 90-х годов (см. книгу первую, раздел второй, главу десятую). Смелое самостоятельное развитие принципов пленэризма Коровина проявилось в портрете хористки (1883, ГТГ, ил. 51), который написан всего через год после начала занятий у Поленова. Это едва ли не первый был для того времени портрет на открытом воздухе, в котором так много свежести красок, столь необычно взятых в своих сочетаниях. К тому же это был этюд, претендующий на самостоятельную художественную ценность. Яркая, пронизанная светом зелень сада и яркая голубизна платья, в которое одета модель, создают звучный колористический аккорд, усиливая друг друга. Эта сочность цветовых созвучий стихает в светлой, кажущейся желтоватой шляпке хористки, а золо-

тистый шарфик как будто связывает все эти краски воедино. В теплой полутени написано лицо, хранящее задумчиво-рассеянное, слегка грустное выражение. Серебристый свет оживляет его и смягчает некрасивость черт.

Отсутствие в портрете привычного психологизма и особенности живописного строя этюда были настолько нетрадиционны, что появление этого произведения на одной из московских выставок было встречено неодобрительно в господствующих художественных кругах. Задетый за живое несправедливой хулой, Коровин счел нужным позже оставить довольно подробную запись на обороте холста:

«В 1883 году в Харькове портрет хористки. Писано на балконе в общественном коммерческом саду. Репин сказал, когда этот этюд ему показывал Мамонов С. И., что он, Коровин, пишет и ищет что-то другое, но к чему это — это живопись для живописи только. Серов еще не писал в это время портретов. И живопись этого этюда находили непонятной!!! Так что Поленов просил меня убрать этот этюд с выставки, так как он не нравится ни художникам, ни членам — Г. Мосолову и еще каким-то. Я не был с этим согласен, и этюд этот был снят с выставки. Модель эта была женщина некрасивая и даже несколько уродливая. Константин Коровин».

Впрочем, и появившиеся спустя несколько лет аналогичные пленэрные портреты В. А. Серова встречали такой же недружелюбный прием, о чем свидетельствуют воспоминания И. Э. Грабаря в автобиографии «Моя жизнь», так же как отдельные места из переписки Серова.

На протяжении 80-х годов Коровин, словно соревнуясь с Серовым, с которым постоянно встречался в Абрамцеве, написал целую серию портретов в пленэре, упорно обращаясь к этой специфической задаче: «В лодке» (1887 или 1888, ГТГ), «За чайным столом» (1888, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово), портрет Т. С. Любатович (ГРМ).

Любатович изображена в этом портрете на фоне окна, открытого в цветущую зелень сада. Светло-розовая, серебристая в дневном свете тональность платья сгармонирована с этим пейзажным окружением.

«В лодке» можно скорее назвать этюдом. Остальные перечисленные произведения — вполне законченные картины. Во всех воедино слиты в художественном замысле человек, мир окружающих его вещей и природа. Портретам этим свойствен больший или меньший элемент бытовой трактовки образов. Наряду с аналогичными работами Серова названные произведения Коровина принадлежат к основополагающим пленэрным портретам русского искусства второй половины XIX века.

Пленэрная живопись помогала воплотить мечту целого поколения о единстве человека и мира, о красоте этого мира в зрительно осязаемых формах, в слитности человека и всего окружающего пространства природы, объединенных световоздушной средой в ее постоянной изменчивости.

В импозантном портрете С. Н. Голицыной (1886, ГТГ) поток бликов серебристого дневного света красиво оживляет белую ткань платья, создает

ясное, спокойное настроение. Портрет этот, должно быть, писался на заказ, и Коровин отступил в нем от непривычной красочности «Хористки». Светом моделированы лицо и фигура, модель расположена у окна на фоне белой занавески. Художественная задача — изображение почти белого на белом фоне — была не из простых, но молодой живописец разрешил ее с большим успехом.

Колористические увлечения Коровина были очень разнообразны. Изысканна гармония черного и серого, обогащенная деликатными введенными розовыми и зеленоватыми тонами, смягченными приглушенным светом, пробивающимся в комнату с улицы, в картине «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1886, ГТГ, ил. 52). Это произведение написано на основе личных впечатлений во время поездки в Испанию. Сюжетный мотив крайне прост: две молодые женщины смотрят на улицу сквозь опущенные жалюзи, но в их лицах, огоньках глаз, позах столько жизненной прелести, метко схваченного национального своеобразия, столько настроения, немного грустного у одной и более оживленного у другой. В этих намеках и заключено все содержание «дуэта» образов и самой картины.

Бытовой характер полотна в картине подчеркивает обстановка комнаты, написанная обстоятельно, мастерски, с чувством материального различия каждой вещи. Однако быт опозитизирован художником, и картину по аналогии с пейзажем можно назвать жанром настроения. Красота, изящество колорита — важные слагаемые этого настроения. Впечатление жизненной непосредственности изображенного подчеркивают и фрагментарность композиции и некоторая сдвинутость фигур от центральной оси. Этот же прием усиливает и недосказанность сюжета, дающую возможность зрителю самому продолжить лаконичное повествование художника.

В портрете итальянской певицы Солюд Отон (1891, частное собрание) Коровин вновь разрабатывает черно-жемчужную гамму, словно бы опровергая версию о неживописности черного цвета. В этих красках как будто слышится низкая регистровая тональность голоса певицы; в лице открывается натура страстная, глубоко чувствующая.

К богатой оттенками, однако лишенной красочности пленэрной живописи «Хористки» Коровин обратился в пейзажах Севера.

В 1894 году вместе с деловой экспедицией С. И. Маюнова он побывал в Архангельске, Мурманске, на северном побережье Норвегии и у Полярного круга, писал многочисленные этюды, создал на их основе ряд картин и декоративных композиций, предназначенных для оформления интерьера павильона Крайнего Севера на Всероссийской торгово-промышленной выставке в Нижнем Новгороде (1896).

Поездка подарила молодому художнику массу необычайных впечатлений и от народной жизни и от

суровой природы, открыла новые краски снегов и высокого серебристого неба, сверкающих льдов, сполохов северного сияния и оживленной, шумной толпы в портах, где тесно швартуются корабли.

Коровин сумел передать величие почти нетронутой северной природы, ее могучую «северную песнь». Он писал с природы и умел верно уловить особенности разных местностей, где ему довелось побывать, и то настроение, которое с той или иной местностью связано. Так, например, «Зима в Лапландии» (ГТГ) сурова, неприветлива; что-то мертво-холодное, необжитое есть в безлюдном пейзаже, в неуютной, затерявшейся во льдах постройке, в необъятных снежных просторах с их серыми, свинцовыми тонами.

Печальна и величава природа Севера и в пейзаже «Ручей св. Трифона в Печенге» (1894, ГТГ). Хмурое небо, каменистый берег, холодная гладь воды — все это передано многими красками, свободно и точно.

Картина «Зимой» (1894, ГТГ, ил. 50), скорее всего изображающая пейзаж средней полосы России, полна задушевности, скрытого движения. Хотя сам человек и не показан в картине, но во всем чувствуется его присутствие. Дверь распахнута настежь, лошадь заботливо привязана, на изгороди развешано белье. В зимнем пейзаже не чувствуется холода, снег — мягко-желтоватого оттенка, в рефлексах от постланной в саях золотистой соломы. Розоватое белье на заборе также вносит теплоту в тонко разработанную гамму благородных серебристо-серых коровинских тонов; в которую так красиво и как-то уютно вписаны темная лошадка, хвоя над крышей крестьянского домика. Нет в этой картине и широких просторов; ее горизонт замыкает далекая полоска леса, слегка сиреневато-розовая по цвету.

Коровин пишет широким, свободным мазком, цвет разработан в богатой шкале оттенков, близких, но разных тональностей.

Коровин самостоятельно подходил к импрессионистической живописи. Поездка в Париж в 1892—1894 годы еще более укрепила его на этом пути. Коровинский импрессионизм проявился в ряде произведений. Одно из них — «Летом» (1895, ГТГ) — напоминает большой этюд с природы, в котором схвачено мимолетное впечатление и передано переходящее настроение: у кустов сирени, вдыхая ее аромат, на минутку остановилась молодая женщина в белом платье и соломенной шляпке. Платье ее кажется ослепительно белым, на него ложатся синеватые яркие тени, блики света, которые играют и на дорожке сада, и на ветвях досках забора, и на бочке для дождевой воды. Утро свежо и напоено запахом цветов, все проникнуто поэзией летнего дач-

ного отдыха. Цвет изменчив, богат, живописная манера свободная, широкая, эскизная. Она лишь намечает, но не прорисовывает формы предметов, и оттого они кажутся легче, воздушнее в очертаниях. Все сосредоточено на том, чтобы осязательнее выразить состояние природы и человека в данный преходящий момент, уловить взаимодействие цвета и света.

Импрессионизм Коровина сказался в портрете К. Д. Чичагова (1902, ГТГ) и особенно в портрете Т. С. Любатович (частное собрание). Второй портрет, безусловно, этюд: в нем господствует мгновенное, случайное. Лицо молодой женщины полускрыто полями шляпки; на нас смотрит лишь один весело и лукаво прищуренный глаз, манит улыбка на губах. Портрет набросан очень широким пастозным мазком. Подобная трактовка портрета и образа человека весьма примечательна для импрессионизма с его стремлением уловить мгновенное, преходящее состояние, активизировать восприятие зрителя выразительностью живописной манеры, композиционными приемами, создать впечатление жизненной случайности (в композицию портрета «случайно» попала фигура Шаляпина, стоящего в отдалении у моря).

Импрессионизм обострил зрение художника, его восприимчивость к преходящему, мимолетному, обострил и переживание такого рода впечатлений, научил ценить миг красоты, создал приемы, позволяющие фиксировать ее на холсте. Это была в своем роде живописная скоропись. Не было никакой предвзятости ни в композиции, ни в выборе точки зрения, часто неожиданной, как бы случайной.

Так написал Коровин одно из «Парижских кафе» (предположительно 1890-е годы, ГТГ) — вереницу расположенных по диагонали столов, покрытых белыми скатертями. Выбран такой момент освещения, когда в предрассветной дымке утра появляются первые лучи солнца, прогревают атмосферу, влага начинает испаряться и глазу становится ощутимо движение воздуха. В живописи этой вещи очень важна свободная темпераментная манера, динамика мазка.

В другой картине «Парижское кафе» (ГТГ, ил. 53) художник вновь ставит своей целью передать непосредственное живописное впечатление от увиденной им сцены. В теплом мягком свете предметы потеряли четкость объемов. Женская фигура в центре под красным зонтиком воспринимается не более, как звучное красочное пятно.

В парижских пейзажах Коровин — поэт города в его современном обличье и с его современной жизнью обыкновенного человека. Ни исторических, ни художественных достопримечательностей Парижа он не изобра-

жал, как не изображал и фешенебельного Парижа, а неизменно передавал впечатления от повседневной жизни, писал тихие улочки и небольшие кварталы в разное время суток: и ранним утром, когда над городом еще стоит свежая утренняя дымка, и тогда, когда солнце уже взошло и парижане, наслаждаясь его ласковым летним теплом, отправляются на прогулку, чтобы посидеть в тени деревьев за столиками уличного кафе, писал и в вечерние часы в освещении огней.

Укореняющаяся в это время в станковых произведениях Коровина широта, эскизность живописной манеры связывают с работой на театре. Изображая ночной Париж, Коровин был увлечен красотой сверкающего огнями многолюдного, полного движения города. Безупречно определяя сложность тональных и красочных отношений, он стремился главным образом к передаче мгновенных зрительных впечатлений. Цвет теряет свою вещественность и воспринимается как поток вибрирующих, броских мазков (но в изображении архитектуры сохраняется предметность). Таковы «Париж. Бульвар Капуцинок» (1906, ГТГ), «Париж ночью. Итальянский бульвар» (1908, ГТГ). В пейзажах ночного Парижа преобладают зрелищность, декоративность. Эффект цветного света напоминает огни театральной ramпы.

Театрализованность в выражении действительности присуща и ряду других произведений художника: «Северная идиллия» (1886, ГТГ), «Бумажные фонари» (1895—1896, ГТГ). Великолепно написаны в небольшой жанровой картине горящие в сумерках разноцветные китайские фонарики, их отраженный свет «зажигает» красный цвет блузки смуглой молодой женщины. Это лирический бессобытийный жанр, полный поэзии.

Освещение летнего вечера передано в этюде «Сарай» (1900, ГТГ). На фоне потемневшего от времени, полуразвалившегося серого сарая намечены мазком две женские фигуры. Красная одежда на одной из них вспыхивает сильным цветом, как если бы на нее упал случайно луч заката.

Декоративен сверкающий цветом и светом портрет Ф. И. Шаляпина (1911, ГРМ, ил. 54). Терраса, на которой изображен знаменитый певец, освещена ярким южным солнцем, и в его лучах сияют буйная зелень, вино в бутылке и стакане, ярче кажутся красные розовые букеты.

Коровин — один из крупнейших мастеров натюрморта. Он дал этому роду живописи самостоятельную художественную жизнь, умея найти в самых обыкновенных предметах, в их сопоставлении богатство колорита, передать чувство материальности мира. Особенно

часто писал Коровин цветы — обычно живые, но иногда искусственные, бумажные — в золоченых амприрных вазах. В 1910-е годы, в период интенсивного развития этого жанра в русской живописи, он был особенно увлечен натюрмортом.

В натюрморте «Розы и фиалки» (1912, ГТГ, ил. цв. XVI) великолепно обыграно сопоставление пышного букета темно-пунцовых роз и скромных букетиков фиалок, звонко-оранжевого апельсина, белых кусочков сахара (по контрасту они кажутся особенно белыми) и блестящих металлических предметов, отраженных в гладкой поверхности подноса. Коровин заставляет наслаждаться мастерством передачи конкретно-чувственной природы вещей и в то же время мастерством, с каким этот интимный предметный мир вписан в широкий мир сверкающего за окном вечернего города.

В произведениях 1910-х годов, к числу которых принадлежит и этот натюрморт, Коровин особенно любил давать подобные противопоставления — огня, зажженного в помещении, и ночной темноты за его пределами, создавая впечатление как бы ярко освещенной рампы сцены и погруженного в темноту зрительного зала. В натюрмортах настроение, переживание переданы не менее впечатляюще, чем в пейзажах или жанрах; краски «оркестрованы» с той же вдохновенной эмоциональностью и вызывают часто музыкальные ассоциации. И все это находится в непосредственной зависимости от самого точного, в натуре увиденного и по натуре проверенного сочетания цветовых отношений, из которых Коровин, как музыкант, составляет целые «партитуры». Чувствовать красоту краски, света, правдиво, «верно брать», наслаждаться свободно отношениями тонов — вот что художник считал важным.

По сравнению с пейзажами Парижа теперь цвет стал плотнее, интенсивнее, форма обобщенней. Эти новые качества живописи Коровина еще определенней сказались в натюрморте «Рыбы, вино и фрукты» (1916, ГТГ). В нем есть и близость к натуре, ее живописно-пластическая передача и отступление к чисто декоративной задаче. Жемчужные переливы рыбьей чешуи воспринимаются как драгоценность.

Огромное живописное дарование Коровина помогло ему органически включиться в работу декорационного назначения. В театральной декорации Коровин утолял свою жажду праздничного искусства. Щедрая красочность его декораций и костюмов поднимала эмоциональную, поэтическую силу спектаклей. Выступления К. Коровина как театрального художника принесли ему огромный успех. Он

осуществил переворот в понимании возможностей художника театра и в отношении к этой профессии, подняв театрально-декорационную живопись на уровень большого искусства. На это его направлял еще в юные годы Поленов.

«Ритм, движение музыкальной мысли рождают во мне ответную музыку красок», — говорил Коровин, создавая на сцене настроение, отвечающее музыкальным образам. Написанные им декорации всегда жизненно конкретны. В них использованы самые разнообразные впечатления, полученные художником во время его многочисленных поездок: Кавказ подарил полные солнца декорации к опере А. Г. Рубинштейна «Демон», деревянная архитектура Архангельска послужила для сказочных теремов в балете Ц. Пуни «Конец горбунок», костромские леса — для декораций к опере М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), «Хованщина» М. П. Мусоргского, маленький средневековый западноевропейский городок с его тесными улочками изображен в декорации к опере Ш. Гуно «Фауст» и так далее, а костюм царя Дадона из «Золотого петушка» художник сочинил по образу морского петуха, как-то попавшего в сети рыбаков у него на глазах.

Декоративные панно Коровина на Всемирной выставке в Париже 1900 года, а затем его декорации к постановкам дягилевской антрепризы (о ней см. главы восьмую и девятую) принесли ему европейскую известность, были частью триумфов русского искусства, одержанных им в начале XX века.

И в монументально-декоративной живописи Коровин тоже исходил из конкретных, жизненных, чувственно-достовверных образов. Так, исполняя роспись современного интерьера «чайной комнаты», он предложил композицию из зеленой ржи и васильков. А в декоративных панно, написанных для Всероссийской выставки 1896 года в Нижнем Новгороде и для павильона Средней Азии на Всемирной выставке в Париже 1900 года, создал вполне реалистические жанрово-пейзажные сцены, представив народный быт конкретных местностей. Только отдельные панно, плоскостно-линейные по манере исполнения, могут быть причислены полностью к этому специфическому виду живописи и связаны со стилистикой модерна. Большинство других композиций, имеющих тоже определенное декоративное задание и рассчитанных на стену, живописны и даже написаны пленэрно, например синие тени на розоватом песке в одном из туркестанских панно. Использованы в этих росписях и приемы фрагментарной композиции, живо передано движение. Только уплощенность

пространства связывает здесь изображение со стеной.

В сценических и в декоративных композициях Коровин стремился передать ощущение реальной среды, дать представление о характере народного быта, о природе, о масштабах ее. Так Коровин поступил, когда оформлял павильон Крайнего Севера. Даже сам павильон, сложенный из бревен как северные постройки, был окрашен им специально в дымчатый цвет, чтобы по виду напоминать старые строения. Такие темные тона северных изб и сараев передавал Архипов в своих северных пейзажах.

Внутри павильона Коровин строил все его убранство на той же жизненной достоверности:

«Стараюсь... вызвать у зрителя то чувство, которое я испытывал сам на Севере.

...Вешаю необделанные меха белых медведей. Ставлю грубые бочки с рыбой. Вешаю кожи тюленей, шерстяные рубашки поморов. Среди морских канатов, снастей — чудовищные шуры белух, челюсти кита», — писал тогда художник. Все это создавало реально-документальную среду, а на ее фоне живописные панно показывали жизнь местных народов, природу: «Тюлений промысел на Белом море», «Торговое оживление на пристани в Архангельске», «Северное сияние», «Лов рыбы» и так далее.

Словом, декоративную живопись Коровин наполнил образами, почерпнутыми в окружающей действительности, народной жизни. Это явилось важнейшим завоеванием и новаторством Коровина, порвавшего с господством салонной традиции и в монументально-декоративной и в театрально-декорационной живописи.

Живопись Коровина, и станковая и театрально-декорационная, имела очень большое влияние на современников.

Будучи преподавателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1901—1917), он развивал в своих учениках чувство цвета, живописного тона, что плодотворно сказалось на творчестве многих из них.

В архитектурных работах Коровин следовал традициям В. М. Васнецова с его вкусом к декоративным формам народного творчества. Таков павильон Кустарного отдела на Всемирной выставке в Париже 1900 года, украшенный традиционными коньками на кровле по мотивам народной резьбы. Коровин создал также целый ансамбль построек, так называемую «Северную деревню».

Коровин был участником ряда объединений: выставлялся на передвижных выставках, входил в «Мир искусства» и «Союз русских художников» (о «Мире искусства» см. главу восьмую, о «Союзе русских художников» — главу шестую).

Глава пятая

ГРАБАРЬ

Редкая универсальность интересов и творческих возможностей характеризует деятельность **Игоря Эммануиловича Грабаря** (1871—1960). Прославленный пейзажист, один из крупнейших среди русских живописцев мастер натюрморта, он проявил себя и в архитектурном творчестве и в научно-исследовательской и музейной работе, требующих огромного труда, широкой эрудиции, был видным художественным критиком, ученым. Деятельность Грабаря протекала в конце XIX — начале XX века и после Октябрьской революции. Так же как Нестеров, он принадлежит двум эпохам и передал наследие прежней эпохи новой революционной России.

Первые значительные картины художника были созданы в начале 1900-х годов, в пору активного подъема передовых общественных сил, что и отразилось в мажорности выраженного в них мироощущения. Этими произведениями Грабарь внес в современную русскую живопись импрессионистические приемы разложения цвета (дивизионизм).

В Петербургском университете, затем в Академии художеств (1894—1896) и, наконец, во время пребывания за границей (1896—1901) Грабарь получил широкое и разностороннее образование. В Академии он занимался в мастерской И. Е. Репина (1895). В Мюнхене обучался у Ашбе (1896—1898), которого как педагога весьма ценил. «У Ашбе... была своя система, — вспоминал Грабарь, — он обращал внимание учеников только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи. Важна была только «большая линия» и «большая форма». При этом Ашбе руководствовался очень простым и ясным «принципом шара», на примере которого показывал закономерность расположения освещенных и затененных частей предметов». В европейских музеях Грабарь увлеченно изучал старых мастеров, специально интересовался технологией живописи, ближе познакомился и с картинами Э. Мане, импрессионистами, Ван Гогом.

К этому времени относятся первые теоретические и критические статьи Грабаря, в которых он пропагандировал новаторские искания современности.

С 1901 года, по возвращении в Россию, начинается интенсивная деятельность художника. Он создает многочисленные пейзажи, пишет столь же многочисленные натюрморты, разворачивает неутомимую критическую работу, принимает активнейшее участие в реорганизации Третьяковской галереи в музей национального значения. Грабарь постоянно ищет новые возможности пропаганды искусства и его воздействия на жизнь, на быт современника, на эстетические представления. В годы, проведенные за границей, расширился кругозор художника, он приобрел немалый опыт живописца, познакомился с новым западным искусством, а по возвращении в Россию определился в своем увлечении пейзажем, поскольку долгая разлука с родиной обостри-

ла восприятие родной природы: «Давно не быв здесь, я упивался впечатлениями...» — писал Грабарь. Одно за другим были созданы известнейшие его произведения: «Сентябрьский снег» (1903, ГТГ, ил. 55), «Февральская лазурь» (1904, ГТГ, ил. цв. IX), «Мартовский снег» (1904, ГТГ, ил. 56). Как видим, Грабарь использовал метод цикличности, изучал один и тот же феномен жизни природы — снег — в разных условиях, как это было свойственно импрессионистам.

«Зрелище снега с ярко-желтой листвой было столь неожиданно и в то же время столь прекрасно, что я немедленно устроился на террасе и в течение трех дней написал ту картину, которая находится сейчас в Третьяковской галерее и носит название «Сентябрьский снег», — говорится в автобиографии художника. Это пленэрный пейзаж, его живопись еще несколько традиционна, в ней хорошо передана материальность всего изображенного, и особенно легкого, сияющего белизной первого снега. Красочная гармония этой вещи основана на сочетании бледно-холодного, сероватых оттенков снега, серовато-коричневого цвета мокрого дерева террасы и тусклого золота осенних листьев. В то же время в картине сказались и черты импрессионистического творческого метода: уловлено моментальное, преходящее состояние природы (ведь такой снег очень скоро растает!). Снег написан им в приемах дивизионизма, о чем свидетельствует и сам Грабарь: «...живопись снега, его пушистость и кажущаяся белизна, при глубокой тональности, были достигнуты при помощи несмещения красок, то есть в конце концов путем умеренного дивизионизма».

Столь же поэтический и еще более радостный и праздничный образ русской природы создан в картине «Февральская лазурь», которая написана чистым спектральным цветом в приемах дивизионизма. Раздельные мазки сообщают живую вибрацию краскам неба. Это именно картина, а не случайный этюд с натуры. Работая над ней, художник очень тщательно продумал сам процесс создания нужных, восхитивших его эффектов в природе: «В природе, — писал он в автобиографии, — творилось нечто необычайное, казалось, что она праздновала какой-то небывалый праздник — праздник лазоревого неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфирных теней на сиреневом снегу. Я стоял около дивного экземпляра березы, редкостного по ритмическому строению ветвей... когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, я обомлел от открывшегося передо мною зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликанья всех

цветов радуги, объединенных голубой эмалью неба».

Чтобы передать в картине все увиденное именно так, как оно открылось случайно (художник наклонился, чтобы поднять палку), Грабарь придумал оригинальный способ работы над задуманным холстом. Он писал: «Я прорыл в глубоком снегу свыше метра толщиной траншею, в которой и поместился вместе с мольбертом и большим холстом для того, чтобы получить впечатление низкого горизонта и небесного зенита со всей градацией голубых — от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху. Холст я заранее в мастерской подготовил под лессировки неба, покрыв его по меловой, впитывающей масло поверхности густым слоем плотных свинцовых белил различных тональностей».

«...Писал я с зонтиком, окрашенным в голубой цвет, и холст поставил не только без обычного наклона вперед, лицом к земле, но повернув его лицевой стороной к синеве неба, отчего на него не падали рефлексы от горячего под солнцем снега и он оставался в холодной тени, вынуждая меня утраивать силу цвета для передачи полноты впечатления. Я чувствовал, что удалось создать самое значительное произведение, из всех до сих пор мною написанных, наиболее свое, не заимствованное новое по концепции и по выполнению».

«Февральская лазурь» открывала новый путь в тогдашнем русском искусстве, еще неизведанный.

Действительно, никто еще не передавал в те поры таких красок русской природы, были незнакомы в России и приемы дивизионизма, был это и оригинальный вариант импрессионизма, непохожий на импрессионизм других европейских школ.

Бодрым чувством наступающей весны пронизано произведение «Мартовский снег». Грабарь вспоминал: «Меня очень заняла тема весеннего, мартовского снега, осевшего, изборожденного лошадиными и людскими следами, изъеденного солнцем. В солнечный день, в ажурной тени от дерева, на снегу я видел целые оркестровые симфонии красок и форм, которые меня давно уже манили. Пристроившись в тени дерева и имея перед собой перспективу дороги, которую развезло, и холмистые дали с новым срубом, я с увлечением начал писать. Закрыв почти весь холст, я вдруг увидел крестьянскую девушку в синей кофте и розовой юбке, шедшую через дорогу с коромыслом и ведрами. Я вскрикнул от восхищения и попросил ее остановиться на десять минут, вписал ее в пейзаж. Я давно хотел написать фигуру бабы с ведрами, перебегающей дорогу, находя этот мотив одним из наи-

более типичных для русской деревни и чаще всего бросающимся в глаза проезжему. Весь этот этюд был сделан в один сеанс. На следующий день я только местами кое-что тронул, также по натуре, повысив силу и улучшив отношения. Я писал с таким азартом, что швырял краски на холст, как в испуге, не слишком раздумывая и взвешивая, стараясь только передать ослепительное впечатление этой жизнерадостной, мажорной фанфары».

Дивизионизм, довольно определенно выявившийся в «Февральской лазури», усилился в «Мартовском снеге».

Все названные полотна созданы тогда, когда движение импрессионизма распространилось на все европейские страны. Однако на творчестве Грабаря импрессионизм отразился своеобразно. В большинстве картин он ставит перед собой не узкую задачу передать свет и воздух, хотя и эти задачи не ускользают от его внимания, но передать ощущение реальной действительности в данный момент, которую художники именуют «состоянием». В живописи Грабаря почти никогда не наблюдается того растворения предмета в световоздушной среде, которое так характерно для живописи французских импрессионистов. Кроме того, цвет у него чаще всего приобретает отчетливо декоративный характер. Понимание живописной красоты русской деревни связывает Грабаря с реалистической демократической традицией современного ему русского искусства.

В творческом процессе художнику свойственны методичность и большая рационалистичность. Взявшись изучать в живописи какое-либо явление природы, например иней, он практически установил огромную вариацию его разновидностей. Они были зафиксированы в многочисленных этюдах, когда он писал иней утром и вечером, в серый день и на солнце, делал буквально моментальные живописные наброски на морозе в несколько минут, пока краски не успевали замерзнуть.

Сюита «День иней» была задумана в двенадцати холстах. В нее вошел и холст «Сказка иней и восходящего солнца». Здесь Грабарь хотел суммировать все, что смог взять от импрессионизма, но перейти уже к синтезирующим задачам. Он сознательно упрощал цветовые и световые эффекты, добиваясь декоративности.

«Из всех этих набросков и пометок комбинирую в мастерской большую композицию, очень сложную со стороны технической, построенную на всяких трюках, без которых трудно было бы передать эффект, одновременно графический и живописный, наблюдаемый в некоторые инейные дни при некоторых видах иней, ибо последние весьма разнооб-

разны и разнородны... Немного на свете таких потрясающих по красочной полифоничности моментов, как солнечный день иней, где цветовая гамма, ежеминутно меняясь, окрашивается в самые фантастические оттенки... В отношении к живописи, и тем самым к моей собственной живописи, начался заметный сдвиг в сторону чисто цветных задач, с явным отходом от импрессионистических установок... Не впечатление от природы было теперь в центре моего внимания, но передача дрожащего света», — отмечал Грабарь.

Кроме пейзажей, был написан и цикл натюрмортов, в которых разрешались близкие творческие задачи. Такого рода натюрмортов Грабарь написал целую серию, называя их картинами. Они особого, сложного типа, который вскоре стал нарицательным для художника Грабаря. Словом, это тот тип картины, в котором воедино связаны натюрморт и интерьер, всегда обжитой и в общем образном строе имеющий одинаковое значение с находящимися в нем вещами. Это — живописная картина повседневной жизни, ликующая, красочная. Интерьер обычно полон света и воздуха.

Примером может служить один из первых натюрмортов — «Цветы и фрукты» (1904, ГРМ) — отражение незабудок, белых и желтых цветов на черной полированной крышке роля. К цветам Грабарь добавил два яблока и апельсин, все три в цветных помятых легких бумажках и в пучке зеленых стружек из фруктового ящика. Все это располагалось на фоне двух окон, отражавшихся в крышке роля, и на одном из окон стояли горшки с сиреневыми кампанулами. Натюрморт писался, по словам Грабаря, «со всей свободой кисти, на которую он только был способен».

«Хризантемы» (1905, ГТГ, ил. 57) — по красоте и изысканности живописного тона одно из лучших произведений художника. На столе, покрытом белоснежной скатертью, стоит хрустальная ваза с букетом бледно-желтых хризантем. Комната наполнена рассеянным светом, смягчающим краски и очертания предметов. На хрустальной посуде и скатерти дрожат легкие блики света, ложатся рефлексы. Живописное очарование полотна — в тонком контрасте между нежными цветами и мягким, прозрачным блеском хрусталя.

В картине, как отмечал сам Грабарь, «есть единый, связанный цветовым аккордом тон, охватывающий все, сверху донизу и слева направо, но дивизионистское разрешение задачи и врывающаяся световая проблема отводят этой картине место где-то вблизи от импрессионизма».

«Неприбранный стол» (1907, ГТГ) завершает серию наиболее значительных импрессионистических натюрмортов художни-

ка. Он считал, однако, что импрессионистическая задача отчасти заслонилась в этой картине иной: «...передать контраст шероховатой скатерти, блестящей посуды и матовых нежных цветов при помощи соответствующей каждому предмету фактуры и характера окраски. Вся картина написана маслом, для цветов же я взял темперную подготовку, закончив ее сверху акварельными лессировками. Желаемый контраст получился».

С импрессионизмом названный натюрморт сближает задача изображения игры света на поверхности предметов. Мазок в картине очень дробный, он как раз и создает требуемый эффект, а зеленоватые отблески от обоев еще более его усиливают.

«Груши» (на синей скатерти, 1915, ГРМ) были окончательным отходом Грабаря от импрессионизма — переходом от светописы к глубоко цветовому восприятию природы.

Это произведение входит в серию натюрмортов, писавшихся художником без фона; мольберт находился почти на уровне самой природы, и точка зрения была выбрана сверху, и всеми этими приемами достигалась декоративность изображения.

Можно сказать, что Грабарь принадлежит к числу наиболее значительных мастеров натюрмортной живописи.

Грабарь был участником ряда начинаний, примечательных для художественной жизни 1900-х — 1910-х годов. В 1901 году возникло художественное предприятие-выставка под названием «Современное искусство», во главе которого встал Грабарь. Это было нечто вроде постоянной выставки картин, художественно оформленных интерьеров и прикладного искусства (мебель, фарфор, ювелирные изделия, вышивки). Задачей этого предприятия была пропаганда синтеза современных форм искусства, которое, по мысли его организаторов, должно проникать в разные области жизни. Эта идея была выдвинута объединением «Мир искусства», и его участники, заинтересовавшись необычным делом, создали образцы современного художественно оформленного интерьера (А. Н. Бенча, Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, сам И. Э. Грабарь, А. Я. Головин, а также К. А. Коровин, оформивший «Чайную комнату»).

«Современное искусство» устроило выставку японской гравюры, про которую Грабарь написал небольшую брошюру, и выставку произведений К. А. Сомова, издало монографию о его творчестве. Однако предприятие жило недолго: оно было создано не на коммерческой основе и ожидаемого успеха не имело.

Грабарь был активным участником и еще одного коллективного начинания, возникшего

по его инициативе и инициативе группы «Мир искусства», а именно издания в 1905—1906 годах знаменитых революционных журналов «Жупел» и «Адская почта» (см. главу двенадцатую).

В архитектурном творчестве Грабарь исходил из традиций классического стиля. Имея архитектурное образование, он построил под Москвой целый ансамбль зданий в духе великого зодчего итальянского Возрождения Андреа Палладио — бо ль н и ц у (ныне имени А. Г. Захарьина, 1909—1914). Практические занятия зодчеством помогли Грабарю овладеть специфической архитектурной формой бесконечно глубже, чем это могло бы ему дать книжное образование.

Приступая к изданию огромного труда, «История русского искусства», объединившему многих передовых ученых в этой области, Грабарь смог судить об архитектуре с полным знанием дела не по книгам, но как архитектор-практик. Это стремление знать во всей глубине предмет, его заинтересовавший, образует главную черту Грабаря как художественного критика, историка искусства и музейного деятеля. Оно сказалось и во всей его дальнейшей исследовательской и музейной работе, принесшей огромные результаты. Исчерпывающее знание документального материала и всякого рода письменных свидетельств у него всегда сочетается с таким же исчерпывающим исследованием самого произведения искусства, его истории, его материала, его техники. Критическую деятельность Грабарь начал очень рано и вел успешно до конца жизни. Он прокладывал тогда — в конце 1890-х — начале 1900-х годов — путь новым течениям в русском искусстве. В этом отношении у Грабаря обнаружились общие цели с тогда же возникшим объединением «Мир искусства» (об этом объединении см. главу восьмую). До тех пор пока функционировал «Мир искусства», Грабарь был в числе его участников и активных деятелей, особенно в художественно-просветительской работе. Ее венцом стала многотомная «История русского искусства». Довести издание до конца не удалось. Помимо большого вводного раздела, вышли тома, посвященные Древней Руси, а также русской скульптуре XVIII и XIX веков. Ими положено начало глубокому изучению русского искусства в комплексе со всей художественной культурой. Было опубликовано множество новых данных, документов, памятников, выдвинуто немало ценных, веско аргументированных гипотез, утверждены национальная самостоятельность и высокая эстетическая ценность русского искусства, особенно ранее недооцененного XVIII — начала XIX века. Однако сказались и ошибочные взгляды, в частности на

значение передвижнического этапа, который определил огромный подъем всей духовной культуры России. Распространенный в начале XX века взгляд был скорректирован ученым позднее, тогда, когда он начал работать над монографией о своем учителе — И. Е. Репине.

Параллельно изучению истории русского искусства предшествующих веков Грабарь посвящает ряд фундаментальных монографий современности. Вместе с С. Глаголем пишет он монографию об И. И. Левитане, создает монографию о В. А. Серове. В этих книгах Грабарь утверждает ценность художников-реалистов в годы, когда стали усиливаться антиреалистические течения.

Неутомимая деятельность Грабаря простиралась и на музейное дело. Будучи попечителем Третьяковской галереи, он принялся за превращение ее в национальный музей, широко приобретает произведения прошлых веков и современной школы, упорядочивая экспозицию в хронологии и единстве творческих устремлений художников, учитывая и правила сохранения самих вещей; разрабатывал форму инвентарных описей, приступил к составлению каталога.

После Октябрьской революции деятельность Грабаря развернулась уже в масштабах всей страны столь же многогранно, как и раньше, и не прерывалась до самой смерти.

Глава шестая

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ. ОБЩЕСТВО 36-ТИ ХУДОЖНИКОВ И «СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»

В конце XIX — начале XX века в пейзажной живописи окончательно закрепились те процессы, которые зародились еще во второй половине XIX века. Отныне пейзаж привлекает самых разных художников, становится почти неизменным компонентом бытовой картины, исторической, портрета, даже натюрморта. Тем самым относительно оказывается и специализация крупнейших мастеров, которым присуща большая разносторонность творческих возможностей. Ведущими пейзажистами были И. И. Левитан (см. книгу первую, раздел второй, главу одиннадцатую), К. А. Коровин, И. Э. Грабарь. Левитан полностью, Грабарь в значительной мере сосредоточили свои усилия в пейзаже, именно здесь их роль проявилась сполна (не говоря, конечно, о научной деятельности Грабаря). Что же касается Коровина, то его роль далеко не определяется только пейзажной живописью.

Очень значителен вклад в пейзаж В. А. Серова, М. В. Нестерова, А. Е. Архипова — художников, о которых уже говорилось в пред-

шествующих главах, и таких, о которых речь впереди, а именно: М. А. Врубеля (см. главу седьмую), представителей «Мира искусства» (см. главу восьмую), В. Э. Борисова-Мусатова (см. главу восьмую), К. Ф. Юона (см. главу двенадцатую) и, конечно, живописцев следующего поколения: Н. П. Крымова, П. В. Кузнецова, М. С. Сарьяна, отдельных участников объединения «Бубновый валет», а также И. И. Бродского (о всех этих мастерах см. главу двенадцатую).

Столь бурное развитие пейзажной живописи и пейзажного мировосприятия было обусловлено стремлением к эмоциональности творчества, к утверждению зримой красоты мира, восприятию человека и предметов в оптическом и эмоциональном единстве с окружающей световоздушной средой. В русской живописи шло дальнейшее утверждение и развитие принципов пленэризма, закладывались некоторые существенные черты пейзажа последующего времени.

Кроме того, в разного рода эстетических утопиях, распространенных в эту сложную эпоху, полную идейных метаний, пейзаж выступал в его мнимой асоциальности, приобретал особый смысл, казался какой-то идеальной средой бытия.

Свой вклад в успехи пейзажной живописи внесли и многие живописцы, которым посвящена данная глава. В основном это были участники возникшего в 1903 году выставочного объединения «Союз русских художников» и предшествовавшего ему Общества 36-ти художников. В массе они были воспитанниками Московского училища живописи, ваяния и зодчества, последователями В. Д. Поленова, поклонниками И. И. Левитана, иногда его учениками, а также сторонниками и учениками В. А. Серова, К. А. Коровина, в основном близкими импрессионизму.

Другое направление, но в сфере того же «Союза русских художников» возглавляли ученики А. И. Куинджи по Академии художеств: А. А. Рылов, участники выставок «Мир искусства», входившие в это объединение Н. К. Рерих, К. Ф. Богаевский (см. главу двенадцатую), склонные к героико-романтическому мировосприятию, работавшие над картинными формами пейзажа, тогда как представители первого направления в основном культивировали непосредственный этюд с натуры.

Общее движение живописцев к свету, к колористическому единству привело к бурному развитию этюдной деятельности, ибо каждый видел, как в мастерской гаснут и тускнеют краски, такие свежие и живые в самой природе. Работе в мастерской стали предпочитать работу на открытом воздухе. Пейзажный этюд приобретал самостоятельную эстетиче-

скую ценность. То, что лежит в пределах возможностей этюдной живописи — свежесть, единство освещения и колорита, тонкая передача состояния природы, — увлекало многих живописцев еще в 1880-е годы. Эти наблюдения, суля беспрерывные открытия в неиссякаемой сокровищнице природы, стали для большинства пейзажистов основным импульсом творчества.

Стремясь уловить изменчивую жизнь природы на холсте, в натурном этюде, живописец сосредоточивает внимание не столько на изучении отдельных предметов, сколько на передаче общего, объединяющего все компоненты состояния природы в данный преходящий момент.

Художник искал композицию в самой натуре и достигал впечатления жизненной непосредственности. Быстрота работы обусловила сравнительно небольшие размеры этюда. Показательны сами названия произведений таких художников: «Первый снег», «Начало весны», «Пасмурный день», «Осенний вечер», «В усадьбе в марте», «Изумрудная зелень», «Ликующий май» и так далее.

Самыми крупными мастерами натурального пленэрного пейзажного этюда были К. А. Коровин (см. главу четвертую), И. Э. Грабарь (см. главу пятую); славились своими пейзажными этюдами А. С. Степанов (см. главу первую), а позже — С. Ю. Жуковский, П. И. Петровичев, Л. В. Туржанский. В той или иной мере они следовали традиции левитановских пейзажей, исполненных тонких лирических настроений.

С большой душевностью написана А. С. Степановым картина «Лоси» (1889, ГТГ), так же как другие свидетельствующая о тонком живописном мастерстве художника, о его чувстве колорита. В основу положена жемчужная гамма снежной пелены на земле и бледного зимнего неба. Среди неярких тонов темными пятнами выступают силуэты лосей. Подобно Левитану, А. С. Степанов был в тесной дружбе с братьями Чеховыми; возможно, их сдружила страсть к охоте, но, вероятно, и проникновенное чувство красоты скромной русской природы.

Степанов был в числе лучших мастеров пленэрной живописи с тонко прослеженными валерами. Он славился не только картинами, но и живописными этюдами с натуры, ставшими в то время самостоятельным жанром творчества. Степанов был видной фигурой в московских художественных кругах; участником выставок «36-ти художников» и «Союза русских художников». Он преподавал в анималистическом классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества, куда был приглашен по инициативе В. А. Серова.

Левитановской лирической традиции близки пейзажи **Витольда Казановича Бялыницкого-Бирули** (1872—1957). Художник не стремился к разнообразию изображаемых мотивов, а обычно повторял одни и те же моменты в жизни природы, выражая их задушевно, с глубоким чувством. Импрессионистические влияния не коснулись его творчества.

Первоначальное художественное образование Бялыницкий-Бируля получил в Киевской рисовальной школе Н. И. Мурашко (1885—1889), затем поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1889—1897), где учился у И. М. Прянишникова, В. Д. Поленова, С. А. Коровина. Огромное влияние на развитие его таланта оказал Левитан. Высоко оценив пейзаж «Весна идет», он выдвинул это произведение на конкурс 1897 года Московского общества любителей художеств. С 1898 года Бялыницкий-Бируля постоянно участвовал в передвижных выставках, был членом Товарищества передвижников, но по характеру своих работ он близок живописцам из «Союза русских художников».

Бялыницкий-Бируля любил изображать первое пробуждение весны, когда в полях белеет снег, розовеют ветви безлиственных деревьев, начинается горячо пригревать солнышко, разливаются, бурлят речки и ручейки, — «Изумруд весны» (1915, ГРМ), «Весна идет» (1911, ГТГ, ил. 132). В основе работ художника лежит глубокое поэтическое чувство. Они цельны по своему колориту и мастерски законченны.

Пейзажи Бялыницкого-Бирули обладают определенностью мотивов и правдивым живописным тоном. Темы его пейзажей менялись сравнительно мало. Он бесконечно варьировал их, сообщая все новые и новые оттенки, что представляет типичную задачу этюда. При этом каждый вариант дан с такой покоряющей, убеждающей силой, что для зрителя совершенно ясно, что он возник не как повторение ранее найденного, а как результат новых наблюдений и переживаний природы. Художник умеет найти в каждом случае особый живописный тон и композицию, специфически выражающие любимые им состояния, конкретно, осязательно передающие суть этих моментов. Он искал для них все новые оттенки красок. Весна, осень, золотая или с побуревшей листвой, — вот любимые мотивы его пейзажей.

Мануил (Эммануил) Христофорович Аладжалов (1862—1934) — тоже воспитанник Московского училища живописи, учился у Саврасова и Левитана. Его на первый взгляд несколько тусклая, лишенная каких бы ни было красочных или световых эффектов живопись содержит в себе тонко наблюдаемые в природе нежные тона, искренние лирические мотивы. Например, «К весне» (1900), «Зима» (обе ГТГ). Аладжалов принадлежал к той группе живописцев, которая культивировала пейзажный этюд с натуры.

Он входил в Товарищество передвижных художественных выставок, был среди участников выставок Общества 36-ти и «Союза русских художников», сыграв свою роль в широком распространении пейзажной живописи и переживаемом ею переломе.

В Большой известностью пользовался **Станислав Юлианович Жуковский** (1873—1944).

Он обучался (1892—1901) в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в пейзажном классе Поленова, а затем (1898) Левитана и в портретной мастерской Серова. С 1896 года молодой художник экспонировал свои работы на передвижных выставках, с 1904 года стал полноправным членом Товарищества, участвуя и на выставках «Союза русских художников».

Типичны для Жуковского пейзажи «Весенняя вода» (1898, ГРМ), «Лунная ночь» (1899, ГТГ), «Осенний вечер» (1905, ГТГ), «Плотина» (1909, ГРМ), «Окно» (1909, частное собрание). В этих пейзажах чутко уловлены и поэтично переданы состояния природы, характер освещения в его контрастных сопоставлениях. В пейзаже «Лунная ночь» царит глубокая тишина. Город безлюден и погружен в сон. В морозном небе ярко светит луна, в ее серебристом сиянии сверкает снег, а из окон дома льется теплый свет. В этом контрасте заключены не только красивые живописные эффекты, но и настроение, которым проникнут пейзаж. Другое настроение (поздней осенью на даче), неудобное, тоскливое, передано в пейзаже «Осенний вечер». В доме уже зажжен свет, но кругом ни души. На стеклах террасы еще горят прощальные отблески заката. В меркнувшем освещении все предметы утратили ясность очертаний, к тому же ступенчатых широким мазком.

Жуковский любил улавливать тонкие оттенки освещения, передавать изменчивую окраску неба. В «Плотине», в ночной синеве, оно кажется особенно глубоким, бархатистым. По контрасту с бездонностью неба вода у плотины выглядит особенно плотной, ее движение тяжелое, медленное.

Если Жуковский изображал зиму, то он упивался сверканием снега под серебристыми лучами луны, густыми бархатистыми тонами ночного неба, синими тенями; изображая весну, художник любовался высоким зеленоватым небом, насыщенным светом, и все компоненты пейзажа наполнял мажорным чувством пробуждающейся природы.

В 1910-е годы Жуковский выступает и как живописец интерьеров. Такие его произведения импозантны, в них проявляется вкус к декоративности. Художник писал интерьеры старинных дворянских усадеб, в распахнутые окна которых врывается ароматный весенний воздух, заглядывают ветки разросшихся деревьев. Краски звучат интенсивно. Яркими пятнами выступают дерево мебели, золоченые рамы висящих на стенах портретов. Таков «Радостный май» (1912, ГТГ, ил. 135).

Особенно любил художник изображать игру вечерних лучей на деревянных фасадах старых усадеб, сверкающие стекла высоких окон,

бревенчатые стены комнат, солнечные зайчики, прыгающие на некрашеном полу, и нежные весенние фиалки на широких подоконниках: «Окно» (1909, частное собрание), «Поэзия старого дворянского гнезда» (1912, ГРМ). Захватывающее чувство наслаждения природой — вот главный мотив живописи Жуковского.

Сергей Арсеньевич Виноградов (1869—1938) начинал с жанровой живописи (см. главу первую).

Обратившись в дальнейшем к пейзажной живописи, в которой и составил себе имя, Виноградов стал более лиричным и поэтичным. В числе лучших произведений — «Серверная деревня» (ГРМ), связанная сюжетно с демократической традицией, «Сарай. Вечер» (этюд, 1900, ГТГ).

Позднее были написаны пейзажи «В усадьбе осенью», «Весна» (1911, ГРМ), «Цветник» (ГРМ), «Летом» (1909, ГРМ). В этих работах заметно влияние пейзажей К. А. Коровина и А. Е. Архипова. Они представляют типичное для тех лет направление, которое называют русским импрессионизмом. Трепетность природы, изменчивость, мгновенность зафиксированных состояний, ощущение жизненного потока, свободная фрагментарная динамическая композиция характерны для такого рода работ. Им свойственны изощренная красочность, порой декоративность, сказывающаяся, например, в изображении пестрых цветников перед домом.

Виноградов писал часто один и тот же вид — желтый старинный дом с садом, но писал при разном освещении, с разных точек зрения, в разное время года. Пейзажи художника полны света и воздуха, почти ощутимых благодаря тонко уловленным свето-цветовым градациям. Сам характер живописи, фактурная выразительность мазка утверждали новые художественные возможности искусства.

На многих выставках «Союза русских художников» часто встречались изображения интерьеров, мира вещей. У Виноградова это были «В доме» (1909), «В мастерской художника К. А. Коровина» (Горьковский государственный художественный музей). Жилые комнаты часто безлюдны, а о присутствии человека живо напоминают предметы быта, мебель, ваза со срезанными цветами. В том случае, когда в интерьере показаны люди, они, по существу, сведены до роли стаффажа.

Жуковский и Виноградов вошли в историю современной пейзажной живописи преимущественно красочно-нарядными, написанными с оттенком декоративности усадебными пейзажами.

К той же группе московских пейзажистов принадлежал **Василий Васильевич Переплетчиков** (1863—1918). Он усвоил только внешнюю сторону импрессионизма, собственно, только его технику и приемы дивизионизма. Художник нашел себя в изображении Крайнего Севера, писал Северную Двину и другие северные реки, текущие медленно, хвойный лес по их берегам, близко подступающий к воде, белесое небо, часто затянутое вялыми полосами облаков, высокие

избы деревень («Селение Порог», к., гуашь, 1911, ГТГ). Тогда многие живописцы были увлечены Севером, совершали поездки в отдаленные губернии. В числе этих художников был Л. В. Туржанский — уроженец Урала, которому были отданы все его симпатии. Ни мировосприятие Туржанского-живописца, ни характер произведений, ни манера почти не изменились с годами, разве что несколько красочнее становилась палитра.

Леонард (Леонид) Викторович Туржанский (1875—1945) занимался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества на протяжении одиннадцати лет (1898—1909).

Тогда там преподавали В. А. Серов, А. М. Васнецов, А. С. Степанов, С. А. Коровин, Н. А. Касаткин, А. Е. Архипов и К. А. Коровин. Позже Туржанский отмечал: «Главное мое учение было в мастерских К. А. Коровина и В. А. Серова, где я пробыл целых пять лет... За эти пять лет я получил твердую выучку у В. А. Серова, я научился ценить и понимать темпераментный колорит К. А. Коровина. Этих двух художников считаю лучшими своими преподавателями, которым много обязан как художник».

Природу родного ему Урала Туржанский писал особенно проникновенно. Но «седой» Урал лишен для него какой-либо романтики. Он выбирал самые непритязательные мотивы, изображая тихое захолустье, деревенские задворки, приусадебные огороды, землю, трещащую под весенним солнцем, влажную от только что прошедшего дождя; писал небогатые луга, где пасутся работяги-лошаденки и другая скотина. Их художник часто делает эмоционально-цветовым центром картины. Любовь к изображению деревни и животных Туржанский перенял от В. А. Серова и А. С. Степанова.

Творчество Туржанского принято связывать с традициями «крестьянских» произведений Серова.

Применяя в своей практике уроки, полученные у Чистякова, Серов требовал от учеников точного и свободного рисунка. Он учил идти от деталей к широкому обобщению и переходить к этому обобщению только тогда, когда будет освоена натура во всей ее сложности и богатстве. Серов в то время подошел к интересному построению колорита своих работ. Он оставил в палитре только краски земляного ряда: охры, сиены, умбры, затем белила, слоновую кость, кобальт и киноварь. Колорит, построенный на этом основании, сразу приобрел устойчивость, ненаружимость тона и глубокое соответствие со сдержанным колоритом русской природы. И в пейзажах и в портретных работах того времени Серов по преимуществу применял эту палитру. В этюдах Туржанского краски земляного ряда как-то особенно подходили к характеру его пейзажей. Однако живопись художника эволюционировала от разработки серо-серебристой гаммы раннего периода к большей чистоте, хотя и сдерживаемой требованиями тона.

Живописцем более широкого диапазона был П. И. Петровичев, во многом обязанный своим развитием И. И. Левитану. У него и у В. А. Серова он обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1892—1903). Состоял членом Товарищества передвижных художественных выставок (1906—1911), и с 1911 — «Союза русских художников».

Петровичев, так же как Туржанский, писал картины небольшого размера, скорее этюды. У него есть и чистый пейзаж и пейзаж архитектурный.

Петр Иванович Петровичев (1874—1947) унаследовал левитановскую лиричность, чуткость к состояниям природы. В пейзаже «Светлая ночь» (1900, частное собрание) художник очень верно передал гаснущие, сумеречные тона вечера с последними прощальными лучами в небе, тогда как мгла уже расстилается по земле.

Тонкость состояния природы выражалась настолько эмоционально, что об одном из этюдов Петровичева В. А. Серов как-то заметил: «А сарайчики-то спят!» В работах Петровичева, относящихся к 1910-м годам, оттенок интимной лирики исчезает, уступая место стремлению раскрыть величие, могущество природы. Художник передает уже иной образ родины: в свете ее исторического значения. Он часто пишет в это время памятники архитектуры, создавая на свой лад исторические пейзажи. Петровичев обладал большим чувством древнерусской архитектуры, глубоко понимал своеобразную композицию зданий, остро чувствовал пропорции и формы, понимал, какое значение имеют массивы зданий в пейзаже. Памятники архитектуры были для него особенно значительными акцентами национальной красоты в пейзаже: «Ростов Великий» (1912, ГРМ). Кусок пейзажа, включающий архитектуру, Петровичев умел изобразить во всей его органической цельности. Он достигал этой цельности не столько композицией, сколько колоритом, в «оркестровке» которого существенную роль играет и цвет зданий. Живопись Петровичева отличается большой плотностью и сильно выраженной фактурой красочного слоя. Типична она в картине «Ледоход на Волге» (темпера, 1912, ГТГ, ил. 131), посвященной могучему пробуждению природы. Земляная гамма красок получила у него и у Туржанского полное развитие. Они использовали ее главное свойство: живописный тон, то золотистый, то голубоватый, который можно по справедливости назвать органическим.

И для Петровичева характерно обращение к интерьеру («В церкви Спаса-Нередицы близ Новгорода», 1910, ГТГ), натюр-морту («Розы», ГТГ).

Своеобразны пейзажи **Исаака Израилевича Бродского (1884—1939)**, ученика И. Е. Репина в Академии художеств. Творчество Бродского приходится на предоктябрьское десятилетие, когда в русском искусстве на повестке дня стояло преодоление импрессионистической этюдности и формировались постимпрессионистические течения.

Особенно часты у Бродского пейзажные мотивы с тонким графическим рисунком. Он любил писать узор ветвей и стволов деревьев на фоне неба («Сквозь ветви», 1907, Музей-

квартира И. И. Бродского, Ленинград), ажурные тени от листвы на земле. Пейзажи Бродского населены нередко столь же тонко прорисованными фигурами, как в конкурсной картине «Теплый день» (1908, Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград).

Писал художник и зимние пейзажи, ставя все ту же задачу декоративного узорочья, — «Зимка» (1910, Музей-квартира И. И. Бродского).

Аркадий Александрович Рылов (1870—1939), уроженец Вятского уезда (родился в селе Истобенское), ученик А. И. Куинджи, воспринял романтическую традицию учителя. Куинджи создал школу пейзажа, в котором преобладают художественное обобщение, работа в мастерской по памяти и даже по воображению. «Своих учеников, — вспоминал К. Ф. Богаевский, — Куинджи учил внимательно работать на этюдах, разрабатывать по возможности все детали. Мы должны были правильно передавать форму предмета, цвет и его отношения, все, как в природе. Но когда наступал момент композиционной работы, он советовал подальше отодвигать этюды, чтобы они не мешали свободе творчества, и утверждал, что картину надо писать «от себя».

До восемнадцати лет А. А. Рылов жил в глухой провинции, вблизи природы, и любовь к ней сохранил на всю жизнь. Художественное образование он получил в Училище технического рисования Штиглица (1888—1897) и у К. Я. Крыжицкого, а также в реформированной Академии художеств в мастерской Куинджи (1894—1897). Большое влияние на Рылова оказал Левитан. Он покорила задумчивостью изображения природы, научил ее новому свежему восприятию; Куинджи помог обрести понимание значительности пейзажа-картины, привил вкус к композиционной работе.

Для своих учеников Куинджи был великим авторитетом в искусстве и жизни. Однако величие учителя, непреодолимое обаяние его творений не препятствовало развитию молодых художников, не подавляло их творческой воли, а напротив, стимулировало в работе и подготавливало рано наступающую творческую зрелость. Под руководством Куинджи развились композиционные способности Рылова-пейзажиста. Композиция составляет одну из сильнейших особенностей его живописи. Она помогает обнаруживать твердую волю художника, которая не подменяет природу, а исходит из заключенных в ней самой закономерностей, гармонии цвета, ритма.

С первых выступлений на выставках Рылов обратил на себя внимание своеобразными пейзажами Севера («Догогорающий костер», 1898, «С берегов Вятки», 1901, обе ГТГ), в которых характер и состояние природы выражались прежде всего в обобщенном колорите, смело и точно найденном цвете земли, деревьев, неба и очертаний глинистых берегов.

Все эти наблюдения были обобщены в картине «Зеленый шум» (1904, ГРМ, ил. цв. VII, окончательный вариант; эскиз в ГТГ), получив здесь свое полное, можно сказать, классическое завершение. «Зеленый шум» написан на основе многих этюдов, сделанных в окрестностях Вятки. Их материал, тщательно взвешенный художником, вошел в окончательную композицию произведения, которое составило Рылову имя. Жизнерадостная романтичность созданного образа оказалась особенно созвучной переживаемому историческому моменту — приближению первой русской революции. В типичном северном пейзаже художник открыл целую гамму новых ощущений: словно бы природа обновилась под порывами ветра, треплющего зеленые ветви, покрывающего мелкой рябью красновато-лиловую воду реки, гонящего плотные облака по светлому зеленоватому небу. С неослабной силой дан контраст вертикалей первого плана и горизонтальных линий реки, заречных далей. Картина свойственны большая декоративность, отчетливость ритмического строя. Березы и липы заполняют весь первый план полотна. Могучие стволы возвышаются непоколебимо, зато вся сила ветра обрушивается на ветви и листву. Главная тема картины — порыв ветра, трепещущий в ветвях деревьев, гибкие движения которых контрастируют с мощными, прямыми, как колонны, стволами старых деревьев и хрупкой, сгибающейся молодой березкой.

Рылов умел передавать через состояние природы настроение переживаемого страной исторического момента. Таковы картины «Зеленый шум», «Лебеди над Камой» (1912, частное собрание), «Тревожная ночь» (1917, частное собрание, ил. 59). В своем эмоциональном строе — романтическом, торжественном, праздничном — они передают настроение то радостного обновления природы, то тревожного и бурного ее напряжения, как само время, когда страна переживала высокий общественный подъем или была накануне грозных революционных событий. В такого рода произведениях нет и тени нарочитой заданности. Восприятие мира обладает свежестью и непосредственностью переживания данного состояния природы. Рыловские пейзажи как бы полны звуками: веселым шумом ветра в листве деревьев, криками пролетающих лебедей, чаек («Чайки», темпера, 1910, КМРИ, ил. 58).

Рылов выделялся как мастер картины, передающей природу во всей полноте и сложности ее жизни, в ее динамике, во всем покоряющем величии. Картины Рылова отличаются стройностью, даже строгостью архитектоники, торжественной композицией, сдержанным, но

сильным колоритом, в котором преобладают оттенки зелени и ультрамарина. Он широко организует форму и пространство, свет и цвет.

В конце XIX — начале XX века продолжали расширяться географические и тематические границы русской пейзажной живописи. К. Коровин, автор туркестанских панно, наследует Поленову с его знаменитыми палестинскими этюдами. В главе о Коровине говорится и о его пейзажах далекого и близкого Севера. Этот нетронутый край, сохранивший могучую северную природу, составлял разительный контраст хищнически разоренной природе средней полосы России. Север пишут, кроме Коровина, Серов, Архипов, Нестеров, Рылов, Туржанский, Переплетчиков, Рерих.

Распространенные в конце XIX — начале XX века романтические настроения вызвали особый интерес к изображению дикой природы, свободной стихии, а тем самым и увлечение Севером. Особая красота «бледного Севера», свойственных его природе серебристых гамм вдохновила в начале 1890-х годов К. Коровина и Серова, совершивших поездку с экспедицией С. И. Мамонтова. Подобную гамму можно видеть и в северных пейзажах Архипова и многих других современников.

Романтика Севера получила в то время отражение в литературе (стихи В. Я. Брюсова) и даже в архитектуре (постройки Ф. О. Шехтеля, затем А. В. Щусева по мотивам русского северного зодчества). В графике к северным мотивам особенно охотно обращался И. Я. Билибин (см. главу восьмую). Увлечение «сказкой Севера», возможно, связано для русской культуры с влиянием соседних скандинавских стран, с которыми усиливались и деловые и духовные контакты. Можно вспомнить, каким властителем русской сцены стал на долгое время Г. Ибсен, какое значение имела музыка Э. Грига.

Кроме того, А. М. Васнецов, А. А. Рылов, уроженцы Вятского края, многие пейзажи посвятили его дремучим лесам, его рекам. А. Васнецов писал Урал, стремясь передать его суровое величие. Поэтом родного Урала был Л. В. Туржанский, для которого он лишен какой-либо романтики, а связан с повседневной жизнью народа.

Разумеется, при расширении географических и тематических границ русской пейзажной живописи конца XIX — начала XX века среднерусская природа оставалась особенно любимой, была источником неизменных поэтических переживаний и новых живописных впечатлений. В это время продолжается начатая еще В. Д. Поленовым традиция пейзажа заброшенных барских усадеб. Эту традицию развивают, как уже говорилось, С. Ю. Жуковский, С. А. Виноградов. Особое место в разработке подобных мотивов принадлежало В. Э. Борисову-Мусатову (о нем см. главу восьмую) и отчасти художникам «Мира искусства», писавшим пригородные императорские резиденции Петербурга: Павловск, Царское Село, Ораниенбаум. Все эти произведения можно отнести к архитектурному пейзажу. Интерес к такому пейзажу все более возрастал. Совершенно исключительна в этом роль А. П. Остроумовой-Лебедевой. Поэтичнее других своих со товарищей по «Миру искусства» она запечатлела и великолепные архитектурные ансамбли старопетербурга. Его виды писал и рисовал Е. Е. Лансере. Можно вспомнить образ строящегося Петербурга в картине В. А. Серова «Петр I».

Особенно выразителен архитектурный и городской пейзаж в работах М. В. Добужинского.

Наконец, и городской и архитектурный пейзаж представляют изображения старой русской провинции. Первенствуют здесь К. Ф. Юон, Б. М. Кустодиев и И. В. Добужинский. К этой группе можно отнести и Петровичева, тоже влюбленного в мощную архитектуру Древней Руси, а также Н. К. Рериха

с его эпическими картинами. Своей патриархальностью и обилием художественных памятников старины привлекали художников, преимущественно из «Мира искусства», западноевропейские городки.

Распространению всех этих новых интересов современной им русской художественной культуры способствовали два больших выставочных объединения — «Союз русских художников» и «Мир искусства». Судьба их тесно переплеталась, а участниками нередко были одни и те же лица.

«Союз русских художников» официально оформился в 1903 году. Ему предшествовали выставки Общества 36-ти художников в 1901 и 1902 годах. Необходимость в новых объединениях — молодежных — возникла ранее, чем они были созданы. Но понадобилось время для того, чтобы эти молодые художники осознали новаторство своих творческих интересов как закономерность.

Общество 36-ти было первой попыткой объединения представителей новых направлений.

«Мы мечтали о таких выставках, где отсутствовали бы всякие отборы, жюри, судьи», — говорится в воспоминаниях Л. О. Пастернака. «Главное, что нас объединяло и характеризовало, — пишет Пастернак, — это стремление к живописи, к свободному творчеству, без указок... стремление... не к сюжету и к тому только, что сказать, но и к тому, как сказать».

Каждый из участников имел возможность выступить в меру своей индивидуальности. В основу отношений членов общества был положен принцип коллегиальности. Действительно, на этих выставках были показаны столь разные произведения, как «Бунт в деревне» С. Иванова (под названием «Эскиз»), эскиз С. Коровина к картине «На миру» — «Мирской сход», «Втерся парень в хоровод...» Рябушкина, «Баба с лошастью» Серова, «Царевна-Лебедь» Врубеля, гравюры Остроумовой-Лебедевой, «Купальщицы» Сомова, скульптура Трубецкого и так далее.

После двух выставок Общества 36-ти усилилась потребность в более широкой по составу выставочной организации. Ею стал «Союз русских художников», в котором также соблюдался принцип коллегиальности, были отменены жюри и прочие просмотры, а все зиждилось на доверии к творчеству художника. Тут застрельщиками, по словам Пастернака, были С. Иванов, и Серов, и Врубель, и братья Коровины, Нестеров, Архипов и другие, в их числе и сам Пастернак. Всеми организационными делами объединения управляли А. М. Васнецов, С. А. Виноградов и В. В. Переплетчиков. Учредители «Союза русских художников» предусматривали в уставе перебаллотировку его членов через каждые десять лет.

Врубель особенно ратовал за создание именно союза художников и рекомендовал именно это название, говоря: «Теперь везде организуются союзы. Есть союзы печатников, есть союзы инженеров, нужно, значит, создать и союз художников». При этом Врубель настаивал и на отмене жюри, утверждая, что «каждый участник выставки (член ли, приглашенный ли экспонент) сам себе свой высший суд».

Образование «Союза русских художников» и предшествующего ему Общества 36-ти совпало со временем нарастания общественного подъема и оживления всех передовых сил. Первую выставку «Союза», открывшуюся празднично и торжественно, можно считать общероссийской по широкому кругу участников. В «Союз русских художников» вошли участники и Общества 36-ти, и Товарищества передвижных художественных выставок, и бывшего «Мира искусства» (с 1898 по 1903 год, см. главу восьмую). Таким образом, с момента оформления в 1903 году и до раскола, произошедшего в 1910 году (когда вновь был создан самостоятельный «Мир искусства»), «Союз русских художников» оставался самой широкой художественной организацией. Его ежегодные выставки являлись своеобразным смотром достижений русского искусства. Кроме живописцев, тут были и скульпторы, а «Мир искусства» достойно представлял графику.

В рядах «Союза русских художников» мы встречаем В. М. Васнецова, в дальнейшем В. И. Сурикова — патриархов передвижничества в его лучших, наиболее художественно значительных проявлениях. В. Д. Поленов, хотя и не порывал с организацией передвижников, был наставником молодежи, обратившейся к новым творческим интересам, тяготеющей к импрессионистическим увлечениям.

Таким образом, «Союз русских художников» в лице своих инициаторов имел немало продолжателей прогрессивных традиций искусства передвижников, как старшего, так и младшего поколения.

Раньше уже упоминалось имя А. С. Степанова как активного инициатора выставок 36-ти художников, в прошлом являвшегося членом Товарищества передвижников (с 1891 года). Петровичев, Жуковский и Туржанский тоже ранее были членами Товарищества передвижных художественных выставок и вошли в «Союз» только в 1910-е годы.

Для коренных участников «Союза русских художников» — москвичей и Общества 36-ти художников отражение народно-русских форм жизни в характере пейзажной живописи оставалось незыблемой основой их творчества.

Лидером «Союза русских художников» считался К. А. Коровин. Кроме К. А. Коровина и

М. А. Врубеля, украшением «Союза русских художников» были и другие сильные живописцы — В. А. Серов, А. Е. Архипов, С. В. Иванов, С. А. Коровин, К. Ф. Юон, Ф. А. Малявин. В разной мере все эти художники были под влиянием импрессионизма. Исключение составил Врубель.

С. Иванов, обращенный к острым социальным проблемам современности, в исторической живописи может быть смело отнесен к группе тех участников объединения, кого особенно увлекали самобытность народа, красочная декоративность, поиски национальной характерности.

Врубель, Борисов-Мусатов и группа «Мира искусства» были исключением из этой тенденции, хотя Врубель тяготел к образам русского фольклора, а Борисов-Мусатов — к русской природе (Борисов-Мусатов вступил в «Союз русских художников» только через год после возникновения организации).

Особый аромат вносили на выставки «Союза русских художников» представители «Мира искусства». Сходные сюжеты, мотивы выбирали Жуковский и Виноградов, когда писали любимые ими заброшенные усадьбы, обращались к интерьерной живописи или начинали работать в натюрморте. Для К. А. Коровина, Н. Н. Сапунова, П. И. Петровичева стали примечательны пышные натюрморты из роз в золоченых амбирных вазах. Даже в манере живописи сказывалась такая же общность, обусловленная эволюцией импрессионистической живописи, — одним из распространенных приемов становится густо наложенная краска, рельефный мазок, напоминающий в работах Петровичева мозаику.

Событием одной из выставок «Союза русских художников» стала, как сказано в автобиографии И. Э. Грабаря, стенка с его работами. Столь же исключительным явлением были работы Ф. А. Малявина, портреты В. А. Серова, написанные до 1910 года. Портреты С. В. Малютина, созданные во второе пятилетие XX века, тоже выделялись «лица необщим выраженьем» — напряженной интеллектуальностью, которая присуща в равной мере и самому художнику и его моделям (см. главу двенадцатую).

Все это дает основание рассматривать «Союз русских художников» именно в широте творческих интересов и возможностей его участников, не только развивших этюдные формы живописи, но и создававших новые картинные формы, нередко монументального характера. Борьба течений внутри «Союза» обострялась по мере ее накала вовне, во всей художественной жизни России и завершилась затем расколом в 1910 году, когда вновь был создан «Мир искусства». Собственно, к тому моменту

на выставках «Союза русских художников» современники усматривали по крайней мере четыре течения: интимный пейзаж в творчестве Виноградова, Переплетчикова, Петровичева, Туржанского, Юона; группу «научной» живописи, то есть импрессионизма в фазе дивизионизма, представленную Грабарем, ранним Ларионовым (о М. Ф. Ларионове см. в главе двенадцатой) и другими менее известными мастерами. Третье течение представлено художниками, в тот период близкими символистам, а именно П. В. Кузнецовым, Н. Н. Сапуновым, С. Ю. Судейкиным. Четвертое из этих течений связывали с основателями и главными представителями дягилевского «Мира искусства», то есть Бенуа, Сомовым, Лансером, Бакстом, Добужинским.

После 1910 года «Союз русских художников» (когда из его состава вышли участники «Мира искусства») продолжал (до 1923 года) деятельность в составе, художественно более однородном. Следуя традициям молодости, живописцы-реалисты переживали заметное творческое оживление, несомненно, поддержанное приближением нового общественного подъема. «Союз русских художников» сыграл большую роль в развитии отечественного изобразительного искусства начала XX века, а впоследствии оказал положительное воздействие на формирование советской живописной школы.

Глава седьмая ВРУБЕЛЬ

Михаил Александрович Врубель (1856—1910) мечтал об искусстве, которое, по его словам, должно «будить душу от мелочей будничного величавыми образами», и для своих работ черпал вдохновение в произведениях литературы, театра, музыки, изобразительно-искусства, исполненных духовного горения, нередко романтических. Он стал провозвестником новых художественных интересов эпохи: ее устремленности к искусству больших форм, к художественному синтезу и универсализму творческих возможностей. С одинаковым вдохновением Врубель создавал монументальные росписи, большие, глубоко содержательные станковые произведения, театральные декорации и костюмы, архитектурные эскизы, рисунки для витражей, писал декоративные панно для богатых особняков, обращался к декоративной скульптуре и даже расписывал балалайки в коллекции М. К. Тенишевой, так как для него не существовало традиционного деления на «высокий» и «низкий» род деятельности.

По словам А. Н. Бенуа, для Врубеля «мир был бесконечной радостью и бесконечным мучением... людское общество было и братски близко и бесконечно далеко. Он готов был подарить нас храмами и дворцами, песнями и кумирами... Но мир не принимал его, чуждался и даже презирал». Поэтому художник, подобно своему любимому герою — Демону (наваянному поэзией Лермонтова), всем своим творчеством бросил вызов презренному, ничтожному мещанскому идеалу. Но эстетический протест, не имеющий под собой надежной социальной основы, ясной программы общественной борьбы, неизменно оставался и остается трагически бесперспективным — трагическим разладом мечты и действительности.

Острее многих современников Врубель передал противоречия и трагизм переходной — рубежной — эпохи, когда Россия стремилась к общественному и духовному обновлению, искала пути в будущее и тем мучительнее ощущалась скованность сил и духовных порывов народа, человека, личности. Именно об этом говорил А. Н. Бенуа в день похорон художника: «Жизнь Врубеля, какой она теперь отойдет в историю, — дивная патетическая симфония, то есть полнейшая форма художественного бытия. Будущие поколения... будут оглядываться на последние десятилетия XIX века, как на «эпоху Врубеля»... Именно в нем наше время выразилось в самое красивое и самое печальное, на что оно было способно».

Врубель родился в Омске в семье военного юриста, где увлекались литературой, театром, музыкой. Богато одаренный от природы, эти интересы будущий художник сохранил на всю жизнь. Мальчик рано начал рисовать. Уже восьми лет, пока семья жила в Петербурге, посещал рисовальную школу Общества поощрения художников, затем занимался у частных преподавателей и в рисовальной школе в Одессе. Кроме того, постоянно совершенствовался самостоятельно. По окончании гимназии, имея хорошее гуманитарное образование, юноша поступил в университет и окончил его юридический факультет. Одновременно он страстно увлекался театром, музыкой и, кроме того, посещал в Академии художеств вечерние рисовальные классы, которые вел П. П. Чистяков. Чистяков и в дальнейшем руководил занятиями Врубеля, уже в Академии (1880—1884). Он настойчиво практиковался в работе с натуры, «жадно вглядываясь в ее бесконечные изгибы, с любовью утопая в созерцании тонкости, разнообразия и гармонии» (как о том писал в одном из писем к родным).

Но уже тогда художник стремился к искусству возвышенному, монументальному, осваивая лучшее в академических классических традициях. Такова сцена «Обручение Марии с Иосифом» (1881, ГРМ, ил. 63), награжденная второй серебряной медалью и оставленная как образец в классе. Торжественно-величавая легко скомпонированная многофигурная сцена, тонкое изящество присуще рисунку, сделанному контурной линией. Уже в этой работе проявилось великолепное чувство стиля.

В стремлении к профессиональному совершенству он не удовлетворялся только академическим кур-

сом, а стал брать уроки акварели у И. Е. Репина. Тогда была исполнена акварель «Натурщица в обстановке ренессанса» (1883, КМРИ). С чувством пластики, материально написано обнаженное тело, сильно вылеплены цветом ступни ног и кисть правой руки. Тонко отделаны детали окружающей обстановки, создающие декоративный ансамбль. «Врубель меня радует,— писал тогда Чистяков,— что-то тонкое и строгое в то же время начинает проявляться в его работах».

Дар поэтического преобразования природы свойствен художнику с ученических лет. В полную силу он сказался в последующих произведениях, в таких, как, например, «Девочка на фоне персидского ковра» (1886, КМРИ). Моделью для этой картины послужила дочка владельца ссудной кассы, которую Врубель нарядил в фантастический восточный наряд, выделив нежное детское личико с большими грустными глазами. В изображении предметного мира кисть художника далека от натуралистичности; все передано материально, но с несомненным чувством декоративности.

В тогда же выполненной акварели «Восточная сказка» (1886, КМРИ) ощущение экзотических сказочных сокровищ Шехеразады достигнуто уже иным приемом — дробящимся сверкающим цветом. Оба произведения были созданы Врубелем в Киеве, куда он поехал до срока окончания Академии, будучи приглашен, по рекомендации Чистякова, для написания образов иконостаса Кирилловской церкви и реставрации сохранившихся в ней древних росписей. Художник очень удачно выполнил в Кирилловской церкви ряд настенных композиций на месте утраченных древних: «Сошествие святого духа на апостолов», «Пророк Моисей», «Положение во гроб» (все 1884). Выразительность силуэта, монументальная обобщенность форм, характер композиции, рассчитанной на архитектурное пространство, чувство линейного ритма, величавость и значительность образов свойственны этим работам.

Кроме Кирилловской церкви, художник имел возможность столь же удачно проявить способности монументалиста и в Софийском соборе в Киеве, где, исходя из сохранившихся византийских образцов, написал в куполе фигуры архангелов и в росписи маслом имитировал эффект мозаики. Присущее ему чувство стиля сказалось здесь в превосходной степени. Удачно смог он применить к этому стилю и приемы, сложившиеся еще в мастерской Чистякова,— передачи формы планами.

Молодой художник глубоко проникся гармонией итальянской живописи Высокого Возрождения, что отразилось в образах иконостаса Кирилловской церкви, которые были написаны им в Венеции на цинковых досках. В отличие от монохромности настенных роспи-

сей церкви, которые выдержаны в серебристо-перламутровых и голубовато-серых тонах, образа иконостаса с их золотым фоном красочно нарядны; в них, несомненно, сказалось влияние венецианского колоризма. Так были написаны «Христос», «Богоматерь с младенцем», «Святой Кирилл» и «Святой Афанасий» (все 1885).

Особенно быстро были исполнены образы Христа, Афанасия и Кирилла. «Написаны они широким приемом, в гармонических тонах, а сверху одежды проштрихованы (по сухому) тонкой кистью — где сероватым, где черным или белым цветом. Такой новый способ масляной живописи придает изображению материальность и мягко тушует складки одеяний», — заключает Н. А. Прахов.

Словно изнутри горят краски темно-вишневого мафория Богоматери. Врубель представил ее юной, с младенцем на руках. Лицо прописано четко и полно глубокой выразительности. И в композиции «Сошествие святого духа на апостолов», и в «Богоматери», и в других произведениях Врубель исходил в трактовке лиц из портретных черт окружавших его людей. Тем не менее такую портретность не следует рассматривать как запрограммированную. Она была скорее продиктована стремлением опереться на конкретные жизненные наблюдения. Для головы Богоматери для иконостаса были использованы портретные наброски с Э. Л. Праховой. Как свидетельствует Н. А. Прахов, существовало пять вариантов типа лица Богородицы.

Врубель, первоначально увлекшийся живописными эффектами (голова была намечена в акварели слегка, сиреневым силуэтом на фоне золотистой зари и оконтурена немного расплывшимся малиновым цветом), остановился на варианте, в котором лицо получило четкую прорисовку. Таково изображение женской головы, как считается, Э. Л. Праховой, находящейся в собрании Третьяковской галереи (б. н. к., граф. кар., гуашь, 1884, ил. 61).

Психологическое состояние выражено в рисунке весьма остро. Типичная для того времени манера врубелевского рисунка, как бы слегка оговоренного, также вносит известную напряженность. По сравнению с рисуночным эскизом выражение горя в окончательном варианте лица Богоматери сглажено, подчинено общей гармонии.

Несравнимо экспрессивнее акварельные эскизы предполагавшихся врубелевских росписей во Владимирском соборе. В эскизах разработано несколько вариантов «Надгробного плача» (ил. 62), «Воскресения», «Рождества Христова» и сюжета «Ангел с кадилом и свечой» (все 1887, КМРИ). В одном из вариантов «Над-

гробного плача» в композицию были включены оконные проемы в стене. Траурно и торжественно звучат в этом эскизе сине-лиловые, с золотом тональности, но они неизбежно проигрывают бы при дневном свете, проникающем в окна. Тем не менее эскиз оставляет огромное впечатление трагической патетикой чувств. Постаревшая от душевных страданий Богоматерь взирает глазами, огромными от слез, на мертвого Христа. Она вся поникла от тяжести горя.

Однако эскизы так и не были перенесены на стены собора: они испугали церковников своей абсолютной неканоничностью. В этих акварелях очевидна прямая связь с традицией библейских и евангельских эскизов А. А. Иванова. Особенно это заметно в фигурах ангелов на триптихе «Воскресение». Согласно воспоминаниям М. В. Нестерова, в те годы в Киеве можно было видеть ивановские эскизы в разных собраниях и у самого Прахова, который, конечно, мог познакомить Врубеля с наследием Иванова.

Отношение Врубеля к христианской мифологии определялось исключительно гуманистической традицией ее истолкования, которая и давала ему основу для монументальных решений.

Художника не покидала мечта о монументальном искусстве, но случаи получить такого рода заказы представлялись нечасто, поэтому и Врубель и многие его современники обращались к созданию монументально-декоративной картины, часто глубоко философского содержания, исполняли и декоративные панно, предназначенные для украшения богатых особняков. Такого рода заказы появились у Врубеля с переездом в Москву. Начался новый период его творчества, полный смелых и необычайных замыслов, в которых центральное место занимает образ Демона. Этот образ стал для него как бы автобиографическим. Он подобен лирическому «Я» в поэзии символистов и романтиков, но одновременно является выражением умонастроений многих современников Врубеля, которые также чувствовали трагедию бессилия, непонятности, одиночества, также томилась в унылом прозаизме мещанского существования, не находя выхода высоким душевным порывам.

Врубель утверждал, что у древних Демон — это олицетворение души человеческой, а вовсе не черт или дьявол, как то было принято считать. Именно так он понимал этот образ в своих произведениях.

Первый монументальный вариант был создан в картине «Демон сидящий» (1890, ПГ, ил. цв. III). Он юн и прекрасен, полон титанической мощи тела, но скован душевной тоской. Она светится в его глазах, ощущается в

позе, в жесте рук, в сплетенных до боли пальцах — во всем.

Художник прибегает в этом полотне к романтической гиперболичности пластического языка: преувеличена лепка мускулов; могучая, словно бы величественное изваяние, фигура написана больше, чем в натуру, изображена с низкой точки зрения, расположена в узком холсте так, что ей тесно в его пространстве. Верхняя рама даже несколько срезает голову гиганта; в кольце рук, обнимающих колени, ему тоже тесно. Кажется, что Демон не в силах скинуть с себя давящую тяжесть, не в силах преодолеть и внутреннюю скованность: его дух томится и страдает, не находя выхода в действительности; он мучительно переживает свое одиночество.

Поиски монументально-декоративного решения станковой картины обусловили своеобразное понимание пространства и трактовку его. Оно воспринимается и как бездонный простор Вселенной, погружающейся в лилово-синий сумрак и как некий плоскостный, декоративный фон, но фигура написана с подчеркнутой пластичностью и объемом, мощным горельефом. Вместе с тем все эти художественные особенности обусловлены и стремлением создать впечатление фантастичности замысла, передать в картине некий космический мир. Цвет абстрагирован от конкретно-материально-чувственных свойств колорита, красочное пятно в картине укрупнено и обобщено, как в мозаике.

Одновременно с картиной «Демон сидящий» Врубель в 1890—1891 годах работал над иллюстрациями к одноименной поэме Лермонтова и другим его произведениям. Созданные иллюстрации были беспрецедентны в русском искусстве того времени и остались, особенно в рисунках к «Демону» и «Герою нашего времени», пока еще непревзойденными. Врубель показал Демона сильным, мужественным, гордым, величаво-прекрасным — это настоящий романтический герой. Такова превосходно написанная «Голова Демона» с черными кудрями, тяжело ниспадающими вдоль лица, с запекшимися губами, тоскующим взглядом, в котором горит злобно-мятежный дух, хотя протестующе-мятежное — лермонтовское — начало в нем выражено менее, чем в самой поэме. Этот рисунок — один из наиболее впечатляющих во всей сюите. Эмоционально выразителен здесь и пейзаж — пустынные вершины гор, покрытые снегом. Несмотря на маленький размер, акварель поражает монументальностью. Отчасти по своим приемам она близка приемам картины «Демон сидящий»: крупный план изображения, приближенного к зрителю, психологическая насыщенность об-

раза, эмоциональность пластически выразительной четко вылепленной обобщенной формы.

Подлинной монументальностью веет и от листа «Тамара и Демон» (ГТГ). В этом изображении передан пафос клятвы Демона, охваченного могучей страстью: «Клянусь я первым днем творенья...».

Характер Демона показан Врубелем многогранно: герой изображен в различных ситуациях, обрисованных поэтом.

Удался художнику и образ Тамары. Он изображает ее то полной «детского веселья» в сцене пляски, то охваченной глубоким горем, безутешно плачущей, то трогательно-нежной и любящей, подчинившейся властной воле Демона.

Впечатляющий образ создан и в листе «Тамара в гробу» (1890—1891, ГТГ, ил. 65). Эта иллюстрация вызывает в памяти строфы поэмы.

И были все ее черты
Исполнены той красоты,
Как мрамор, чуждой выраженья.

От еле уловимых жемчужных тонов Врубель легко переходит к черному бархатистому цвету, вводит белила, использует как цвет незаписанную бумагу.

Иллюстрации к Лермонтову исполнены в большом формате, в смешанной технике — иногда одной черной акварелью, иногда акварелью и сепией, подчас на тонированном коричневом фоне. И этими сравнительно немногими средствами достигнуты самые разные впечатления, вплоть до пряной красочности восточного быта («Пляска Тамары», «Плачущая Тамара»).

Величественны пейзажные образы в иллюстрациях: монастырь в горах, приютившийся на вершине подобно орлиному гнезду, пустынный пейзаж в акварели «Несется конь быстрее лани...» (ил. 69). Непроступные и дикие каменные утесы, возвышающиеся глухой стеной, усиливают чувство тревоги, которое вызывает в нас мертвый всадник, прикившийся к гриве разгоряченного коня.

В пластических приемах рисунка Врубель остается вполне современным, не стремясь стилизовать в нем художественную манеру лермонтовской поры.

Образ Демона имел у Врубеля множество вариантов. В одном из них он был представлен летящим, с лицом сумрачным и строгим, с неодолимой тоской в глазах. Сохранился и другой образ (акварельный эскиз), в котором появилась тема «поверженности» — трагической гибели прекрасного существа. Распростертый среди горных ущелий, он все же еще не разбит! Сильное тело классически прекрасно. Но и этот вариант был изменен Врубелем, который лихорадочно искал выражения новой

идеи. Он стремился показать трагическую гибель и вместе с тем несломленную силу духа своего героя.

В «Демоне поверженном» (1902, ГТГ, ил. 72) художник настойчиво искал максимальную экспрессивность воплощения этой темы. Картина была уже на выставке «Мира искусства», а Врубель в состоянии крайнего душевного напряжения продолжал над ней работать, особенно много он переписывал лицо, усиливая в нем чувство гнева.

Чтобы сконцентрировать внимание на лице, на выражении глаз, как всегда у Врубеля, больших, приковыливающих своим взглядом, он показал лицо Демона в обрамлении мучительно заломленных над головой рук. Все тело Демона разбито, но дух не сломлен и живет какой-то исключительной силой. Каменное ложе устлано оперением разбитых, изломанных крыльев. Краски звучат сумрачно, трагично. Преобладают синие, лиловые тона. Холодным блеском сверкают снега в лучах угасающего заката.

Врубель мыслил «Демона поверженного» как произведение, синтезирующее станковое и монументально-декоративное начала. Необычны для станковой картины узкий, вытянутый по горизонтали формат, уплощенное пространство. Колорит картины меняется в зависимости от угла зрения на полотно. Врубель мучительно работал над картиной, стремясь добиться полифонического характера образности и пластических приемов. Он смело преображал натуру, иногда создавая образы, лежащие на грани реального и фантастического, и отходил от мерок только натурального правдоподобия во имя эмоциональной силы искусства. Врубелевские краски, врубелевская пластическая форма — все было необычным, часто имело субъективный оттенок и вместе с тем метафорическое значение.

Вне зависимости от того, вкладывал или не вкладывал сам художник символическое содержание в созданный образ, он обладал для современников бесспорно символическим значением и, как всякий символ, допускал разное истолкование. Образ Демона, ранее вошедший в поэзию М. Ю. Лермонтова, после Врубеля стал достоянием поэзии крупнейших символистов — В. Я. Брюсова, А. А. Блока и других. Каждый из них вкладывал в этот символический образ свое субъективное содержание, но всегда связанное с «духовным бунтом».

Дисгармоничности мироощущения, выраженной в «Демоне поверженном», Врубель, что было типично для многих его современников, стремился противопоставить эпическую целостность взгляда на жизнь и человека. В панно «Микула Селянинович», напи-

санном для Всероссийской выставки 1896 года в Нижнем Новгороде, художник впервые обратился к образу истинно народного героя — пахаря, опозитивированного фольклорной традицией. Образ Микулы, так же как образ «Богатыря» (1898, ГРМ), трактован гиперболизированно-монументально. В них словно бы заключена первобытная сила самой земли.

Народному эпосу посвящены майоликовые скульптуры Врубеля, изображающие персонажей опер Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Садко».

На сюжет сказки А. С. Пушкина была написана картина «Тридцать три богатыря» (1901, ГРМ). В. А. Серов и К. А. Коровин, ранее знакомые с Врубелем, ввели его в дом С. И. Мамонтова, в абрамцевский (мамонтовский) кружок, в котором увлекались старинным народным искусством.

Декоративными майоликовыми скульптурами (о них см. главу тринадцатую) Врубель положил основу самостоятельной русской школы художественной керамики. Статуэтки исполнялись в гончарной мастерской в Abramceve в 1899—1900 годах. В камерных формах сказочный стиль этих скульптур органично сочетался с уютными интерьерами комнат Abramceva, в которых были установлены тоже созданные по врубелевским рисункам печи, лежанки, блюда, вазы.

При обращении Врубеля к фольклору очень плодотворным было влияние композитора Н. А. Римского-Корсакова. Его оперы «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане» и ряд других шли на сцене Московской частной русской оперы, где С. И. Мамонов предоставил художнику самые широкие возможности воплощения разнообразных творческих замыслов. Врубель исполнил для Московской частной русской оперы живописный занавес, сгоревший в 1898 году (эскизы находятся в ГТГ), и плафон на сюжет «Песнь Леля», а кроме того, довольно многочисленные декорации и костюмы к постановкам опер «Сказка о царе Салтане» (1900, ил. цв. IV), «Царская невеста» (1899), «Садко» (1897) и других (см. также главу девятую). Все эскизы в собрании ГЦТМ.

Москва в те годы переживала временное процветание: люди, имевшие капитал, строили себе новые особняки, богато декорированные снаружи и внутри. Врубель писал панно для А. В. Морозова, Е. Д. Дункер, для дома К. Д. Арцыбушева и других на самые разные сюжеты: мифологические (триптих «Суд Париса», 1893, ГТГ), аллегорические (триптих «Утро», «Полдень», «Вечер»), на литературные темы — четыре композиции на тему «Фауста» (1896, ГТГ) в готическом кабинете особняка А. В. Морозова, выстроенного по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля (о Шехтеле см. главу четырнадцатую).

Эти произведения были, в сущности, за немногим исключением, декоративными карти-

нами, а не настенными росписями. Органическое чувство стиля сполна проявилось в такого рода работах. Особенно удачно панно, изображающее полный «дьявольской» фантастики «Поэт Фауста и Мефистофеля». С большим мастерством художник использовал в композиции этой сцены разные точки зрения: городок виден сверху, он сказочно крохотный, тогда как всадники изображены в ином масштабе и монументализированы. В работе над декоративными панно Врубелю, должно быть, импонировала возможность создать некую идеальную художественную и жизненную среду, внести красоту в повседневность, так же как возможность обратиться к искусству большой формы.

Панно «Венеция» (1893, ГРМ) и «Испания» (1894, ГТГ, ил. 64) для дома Е. Д. Дункер представляют вполне реальный бытовой жанр.

Однако не быт, а острые психологические коллизии привлекают художника в жанровом сюжете, например, в упомянутом панно «Испания», узкий вертикальный формат создает ощущение тесноты помещения, в котором, кажется, так и не разойтись героям картины, — находка, великолепная по режиссуре. Сцена лаконична, чувства переданы сдержанно, но сильно: драма выражена в намеках, в психологической выразительности лиц и эмоциональном колорите — напряженном звучании цвета, накаленного изнутри и разработанного с большим количеством оттенков. Живопись материальна: чувствуются переливы шелка, тусклое золото браслета, свежесть серебристой зеленой листвы на фоне освещенной солнцем стены.

С образом Кармен ассоциируется картина «Гадалка» (1895, ГТГ, ил. 60). Фигура молодой женщины как-то таинственно выступает на фоне узоров ковра, кажущихся загадочными письменами, предсказывающими, так же как раскинутые карты, судьбу. Очень выразительно написано смуглое лицо, все черты которого трагически застыли, взгляд остановился. Безвольно опущены руки, ведущие взгляд зрителя к картам. Впечатление угасающего цвета мастерски создано в колорите картины. Неяркие мерцающие сиреневато-розовые тона одежды, найденные в очень сложных оттенках, гармонируют с оливково-смуглой тональностью лица и рук.

Не о бессилии человека перед роком, а о духовном благородстве, способном противостоять страху смерти, говорит эта картина. Поэтому ее большой формат вполне органичен.

Опыт театрально-декорационной живописи художник широко использовал в станковых и монументально-декоративных произведениях,

стремясь синтезировать их возможности. Он обращался к сюжетам и образам, навеянным театральными постановками: «Испания», «Гадалка» — словно бы связаны с любимейшей оперой художника «Кармен», «Царевна-Лебедь» — с оперой Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

И среди портретных работ Врубеля сохранилось несколько театральных портретов: акварель «Т. С. Любатович в роли Кармен», «Портрет артисток Т. С. Любатович в роли Гензеля и Н. И. Забелы-Врубель в роли Гретель в опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель» (частное собрание).

Картина «Царевна-Лебедь» (1900, ГТГ, ил. 73) наиболее театрализована. пейзажный фон напоминает живописный театральный задник, а фигура, изображенная крупным планом, — будто бы на авансцене. В облике царевны есть что-то загадочное, волнующая таинственность, которую подчеркивает в пейзаже символический мотив борьбы розоватых отблесков заката и надвигающейся синевы ночи. Такого рода мотивы, напоминающие поэзию крупнейших символистов, проявились и в ряде других произведений художника. Чувство тревожной взволнованности усиливается в картине «Лебедь» (1901, ГТГ). Оно порождено и пламенем заката, догорающего над темными, почти черными, густорастущими камышами, где распростерта прекрасная умирающая птица, распутившая белоснежные крылья, на которые падают розоватые отблески зари. В глазах Лебеда выражена человеческая тоска. Это одна из наиболее символических работ Врубеля.

Стремление найти в природе что-то скрытое, неразгаданное, ее «душу», воплощено и в картине «Сирень» (1900, ГТГ). Она трактована как декоративное панно; Врубель хотел видеть его на стене как бы фреской и единственным украшением интерьера.

Все пространство холста заполняет пышно расцветший куст сирени. Художник с поразительной легкостью передает тончайшие, почти неуловимые переходы от нежных прозрачных тонов к насыщенному цвету лепестков, накладывая краску мастихином. В картине нет глубокого пространства, но сохранено его ощущение, чему в значительной степени способствуют скользящий по поверхности листы лунный свет и одинокая звезда в синем просвете неба. В композицию Врубель ввел таинственную женскую фигуру, словно бы фею сирени, чьи глаза неотступно следят за нами. Врубель неизменно одухотворял природу. В этом отношении примечательны и картины «Пан» (1899, ГТГ, ил. 71), «К ночи» (1900, ГТГ, ил. 68). В них он стремится выразить «душу» природы и ее тайны. Мудрость символи-

зирует образ Пана — с лицом старым и морщинистым, с прозрачными голубыми глазами. Он органично сливается с пейзажем. И кажется, что сама природа в сумеречный час — мелкие кустарники и чахлые березки с корявыми стволами, немая тишина, опустившаяся над сырыми лугами, ущербный месяц над дальним лесом — могла породить в воображении художника это фантастическое существо. Колорит картины выдержан в приглушенно-зеленых, холодно-серебристых и землистых тонах. Изображение наполнено плавным ритмом: оно формируется округлыми линиями и спокойными поверхностями, отвечающими эпическому строю произведения.

Картина «Пан» была создана под впечатлением рассказа Анатоля Франса «Святой сатир». По воспоминаниям современников, сумеречный пейзаж, изображенный в картине, основан на натуральных впечатлениях. Это вид с террасы дома М. К. Тенишевой в Хотулеве, под Смоленском.

Таинственным чувством чего-то неведомого, что происходит в природе, погружающейся в ночь, наполнено произведение «К ночи». Все знакомые предметы приобретают иной образ: таинственный, необычный, и цветы чертополоха кажутся какими-то сказочными великанами. Настроение тревоги передается коням, словно прислушивающимся к неясным шорохам наступающей ночи. Пробирающийся сквозь густые заросли травы страшный с виду человек — то ли пастух, то ли цыган-конокрад, то ли мифический полевик — усиливает это настроение. В лучах заката его фигура, круп и грива богатырского, сказочного коня кажутся слитками темной бронзы. Сочетание лилово-синего неба и густо-красных, словно светящихся изнутри цветов, темпераментная манера письма придадут картине что-то будоражащее, беспокойное, романтическое.

Художник неизменно наделял мифологические существа не только антропоморфным обликом, но и человеческой душой. Душа человека, мир его чувств представляли для Врубеля неисчерпаемый интерес. Человек был для него темой монументального значения. Не представляют исключения и портреты, всегда исполненные острого психологизма, одухотворенности.

Монументальны, многозначны в своем содержании портреты С. И. Мамонтова и В. Я. Брюсова. Значителен и образ К. Д. Арцыбушева. Этот портрет выделяется среди других своей объективностью.

Большинство портретов Врубеля — это наиболее личная часть его творчества. В них он запечатлел людей, для него дорогих и душевно близких. Однако в портретах ни жены, ни крошечного сына (1902, ГРМ) мы не встретим интимных ноток. Дистанция в отно-

шениях к людям неизменно ощутима в портретах художника. Она продиктована всем его специфическим миропониманием.

Как правило, Врубель изображает в своих произведениях моно героя, личность незаурядную, часто исключительную, живущую своим богатым миром чувств, помыслов.

В портрете С. И. Мамонтова (1897, ГТГ, не окончен, ил. 70) образ темпераментен, страстен, могуч. В нем по-своему воплощен идеал сильной личности, волновавший многих современников художника. Динамика образа передана в позе, в композиции, в колорите. Фигура дана почти фронтально, что создает впечатление величественности и силы. Но в лице, строгих глазах, беспокойной позе, напряженном движении рук и приподнятых плеч, в звучании колорита — аккорде черных, белых и вишнево-красных тонов — есть что-то трагическое. В основе образа лежит характерное для творчества Врубеля непреодолимое противоречие титанической силы и внутренней скованности.

Портрет — неоконченный, и в его исполнении особенно отчетливо проявились специфические приемы Врубеля. Лицо, верхняя часть фигуры написаны большими, сходящимися плоскостями, как учил еще П. П. Чистяков. Все формы в портрете укрупнены, подчеркнута монументализированы. Чрезвычайно выразительно написаны глаза, точнее, взгляд этого обуреваемого страстями властного человека.

В произведениях художника — и тем более портретных — во взгляде обычно сконцентрированы вся сила образа, его эмоциональность. Портрет В. Я. Брюсова (б., уголь, сангина, мел, 1906, ГТГ, ил. 67) — одна из последних работ. Он писал, что достиг в нем несомненного сходства с моделью, рельефности характеристики. Это подтверждал и сам Брюсов: «Передо мной стоял я сам со скрещенными руками, и минутами мне казалось, что я смотрю в зеркало...»

Закljučая воспоминания о мучительной работе уже большого художника, Брюсов отмечал: «После этого портрета мне других не нужно. И я часто говорю, полушутя, что стараюсь остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем».

Находясь в психиатрической больнице, Врубель в моменты просветления продолжал много работать. Преимущественно он рисовал с натуры. Это были и самые обыкновенные натюрморты, ничем не привлекающие на первый взгляд предметы, в которых глаз художника открывал красоту: «Граненый стакан» (ГТГ), «Подсвечник и графин» (ГРМ), «Пикейное одеяло» (ГРМ), «Кровать» (ГРМ), «Кресло» (все 1905). Во всем этом проявляются врубелевская влюбленность в жизнь, умение увидеть эстетические ценности в самом обыкновенном и раскрыть их во всей полноте. Тонко нарисованы и скромные пейзажи, открывающиеся в окна больничной палаты.

Большой силы мастерства и красоты техники достиг художник в многочисленных рисунках «Раковина» (1904), исполненных углем и черным карандашом. Кроме этюдов перламутровой раковины с натуры, он создал вариант акварелью «Жемчужина» (1904, ГРМ), на котором изобразил внутри фантастические женские фигурки.

В этюды с натуры художник нередко вносил драматизм и психологическую остроту. Он мог изобразить только смятые простыни и откинутое одеяло и передать при этом всю мучу томительной бессонницы. Таков цикл рисунков «Бессонница» (1905, ГРМ).

По-прежнему ярко проявляется в эти годы талант Врубеля-портретиста. Можно, пожалуй, сказать, что созданные им образы стали особенно одухотворенными: портрет Н. И. Забелы — Врубель на фоне берез (1904, ГРМ), портрет В. Я. Брюсова. Чуть скорбный автопортрет (б., кар., 1904, ГТГ, ил. 66) — глубок по характеристике. Тонкая штриховка, моделирующая форму, передает несколько напряженное выражение лица. Портрет — оплечный и тем похожий на скульптурный бюст. Строгая фронтальность, душевная напряженность усиливают чувство значительности изображенного человека.

Неизменно Врубель отдавал дань восторженному уважению людям творчества. Таков и один из последних портретов Забелы-Врубель — «После концерта» (1905, ГТГ).

В период болезни был создан и рисунок «Голова пророка», в основу которого положены портретные черты самого художника (б. на к., уголь, граф. кар., белила, подцветено акварелью, эскиз).

В воображении художника тогда вставали и образы, связанные с религиозной мифологией. Это «Видение пророка Иезекииля», «Шестикрылый Серафим» («Азраил», 1904, ГРМ). Все эти образы свидетельствуют о стремлении вновь и вновь утвердить «пророческую» миссию искусства, обратить его к величественным темам и образам.

Страстная взволнованность чувства, порыв к высоким гуманистическим идеалам, поэтическая сила восприятия мира, смелый полет фантазии, универсализм дарования — вот что наиболее выделяет Врубеля среди современников. Благородные идеалы, привлекавшие их темы и образы он умел выразить порой с неподражаемой художественной силой. Врубель сыграл, несомненно, значительную роль в попытках утвердить новые формы художественной жизни. Выступая за создание «Союза русских художников», был связан также и с объединением «Мир искусства», которое особенно активно прокламировало новые формы творчества и новые эстетические задачи, вставшие в 1900-е — 1910-е годы перед русской художественной культурой.

Глава восьмая

«МИР ИСКУССТВА». БОРИСОВ-МУСАТОВ

«Мир искусства» — это целый комплекс явлений русской художественной жизни 1890-х — 1910-х годов. Так назывался журнал (1898/9—1904), основанный кружком художественной интеллигенции; под этим же названием устраивались выставки; наконец, так име-

новалось содружество художников, постепенно сгруппировавшихся вокруг первоначального кружка, а впоследствии объединения.

Однако характер деятельности «Мира искусства» позволяет говорить о нем шире — как об эстетическом движении, определившем некоторые важнейшие черты русского искусства рубежа двух столетий. Лучшими представителями этого движения было сказано новое слово в сфере синтеза изобразительных искусств, в станковой живописи, графике и скульптуре, театрально-декорационном искусстве и архитектуре. В области же книжной графики и театрально-декорационного искусства их достижения имели поистине всевропейское значение. Необычайно важна для русской культуры рубежа XIX—XX веков их роль как художественных критиков, как энтузиастов изучения и освоения достижений мирового и национального художественного наследия и пропагандистов отечественного искусства за рубежом.

Деятельность «Мира искусства» распадается на несколько этапов. Первый период существования объединения — с 1898 по 1903 год. В это же время — с 1898/9 по 1904 год — издавался журнал «Мир искусства». С 1903 по 1910 год объединение организационно слилось с «Союзом русских художников», а с 1910 по 1924 год существовало вновь как самостоятельное художественное общество.

Ядро объединения составляли молодые петербургские художники, знающие друг друга еще со школьной скамьи или со времени студенчества: А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере и их друзья, увлеченные театром, музыкой, литературой и искусством, в частности С. П. Дягилев, ставший блестящим организатором всех начинаний объединения.

Важную роль в деятельности «Мира искусства» играл В. А. Серов. По свидетельству Бенуа, его влияние на молодых участников объединения было совершенно исключительным: он был признанным авторитетом в вопросах творчества, арбитром в вопросах организационной и издательской этики, опорой в экономических делах объединения.

Творческая атмосфера «Мира искусства», понимание новых эстетических потребностей времени, широта интересов его участников, их влюбленность в искусство привлекали талантливейших современников. В объединение вошли, помимо упомянутых, И. Э. Грабарь, М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, А. П. Остроумова-Лебедева, Н. К. Рерих, А. Я. Головин, а в 1910-е годы — З. Е. Серебрякова, Б. М. Кустодиев, Г. И. Нарбут, К. С. Петров-Водкин. На выставках «Мира искусства» участвовали и такие художники и скульпторы, как, например, К. А. Коровин, М. А. Врубель, И. И. Левитан, К. Ф. Юон, С. Т. Коненков, А. П. Рябушкин,

А. С. Голубкина, А. Т. Матвеев, А. А. Рылов и другие¹. «Мир искусства», несомненно, воздействовал и на архитектуру; в последний период деятельности объединения с ним сближаются виднейшие архитекторы начала столетия: И. А. Фомин, А. И. Таманов (Таманян), И. В. Жолтовский, В. А. Щуко, А. В. Щусев (см. главу четырнадцатую).

Идейно-художественные принципы «Мира искусства» складывались в борьбе с рутинной официальной искусством. Не менее энергичной была их борьба с мелким бытовизмом в искусстве, с эпигонами передвижничества, измельчившими и опошлившими гражданственную тематику, вдохновлявшую лучших представителей демократического реализма второй половины XIX века. В этой борьбе представители «Мира искусства» выступали под знаменем высокой художественной культуры, освоения мирового и прежде всего отечественного художественного наследия.

Общей чертой мирискусников было неприятие капиталистической действительности России как безобразной, лишенной поэзии и красоты. Перед искусством ставилась цель — преобразование мира путем служения красоте. Некоторые идеологи объединения проповедовали глубоко ошибочную теорию «искусства для искусства», провозглашая автономию искусства в общественной жизни; при этом отвергались эстетические воззрения революционных демократов, в частности Чернышевского. Идеализм и эстетство программы, сформулированной Дягилевым в первых номерах журнала, заключали в себе опасность отрыва искусства от подлинных потребностей общественного прогресса, от передовых социальных стремлений. Однако художественная практика «Мира искусства» ни в коей мере не ограничивалась этой программой: в своем творчестве большинство участников преодолевали ее узость и ошибочность, вступая в резкое противоречие с тезисами, декларируемыми в журнале. В момент становления «Мира искусства» Александр Бенуа (в статье, отвергнутой редакцией журнала) предостерегал от кружковщины и тенденциозности, призывая к «реализму и сюжетности» на основе формирующегося современного понимания задач искусства.

Само стремление этих художников к прекрасному, к «отрадному» (выражение В. Серова) было своеобразным откликом на современность: оно противостояло духовному ос-

¹ Не все художники, участвовавшие на выставках «Мира искусства», были членами этой организации. Некоторые входили в состав Товарищества передвижных художественных выставок, «Союза русских художников».

художеству, порожденному буржуазным укладом жизни. Искусство мыслилось как средство спасения от всех зол буржуазной цивилизации; именно ее нивелирующей силе противопоставлялась неповторимость творческой индивидуальности, столь высоко ценящаяся в кругу «Мира искусства».

Наиболее ярким проявлением связи мирискусников с современностью была их деятельность в период революции 1905—1907 годов (об этом подробнее см. главу десятую). Загоревшись интересами политической борьбы, Добужинский, Лансере, Билибин, Серов и тогда еще не входивший в объединение Кустодиев рисовали беспощадные карикатуры и острые шаржи для революционных сатирических журналов «Жупел» и «Адская почта», обличавшие самодержавие и полицейский террор. Их всех воодушевляла надежда на близящиеся преобразования общественной жизни, в которых они отводили художнику важную роль. Деятели «Мира искусства» выступают в печати с воззванием «Голос художников», призывающим участвовать в великом обновлении страны, украсить новую, еще неизвестную им жизнь, выражающим надежду, что искусство станет истинно народным. Это воззвание, составленное Добужинским, подписали он сам, Лансере, Сомов и Бенуа (следует, однако, отметить, что Бенуа сторонился активного участия в развертывающейся политической борьбе, не понимая истинных целей революции 1905 года).

Резкой критике подвергся в это время индивидуализм программы раннего «Мира искусства». Теперь его представители, особенно Бенуа, стремятся поднять престиж Академии и «большой школы», способной встать над узкоиндивидуальными творческими интересами, над ограниченностью камерных форм. В докладе, прочитанном в 1912 году на Всероссийском съезде художников, Бенуа говорил о том, что искусству нужны гигантские стены, дворцы, театры, площади, улицы; эту задачу может осуществить только государственное учреждение — некая идеальная академия художеств, освобожденная от опеки императорского двора и рутинности. «Мир искусства» повел активную борьбу против натиска кубизма, футуризма, абстракционизма, которые вели к разложению художественной культуры. В этой борьбе с антиреалистическими течениями художники «Мира искусства» сближались с Репиным и другими выдающимися мастерами передвижничества (об этом см. ниже).

Неприятие измелчания и пошлости современного буржуазного общества, объединявшее мирискусников с самого начала, становится источником их обращения к истории, к

искусству прошедших времен. Но и в образах прошлых эпох порой опосредованно воплощались те настроения современности, которые были порождены предгрозовой атмосферой кануна первой русской революции, полной тревожных ожиданий; в межреволюционную эпоху деятелями культуры владело предчувствие «неслыханных перемен и невиданных мятежей» (А. Блок). Взволнованные стихии воды и ветра, наполняющие петровский и пушкинский Петербург в произведениях мирискусников, до известной степени сродни свежим ветрам и снежным вихрям поэзии Брюсова и Блока.

В кругу мирискусников сформировался определенный тип художника — утонченного, образованного интеллигента, воспитавшего свой вкус на лучших образцах многовековой культуры, многое в ней оценившего заново. Основатели объединения обладали энциклопедической широтой интересов, разнообразными талантами, умели их развить и применить в самых различных сферах искусства. Вопросы мастерства ставились ими широко, с учетом классического наследия и современного опыта. Тонкое проникновение Серова, Бенуа, Рериха, Кустодиева, Билибина, Лансере, Добужинского в самую поэтику и стилистику эпохи, которой они касались, придавало их художественному мышлению многогранную ассоциативность, обогащало их творчество; порой искусство прошлого само по себе становилось для них источником вдохновения.

Мирискусники стремились к синтетическому охвату явлений, не ограничиваясь изучением живописи, но серьезно интересуясь литературой, музыкой, театром. Понятие мастерства, профессионализма получало новую, сложную и многогранную трактовку, что наложило неповторимый отпечаток на индивидуальную манеру каждого художника и на поиски стиля в искусстве, повышало профессиональный уровень русского искусства в целом.

В этой связи важной заслугой «Мира искусства» являются творческое освоение, научное изучение и самая широкая пропаганда отечественного художественного наследия наряду с пропагандой искусства западноевропейского, что в конечном счете вело к укреплению национальных традиций в искусстве.

Особенно занимало их искусство русского классицизма XVIII — первой половины XIX столетия. Художники «Мира искусства» заново открыли красоту Петербурга, почти столетия воспринимавшегося как олицетворение духа казенщины. Они как бы вновь увидели совершенство архитектурных ансамблей «Северной Пальмиры», где все было празднично-величественно, величественно и непохоже на прозу буржуазного существования. Этой теме

было посвящено несколько статей Бенуа в журнале «Мир искусства», в частности статья «Живописный Петербург» (1902, № 1). Этот город олицетворял в глазах мирискусников преобразовательный пафос деятельности Петра I, одного из главных героев их исторических композиций. Таким же постоянным источником вдохновения были для художников «Мира искусства» пушкинский Петербург, пушкинская эпоха. Последняя покоряла глубиной и утонченностью культуры, совершенной гармонией стилового облика, что было так созвучно их собственному «пиетету к самой идее культурности», созвучно стремлению к высокой художественности творчества. Сложился и своего рода культ Пушкина. Пушкинская тема проходит через творчество Бенуа («Медный всадник», «Пиковая дама», «Пушкинский спектакль» в Московском Художественном театре), Билибина (иллюстрации к сказкам), Сомова (портрет А. С. Пушкина, «Граф Нулин»), позднее — Кустодиева («Руслан и Людмила», «Дубровский» для «Народной библиотеки») и других участников «Мира искусства». Один из самых обаятельных образов Пушкина создал Серов.

Новую жизнь получили на страницах журнала великие русские художники XVIII — первой половины XIX века Рокотов, Левицкий, Кипренский, Венецианов. Множество полузабытых памятников русского искусства было открыто в своей красоте, в своем историко-художественном значении. Более двух тысяч портретов, написанных русскими и работавшими в России иностранными мастерами XVIII — первой половины XIX столетия, было экспонировано на грандиозной выставке 1905 года в Таврическом дворце, организованной Дягилевым. «История русской живописи XIX века» Бенуа, несмотря на пристрастность некоторых оценок, явилась своего рода итогом «открытия» русского классического наследия. Последнее относится и к коллективной многотомной «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря. В тесной связи с этим находится и еще одна важная сторона деятельности «Мира искусства»: сохранение художественных ценностей от вандализма современного буржуазного общества. На этом поприще особенно много было сделано Бенуа и Грабарем. Рерих в годы первой мировой войны выдвинул идею защиты художественных ценностей во время военных сражений. «Пакт Рериха» был популярен в художественных кругах России и Запада, а в наши дни лег в основу Международной конвенции, принятой в 1954 году в Гааге, по защите культурных ценностей в случае вооруженных конфликтов.

Очень большое внимание уделялось в объединении вопросам синтеза различных видов искусства (его монументальных и монументально-декоративных форм). В этой связи характерен интерес к искусству театрально-декорационному (см. главу девятую), народному и декоративно-прикладному. Оформление выставок поручалось всегда виднейшим участникам объединения, стремившимся достичь единого образного решения экспозиции. Попыткой на практике решить некоторые про-

блемы синтеза искусств была, например, выставка «Современное искусство» — создание комплекса интерьеров в духе модерна.

Заслугой объединения явилась и борьба за возрождение лучшего традиций русского народного творчества, включение его в понятие большого искусства. М. А. Врубель, А. Я. Головин, К. А. Коровин, а также С. В. Малютин и Е. Д. Поленова пробовали силы в интерпретации народного искусства. Мирискусники идут и дальше — к анализу современного состояния художественных ремесел, выступают против подделок псевдорусского стиля под народность.

Художественное оформление и полиграфическое исполнение журнала «Мир искусства» отличалось высокой культурой. Композиция страницы — соотношение текста и иллюстрации, архитектура заставок и концовок — буквально открыла новую эпоху в книжной графике; даже самый шрифт был необыкновенно изысканным — подлинным елизаветинским, отлитым с матриц XVIII столетия. Журнал явился своего рода ареной художественного эксперимента, в процессе которого развивалось графическое мастерство самих мирискусников и результаты которого необычайно обогатили отечественную графику (об этом см. также главу одиннадцатую).

Литературным отделом журнала заведовал Д. Философов: здесь печатались поэты-символисты. Однако художники, и прежде всего Бенуа и Грабарь, не говоря уже о Серове, всегда четко выражали свое несогласие с их идейными позициями. Художественный отдел журнала был независим от литературного, поглощенного трактовкой религиозно-философских вопросов с реакционных идеалистических позиций. Грабарь свидетельствует о том, что художники постоянно полемизировали с реакционными литераторами и философами, чьи статьи соседствовали в журнале с воспроизведением рисунков и картин.

Художники «Мира искусства» стремились приобщить русское искусство к достижениям современной художественной культуры Запада. Обильно иллюстрированный журнал знакомил читателей с мастерами, связанными со стилем модерн, Пюви де Шаванном и Гюставом Моро, Бёрн-Джонсом, скандинавскими и финскими живописцами. Особое место уделялось графике — художникам немецких журналов «Симплициссимус» и «Югенд», японской гравюре и работам англичанина Обри Бердсли, оказавшего влияние на некоторых мирискусников. Устраивались выставки работ зарубежных художников и выставки, где они экспонировались совместно с русскими мастерами. В частности, такова была организованная Дягилевым «Выставка русских и фин-

ляндских художников» в Петербурге в 1898 году, где вместе с Серовым, Врубелем, Левитаном, К. Коровиным были представлены Аксели Галлен-Каллела, Эдельфельт и другие.

Одним из важнейших аспектов деятельности «Мира искусства», принесшим ему заслуженную славу, была пропаганда за рубежом лучших достижений русского национального художественного гения — цель, которая отвечала особенностям переживаемого исторического момента. Отличаясь широтой интересов, стремясь к синтезу всех видов и форм творчества, «Мир искусства» находил поддержку у самых разных художников, в театральных кругах, среди музыкальных деятелей — всех тех, кто, в свою очередь, сочувствовал подобной патриотической задаче. Так складывался «гениальный коллектив», которому суждено было сыграть серьезную роль в художественных достижениях века.

Большая выставка 1906 года в Париже познакомила Европу с русским искусством и явилась своего рода его триумфом. Огромный успех имели «Исторические концерты русской музыки» (1907), «Русские сезоны» (1908—1914) в Париже, представившие наш музыкальный театр — оперу и балет — в сочинениях Бородина, Мусоргского, Балакирева, Римского-Корсакова, Стравинского и одновременно в произведениях западноевропейской музыки (балетные постановки на темы Шопена, Шумана, Равеля, Дебюсси). Дягилевская антреприза, вдохновителями и организаторами которой были Дягилев, Бенуа, Бакст и известный хореограф-новатор М. Фокин, продолжалась до первой мировой войны. Участники этих гастролей ощущали себя послами русской культуры за рубежом. Спектакли шли в декорациях Бенуа, Бакста, К. Коровина, Головина, Анисфельда, Рериха. Особым успехом пользовалась постановка «Половецких плясок» в декорациях и костюмах по рисункам Рериха, развернувшая, по свидетельству современников, «дивную симфонию красок, движений, мятущихся в огненном океане силы и страсти». По словам Бенуа, триумфатором «Русских сезонов» в Париже явилась вся русская культура, «вся особенность русского искусства, его убежденность, свежесть, непосредственность, его пламенная вера в будущее».

Идеологом и ведущим деятелем «Мира искусства» был **Александр Николаевич Бенуа** (1870—1960). Он известен как исторический живописец, пейзажист, иллюстратор, художник и режиссер театра, критик, историк искусства.

Его богатейшая эстетическая эрудированность, тонкий вкус, общая одаренность позволили проявить себя сразу во многих областях.

Сын известного архитектора, Бенуа вырос в семье, где искусство составляло главное содержание жизни. Много дали Бенуа изучение сокровищ Эрмитажа, посещения Петродворца, Павловска, Царского Села, Ораниенбаума, неоднократные поездки за границу — в Германию, Италию, Францию — для изучения художественных коллекций.

Сильнейшее впечатление произвел на художника Версальский парк, этот, по его словам, «исполинский храм под открытым небом». Он называл его «поэмой жизни, поэмой влюбленного в красоту человечества, властвующего над этой самой природой», видел в нем «символ веры о человеческом величии вообще». Вдохновляясь красотой творения Ленотра, он по многу раз изображал разные места парка, писал с природы пленэрные этюды, создал ряд сюжетных картин, связанных с эпохой Людовика XIV, что и составило два цикла произведений — «Последние прогулки Людовика XIV» (1896—1898) и «Версальскую серию» (1905—1906).

Работая над ними, Бенуа большое внимание уделял изучению различного рода источников — «Записок» герцога Луи де Сен-Симона, музыки, стихов и прозы XVIII века, старинной гравюры, — весь этот обширный материал помог ему проникнуть в эпоху, увидеть ее сквозь призму искусства.

Избранная тема «Прогулки короля» давала широкую возможность показать его великолепную резиденцию. «Меня тянуло, — вспоминал Бенуа, — к известному украшению и обобщению того, что мне давала непосредственно действительность. Мне хотелось восстановить в своих изображениях более роскошное прошлое... населить его ожившими тенями, воскресить «спектакли» Луи Каторза... Как-то особенно трогает при этом мысль, что все, что видишь, когда-то служило фоном для пестрой суеты канувших в вечность поколений», которым этот парк служил столь же искусно аранжированной сценой и декорацией к «человеческой комедии». Она изображена в картинах с оттенком легкой иронии, словно бы из дали веков. Сюжеты картин подсказаны мемуарами Сен-Симона, повествующими о ритуале «философических прогулок», «кормлении рыб» или углубленном созерцании величия паркового ансамбля с его аллегорическими скульптурами. Таковы картины «У бассейна Цереры» (б., акв., гуашь, 1897, ГРМ), «Кормление рыб» (б., акв., гуашь, 1897, ГРМ), «У Курция» (б., акв., 1897, ГРМ). «Прогулка в кресле» (б., акв., гуашь, 1896) и другие.

Населяя молчаливые аллеи фигурками Людовика XIV и его придворных, Бенуа уменьшает их масштабы, словно желая подчеркнуть бренность, ничтожество былых властителей перед величием Искусства.

Зрелищность, кулисность построения пространства картин, четкий ритм линий — все это

говорит об ориентации на пейзажную гравюру французского классицизма и одновременно соответствует и характеру регулярного парка.

Человеческие фигуры изображаются силуэтно, и в них подчеркнута характерность внешнего облика, которому мода тех времен сообщает элемент гротеска.

Ирония и лирика взаимопереплетаются в такого рода картинах, где на первый план выступают жизнь, преобразенная искусством, ассоциативность художественного мышления: зрителю предоставляется самому развивать, дополнять содержащийся в картинах рассказ любимыми подробностями и собственными переживаниями. Тому способствуют лирический характер трактовки сюжета, его намеренная недосказанность. Картины можно назвать жанром настроения, столь развитым в конце XIX века. Тем не менее в них достаточно сильна порой повествовательная, анекдотическая сторона.

В «Версальской серии» преобладают пейзажи. Среди сюжетных картин выделяется «Прогулка короля» (к., гуашь, акв., золото, серебро, перо, 1906, ГТГ, ил. 74). В ней, как вообще в версальских циклах Бенуа, внимание сосредоточено не столько на событиях, сколько на характере и стиле эпохи. Художнику прекрасно удалось передать дух холодной величавости в облике классического парка, в размеренном шествии Людовика и придворных. Строгий ритм геометризованных форм — четкая линия овала бассейна, повторенная линией зеленой решетки и подстриженных деревьев, — усиливает впечатление торжественности и упорядоченности природы, подчиненной разуму архитектора.

В отношении Бенуа к королю и придворным с их преувеличенной чопорностью придворного этикета ощущается тонкая усмешка. Художник противопоставил им знаменитую, отлитую в бронзе скульптурную группу ребятишек, резвящихся в воде, и эта скульптура с ее живым ощущением жизни кажется реальнее, чем люди. Мотив догорающего, по-осеннему прозрачного вечера порождает в картине элегическое настроение.

С большим настроением написаны в «Версальской серии» и собственно пейзажные картины — виды версальского парка в разное время года и дня, например «Фонтан «Пирамида». Май» (б. на к., гуашь, акв., кар., 1906, ГТГ), «Водный партер в Версале. Осень» (б. на к., гуашь, акв., кар., 1905, ГТГ).

Бенуа передает декоративность парковых видов: обычно выбрана такая точка зрения, при которой скрывается глубина пространства. Иногда, как, например, в изображении «Оранжевые» (б. на к., гуашь, 1906, ГТГ), художник использует очень отдаленную точку

зрения на пейзаж и тем подчеркивает забавно крохотные размеры суетящихся человеческих фигурок — все из тех же времен Людовика XIV.

Обе серии («Последние прогулки Людовика XIV» и «Версальская серия») представляют, в сущности, виды версальского парка. Но в них художник изображал «свой Версаль», как бы страну поэтических воспоминаний и романтических странствий, в которой царствуют не люди, не владыки, а вечная красота природы и искусства. Природа, преобразенная человеком, и созданное им искусство выступают в едином стройном ритме, воплощая величие творческого гения времени. Бенуа противопоставляет вечность бытия искусства эфемерности жизни людей в пределах краткого мгновения истории, и в этом противопоставлении заключена его философская идея.

Бенуа хотя и работал в масляной живописи, но, как и другие художники «Мира искусства», предпочитал темпера, гуашь с их декоративным характером цвета и вообще придавал своей живописи подчеркнутую графичность, акцентировал линейное начало, утрируя прорисовку силуэтов, как то можно видеть и в картине «Китайский павильон. Ревнивец» (б. на к., гуашь, перо, 1906, ГТГ, ил. цв. XI).

Постоянно присуща этим художникам ассоциативность творческого мышления. Их картины полны разнообразными реминисценциями, навеянными музейной эрудицией, калейдоскопом воспоминаний об искусстве разных эпох, например картина Бенуа «Итальянская комедия. Нескромный полишинель» (1906, ГРМ).

Поэтому же мастера «Мира искусства» так охотно обращались к литературной иллюстрации. Литературная иллюстрация стала для них тем, что приобретает настоящую жизнь только в книге и что призвано интерпретировать текст и в той же мере декорировать страницу. Вся книга мыслилась как единый декоративный ансамбль. Именно в таком плане осуществлена забавная «Азбука в картинах Александра Бенуа» (СПб., 1905). Ее содержание связано с театром, старинным, полным всяческих условностей, затей. В глазах Бенуа такого рода театральность была синонимом художественности искусства.

Шедевром Бенуа явились иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» (б., акв., белила, 1903—1905, ил. 76; 1916—1921/2). Он обращался к ним неоднократно, они существуют в нескольких, но не сильно разнящихся вариантах, причем роль художника в них равноправна с писательской. В иллюстрациях слились воедино две господствующие в интересах «Мира искусства» темы:

Петербург в непревзойденной красоте его архитектурных ансамблей и Пушкин — певец Петербурга.

«...Петербург удивительный город, имеющий себе мало подобных по красоте», — писал Бенуа, призывая «полюбить этот город», спасти от «погибели», «варварских искажений», от «посягательства грубых невежд».

Рисунки к «Медному всаднику» были кульминацией петербургской темы в творчестве Бенуа. Она начиналась серией пейзажей, изображавших дворцовые пригороды Петербурга, отразилась в иллюстрациях к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», к которой художник обратился еще в 1898 году, нашла развитие в исследовании, посвященном истории Царского Села.

Петербург стал главным «героем» иллюстраций к «Медному всаднику». Следуя Пушкину, Бенуа сумел найти художественно чрезвычайно емкие и эмоционально-выразительные образы. Художник глубоко проникает в содержание и дух пушкинской поэмы, тонко чувствует ее язык, то овеянный романтикой и торжественно приподнятый, когда речь идет о Петре, о разгуле стихии, то более суровый и простой, повествующий о судьбе «маленького» человека — Евгения.

С тонким чувством меры использованы мотивы и стилистика искусства пушкинской эпохи. Характерна обостренность, с которой воспринята иллюстратором авторская мысль о трагической судьбе отдельной личности. Здесь — правда, не прямо, а в сильно опосредованной форме — отразилась предгрозовая атмосфера начала XX столетия. Первый вариант иллюстраций создавался в годы, непосредственно предшествующие первой русской революции; особенно впечатляющая сцена погони Медного всадника за Евгением датирована 1905 годом. В этой сцене сопоставлены охваченная ужасом крохотная фигура бегущего с монументальным «ожившим» памятником Петра.

Иллюстрации разнообразны по приемам и технике исполнения. Среди них есть живописно трактованные акварели, наряду с ними — строго графичные рисунки, слегка стилизованные под цветную гравюру на дереве. Бенуа понимал книгу как единый и целостный художественный организм, в котором и декоративные элементы содержательны. Иллюстрации к «Медному всаднику» и по сей день остаются непревзойденными. Это одно из капитальнейших творений в русской литературной иллюстрации начала XX века.

Старому Петербургу посвящены и отдельные рисунки художника в журнале «Мир искусства» и серия картин из русской истории. Бенуа открыл для современника XVIII век в России, посвятив этой эпохе ряд произведений: «Выход императрицы Екатерины II

в Царском Селе» (б., гуашь, 1909, Государственная картинная галерея Армении, Ереван), «Петербургская улица при Петре I» (б., гуашь, 1910, частное собрание) и другие.

Наиболее глубоко по содержанию произведение «Парад при Павле I» (б., гуашь, 1907, ГРМ, ил. 75). В сцену парада художник ввел эпизод с провинившимся офицером, характеризующий мрачное и жестокое правление Павла I с его бессмысленной военной муштрой, шагистикой, плац-парадами. Серое небо, хлопья снега, весь холодный колорит картины передают настроение тусклого петербургского зимнего дня.

Бенуа был тонким пейзажистом. Однако не столько самая природа, сколько сохранившаяся в ней память веков — архитектура, статуи, дворцы и парки — привлекала его, порождая разнообразные исторические ассоциации, как в названной картине. В отличие от несколько элегической тональности «Версальской серии» исторический пейзаж в «Параде при Павле I» с давящей громадой мрачного недостроенного дворца рождает драматический настрой. Созданное после первой русской революции, это произведение свидетельствует о том, что у Бенуа появился критический взгляд на прошлое, на историю. «Парад при Павле I» входил в серию «Картины по русской истории» под редакцией С. А. Князькова, издание И. Н. Кнебеля.

Бенуа и его ближайшие соратники по «Миру искусства» питали особую склонность к театру. Бенуа не прекращал работать на театре до последних лет жизни. Количество оформленных им оперных, балетных, драматических постановок поистине огромно.

Расцвет его деятельности в качестве театрального художника начинается эпохой «Русских сезонов». Это были постановки балета «Павильон Армиды» на музыку Н. Н. Черепнина (1909), «Жизель» А. Адана (1910), но самым знаменитым был балет на музыку И. Ф. Стравинского «Петрушка» (1911). Характерной особенностью деятельности и Бенуа и других представителей «Мира искусства» как театральных художников было стремление к активному соавторству во всем замысле спектакля, порой они выступали и в роли либреттистов. Особенно наглядно это проявилось в работах Бенуа на сцене Московского Художественного театра: «Мольеровский спектакль», «Пушкинский спектакль» (подробнее см. главу девятую).

В огромной и разнообразной художественно-просветительской деятельности Бенуа неизменно стремился пропагандировать русское искусство и не только прошедших веков, но и современности, — начиная с книг «История живописи в XIX веке» (СПб., 1901) и вплоть до грандиозной программы «Русских сезонов». В отечественном искусствознании почетное место занимает начатая им «История живописи всех времен и народов» (т. I—IV. СПб., 1912).

И по сей день актуальна та борьба, которую Бенуа в качестве критика, идеолога развернул в предоктябрьское десятилетие против упадочных явлений буржуазной культуры, против кубофутуризма, супрематизма Малевича, против художественного нигилизма и отрицания великого наследия веков. В обстановке назревающей деградации художественности искусства для Бенуа становится все более очевидным, что созданся непроходимый барьер между «цивилизацией» русской народной и «интеллигентски буржуазной» (слова А. Бенуа). Здесь, утверждал Бенуа, и надо искать «тормоз органичного развития».

Бенуа, его единомышленники, его соратники использовали все свое влияние, авторитет, талант, чтобы внушить обществу мысль о необходимости при всех переживаемых социальных потрясениях сохранить прекрасные произведения веков. Выход из тупика, созданного упадочными течениями, Бенуа в одной из статей 1916 года прямо связывал с «прозрением масс», которое, по его мнению, наступит в недалеком будущем. Свои надежды на спасение искусства он начинает в эти годы возлагать на революцию, считая, что революция социальная будет сопровождаться и «художественной революцией». Поэтому после Октябрьской революции в отличие от многих его коллег-интеллигентов Бенуа сразу же стал помогать органам Советской власти, А. М. Горькому в деле спасения художественных ценностей как достояния народа.

Мы видим Бенуа среди участников Комиссии по охране памятников искусства и культуры, сотрудничающим с А. М. Горьким в комиссии литературно-издательского отдела Наркомпроса, выпускающей первые книги «Народной библиотеки», работающим в Эрмитаже, в ведущих театрах страны.

Бенуа умел сочетать национальные и всеевропейские интересы в области искусства как нечто целостное. Весь жар своей души он посвящал борьбе за утверждение величия русской культуры, ее европейских художественных связей.

Среди родоначальников «Мира искусства» был **Константин Андреевич Сомов** (1869—1939), живописец, график, создатель мелкой фарфоровой пластики.

И этот художник вполне унаследовал семейное увлечение искусством и музыкой: отец его был хранителем Эрмитажа, сам немного занимался живописью и офортом. Мать Сомова была способной музыканткой, которой он и обязан серьезным интересом к музыке. Пристрастие к ней соперничало с увлечением изобразительным искусством.

Уроки рисования Сомов начал брать еще в 1880 году, с 1884 года посещал рисовальные классы школы Общества поощрения художеств, в 1888 году поступил в Академию художеств, а с 1894 года обучался там в мастерской И. Е. Репина. Не окончив курса,

в 1897 году он покинул Академию и продолжал совершенствоваться в одной из художественных студий Парижа.

В репинской мастерской Сомов написал ряд больших реалистических портретов, в частности пленэрный портрет Н. Ф. Обер (1896, ГТГ) и портрет отца — А. И. Сомова (1897, ГРМ). С большим интересом он работал как пейзажист и был поначалу особенно увлечен пленэрной живописью.

Проблема пленэра, однако, глубоко Сомова не захватила. Сохранив его в пейзажах и пейзажных фонах картин, он рано обнаружил тяготение к декоративной выразительности колорита. В пейзажах Сомов обобщает цвет, усиливает его звучность. В них появляется декоративный ритм освещенных солнцем зеленых масс травы и деревьев и густо-зеленых, «малахитовых» теней. Сомов освоил приемы живописи импрессионистов, подчинив их декоративной задаче. Таковы «Купальщицы» (1899, ГТГ, ил. 78), «Утро в саду» (к., м., 1899, ГТГ), «Зимний склон за дорогой в Мартышкино» (1902, ГРМ).

Сомов был прекрасным пейзажистом. У него «своя» зелень ясного летнего дня, чистая, узорочно-прозрачная, но изображенная не плоско, а с несомненным чувством формы, переданной цветом. Прекрасно удавалось ему уловить тот особый тон зелени, какой бывает после дождя, когда на облачном небе разгорается радуга.

Одна из лучших работ раннего Сомова — «Дама в голубом платье», портрет художницы Е. М. Мартыновой (1897—1900, ГТГ, ил. цв. XIII). Это произведение можно назвать программным для нового направления, которое представляли тогда Сомов и основатели «Мира искусства». Художник подчеркнуто чуждается современности, понятой как обыденность, но он связан с этой современностью противоречивой сложностью своего мировосприятия — тревожно-неудовлетворенного, дисгармоничного. Подобные ноты ощущаются в облике изображенной на портрете молодой женщины, в каком-то неуверенно трепетном жесте ее рук; печаль затаилась во взгляде, в скорбной линии рта. Мартынова была хрупкой, болезненной, впечатлительной девушкой, и ее субъективные особенности стали для Сомова принципиальными при написании портрета-картины. Художник создал свой утонченный поэтический образ «Прекрасной Дамы», одел модель в платье по старинной моде, поместил на фоне стилизованного пейзажа. Темная стена боскета еще более подчеркивает хрупкость этой женской фигуры. Зеленая написана темным условным тоном. Ярко-синее платье, белый с кружевами воротник, оставляющий открытыми шею и плечи,

сразу же выделяют цветом модель, которая и без того помещена на первом плане, почти в одном пространстве со зрителем, отчего ее образ становится особенно впечатляющим. Тщательно, как в портретах старинных мастеров, с большим чувством пластики написаны лицо, руки, шея и плечи, а также тяжелый шелк платья. Лессировки создают тонкие нюансы цвета, вплоть до голубоватых теней на коже. Картинность замысла портрета обусловлена и тем, что в глубине парка виднеется фигура мужчины, тоже одетого по старинной моде, и музицирующая на лоне природы галантная пара. Все это вызывает ассоциации с жанрами XVIII века, со сценками театрализованных пасторалей А. Ватто, перед которыми Сомов преклонялся, с музыкой Рамо и Гретри, тоже любимой художником.

Сомов был одаренным портретистом-психологом, о чем свидетельствуют и последующие работы. Поэтически одухотворенный образ создан им в портрете А. П. Остроумовой-Лебедевой (1901, ГРМ, ил. 79). Сомову присущ и особый тип жанровой картины, лирически-бессобытийной, камерно-интимной, обладающей довольно ограниченным кругом идей и образов, дающей тонкое эмоциональное и интеллектуальное наслаждение.

В отличие от Бенуа Сомов тяготеет не к историческим личностям, а к безымянным героям. Сомов не был склонен к социальной проблематике. Его интересует только мир частного человека, личных эмоций. Сомовские жанры и пейзажи, так же как жанры и пейзажи Бенуа, — не реставрация прошлого, а поэтические иносказания, полные настроения; в них есть аналогия с музыкой. Во всем — и в замысле и в выражении его художник стремится быть особенным, может быть, даже странным — то была «болезнь века» — мировосприятие, сказавшееся у части интеллигенции, утратившей веру в социальные идеалы своих предшественников и не нашедшей своих.

Ранние сомовские жанры, по существу, являются лирическими пейзажами, оживленными фигурками кавалеров и дам XVIII века. Таковы: «В боскете» (акв., бронза, лак, 1898—1899, ГРМ), «Вечер» (1900—1902, ГТГ).

Весьма остро трактован тип героини в картине «Эхо прошедшего времени» (б. на к., акв., гуашь, 1903, ГТГ).

Специфическую славу Сомова составили «галантные» жанры, часто любовного содержания, навеянные эпохой рококо. Тем не менее при всей специфичности своего мировосприятия Сомов сочувственно встретил революционные события 1905 года. Он подписал совместно с Бенуа, Лансерэ и Добужинским уже упоминавшееся воззвание «Голос худож-

ников». Сомов выражал надежду, что революция изменит облик России и выведет ее к настоящей жизни.

С поражением первой русской революции скепсис и ирония стали преобладающими в творчестве Сомова. Изображенные им любовные сценки при свете фейерверков, в окружении боскетов полны театральной условности, иронии, порой гротеска: люди, как куклы, разыгрывают неизменную «любовную комедию» — игру в любовь с холодным сердцем. Художник подчеркивает неизменную повторяемость одних и тех же любовных ситуаций.

Однако в творчестве Сомова получили отражение не одни только «болезни века», но и жажда жизни, красоты, любовь к искусству, благоговение перед мастерством. Такие его картины, как «Осмеянный поцелуй» (1908, ГРМ), «Спящая молодая женщина» (б. на ткани, акв., гуашь, 1909, ил. 77), «Арлекин и дама» (б. на к., гуашь, 1912, обе ГТГ), являются образцами мастерства исполнения. В его произведениях гармонично сочетается любовь к деталям быта с умением заставить предметный мир жить одной жизнью с человеком. В этом он — наследник манеры живописи «малых голландцев» и Федотова, которых любил с детства. Склонный скорее к миниатюре, чем к большому полотну, Сомов не принял участия в таком грандиозном по своему размаху и значению деле, как обновление театрально-декорационного искусства. Но в станковой картине он творил свой театральный мир с актерами и декорациями, творил не на сцене, а на листе бумаги. И это было типично для «Мира искусства».

Важную грань искусства Сомова представляет и цикл графических портретов русской интеллигенции — созданные в 1906—1910 годах портреты поэтов В. И. Иванова (1906), А. А. Блока (б., граф. и цв. кар., гуашь, 1907, ил. 80), М. А. Кузмина (1909), художников Е. Е. Лансерэ (1907), М. В. Добужинского (1910, все ГТГ), писателя Ф. К. Сологуба (1910, Музей ИРЛИ, Ленинград) и других. К ним близок и ряд автопортретов тех же лет. Портреты эти представляют Сомова как вдумчивого, тонкого психолога. Его характеристики портретируемых лиц чрезвычайно метки и сжаты. Как портретист он стремится проникнуть в скрытые за привычной «маской» помыслы, эмоции человека, потаенный мир его души.

К числу наиболее значительных произведений художника принадлежит портрет Александра Блока. Далеким от повседневности, погруженным в свой особый поэтический мир предстает поэт в изображении Сомова, утверждающего значительность миссии человека творчества. В портрете Блока и в других ра-

ботах этого цикла господствуют холодноватая ясность формы, академическая строгость рисунка, сказалась сомовская увлеченность в эти годы творчеством Энгра. Тщательная проработанность объемной формы сочетается с легким линейным рисунком.

В 1910-х годах Сомов создал ряд декоративных нарядных женских портретов: Г. Л. Гиршман (1911, Приморский краевой краеведческий музей имени В. К. Арсеньева, Владивосток), Е. П. Носовой (1911), Е. П. Олив (1914, оба ГТГ).

Сомов удачно работал и в области мелкой пластики, создал изысканные по цвету, интимные по жанру фарфоровые статуэтки «Дама, снимающая маску» (1906), «Влюбленные» (1905), варьируя в них темы своих картин (см. главу тринадцатую).

Сомову принадлежит большая роль и в деле художественного оформления книги и журнала. С особым увлечением работал он над украшением журнальной и книжной страницы, над титульными листами, шрифтами, виньетками, заставками, концовками и прочими графическими «мелочами». Он исполнял их чаще всего тушью пером, подцветывая акварелью, золотом, серебром, давал черным или цветным силуэтом. Такие его рисунки представляют собой ювелирно тонкие, изысканные маленькие композиции, составленные из стилизованных цветов, листьев, изящных корзиночек с плодами. Человеческие фигуры, изображаемые на фронтисписах и виньетках, являются часто персонажами XVIII века.

Сомовские обложки, титульные листы отнюдь не были только украшением книги, они связаны с содержанием текста и тем самым приближаются к иллюстрации. Таковы титульный лист сборника стихотворений К. Д. Бальмонта «Жар-птица» (1907), фронтиспис книги В. Иванова «Сорденс» (1907, оба ГТГ). Меньше работал Сомов как иллюстратор литературных произведений. Им исполнена иллюстрация-заставка к поэме Пушкина «Грибники» (1899, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград), лишний раз свидетельствующая о том месте, которое Пушкин занимал в интересах кружка, создавшего своего рода культ поэта.

Сомовская декоративная графика имела большое влияние на современников и на последующее поколение художников.

Среди участников кружка «Мир искусства» более молодым по возрасту был **Евгений Евгеньевич Лансере (1875—1946)**.

Он сблизился с кружком еще в годы своего обучения в школе Общества поощрения художеств (1892—1895). После окончания школы Лансере уехал в Париж, где прошел курс рисунка и живописи в художественных студиях Колоросси и Жулиана (1895—1897).

В начале своей деятельности Лансере более всего работал в печатной графике. Он был одним из основных оформителей журнала «Мир искусства» и тщательно изучал технику полиграфического производства, от знания которой во многом зависит успех художника, работающего в этой области. Кроме журнала, Лансере принимал деятельное участие в графическом оформлении других изданий объединения «Мир искусства». Как позднее отмечал он сам, в его графике начала 1900-х годов преобладали два течения: одно — связанное с декоративной орнаментацией модер-

на, использующее растительные мотивы; другое — историческое, в значительной степени обязанное вкусам кружка. Подобно Бенуа, он увлечен старинной архитектурой Петербурга. Таковы у Лансере реалистические зарисовки в акварелях и литографиях архитектурных памятников Петербурга: «Казанский собор», «Калинкин мост» (автолитографии в два камня, обе 1902, помещены в журнале «Мир искусства»), рисунок «Никольский рынок. Петербург» (б. на к., гуашь, тушь, уголь, цв. кар., 1901, ГТГ) и другие. Такого рода зарисовки лишены каких-либо сложных исторических ассоциаций, неизменно увлекавших Бенуа. Лансере постигал в них классическую ясность и строгость архитектуры родного города. Надо полагать, что огромное влияние на формирование творческой личности Лансере оказал В. А. Серов и его отношение к исторической теме. Это влияние могло сказаться в совместной работе над изданием «История великокняжеской, царской и императорской охоты на Руси», для которой Серов исполнил сюжеты: «Петр I на псовой охоте» и «Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте» (см. главу третью). Гуманистический пафос Серова был чутко воспринят начинающим художником.

В картине «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (б. на к., гуашь, 1905, ГТГ, ил. 82; вариант, Горьковский государственный художественный музей) Лансере избирает характерный для художников «Мира искусства» сюжет «выхода», лишенный сложной фабулы. Однако в трактовке всей сцены, в изображении действующих лиц он не ограничивается передачей общего стиля дворцовой церемонии, а со вниманием изображает самих ее участников: важную, тучную, стареющую Елизавету, чопорных придворных с их хитрыми, надменными лицами. Каждая из фигур Лансере пластически-объемна, живописна. В позах, жестах, ракурсах много разнообразия. Вся процессия развернута на переднем плане, в ее характеристике художник идет не от гротеска, не от ритмичного шествия марионеток, а от движения живых людей, свободно расположившихся в пространстве. Такая трактовка позволила Лансере прийти к гармоничному соотношению всей группы с величественной перспективой царскосельского дворца и его барочной колоннадой, белым мрамором статуй, золотом лепных украшений. И фигуры и дворец эффектно вписываются в лирический пейзаж — молодой, подстриженный, по-весеннему прозрачный парк. Давая широкий размах пространству, художник избегает четкого чередования планов, все смягчено легкой пленэрностью живописи. Холодный свет северного дня объединяет краски.

Лансере влекла к себе эпоха Петра, которую он, подобно другим мирискусникам, воспринимал романтически. Если в картине «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» есть отпечаток жанровости, то в картинах, посвященных петровскому времени, бытовой характер чувствуется меньше. Обыденное в них выглядит героическим. Такова, например, темпера «Петербург начала XVIII века» (1906, ГРМ). По существу, это пейзаж, но пейзаж, насыщенный деяниями людей. Известная графичность манеры в полной мере отвечает линейной четкости архитектурного облика Петербурга. Низкая линия горизонта, большой простор неба, стройное здание Двенадцати коллегий, выдержанный в серой гамме колорит придают композиции характер строгой торжественности.

Теми же достоинствами в передаче исторического духа эпохи отличаются два варианта картины «Корабли времен Петра I» (б., темпера, 1909, ГРМ; вариант 1911, ГТГ, ил. 81). Их основной пафос — мощь и красота молодого русского флота. Облачное небо, пенящиеся волны, надутые паруса, звучная красочность колорита — все создает впечатлительное напряженное движение, энергии, праздничности.

Трезво-реалистический подход к изображению исторических персонажей, суровая и активная романтика петровского Петербурга, наконец, интерес к социальным контрастам эпохи отличают такие работы, как уже упомянутая композиция «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» и «Дорога к Царскому Селу».

В творчестве Бенуа, Серова и Лансере был создан новый тип исторической картины: небольшая, с неглубоким пространством, лишенная фабульности, она обладает сюжетом ассоциативным, то есть вызывает у зрителя множество историко-литературных и эстетических ассоциаций, которые тонко и убедительно воссоздают характер той или иной эпохи.

Лансере принимал участие в художественном предприятии «Современное искусство» (см. главу пятую). Кроме того, он немало работал и в области монументально-декоративной живописи. Им были исполнены плафон и фриз для особняка Тарасова в Москве (1910—1912), позднее начаты (вместе с Бенуа) эскизы росписи «Народы России» для Казанского вокзала и Правления Казанской железной дороги (1916—1917) и другие. Поиски монументально-декоративного синтеза свидетельствуют, насколько активно включился Лансере в решение творческих задач, выдвинутых объединением «Мир искусства». Он увлекался тогда и театрально-

декорационной живописью, выступал художником в Старинном театре.

Разносторонней была его деятельность в качестве графика. Сатирические рисунки, созданные в 1905—1906 годах, характеризуют Лансере как человека, искренне преданного революции. Наряду с такими же рисунками Добужинского, Билибина и Кустодиева они представляли революционную графику художников «Мира искусства» (см. главу десятую). «Я не понимаю твоего страха перед социализмом. Раньше всего оно неизбежно. Потом оно несокрушимо, в силу своего требования справедливости. Уж мечту о лучшем будущем у рабочего из души не вытравишь. И в то же время сила его будет увеличиваться... Наоборот, вся молодость, вся жизнеспособность, все надежды, весь энтузиазм на стороне левых. И потому, то есть для того, чтобы в будущем искусство заняло должное место, нужно протянуть руку людям будущего и вместе строить. Невозможно, когда Россия расколосась на две половины, не почувствовать той или другой ее части. Поэтому мне хотелось бы, чтобы все живое, искреннее, все талантливое, все честное, и искусство, и культура пришло бы на сторону социализма», — писал Лансере Бенуа в 1905 году.

Много ценного внес Лансере и в книжную графику. Его роль в деле художественного оформления книги не менее велика, чем Бенуа, Сомова, Добужинского. Он принял деятельное участие в оформлении журналов «Мир искусства», «Художественные сокровища России» (1900—1901), издания «История великокняжеской, царской и императорской охоты на Руси», книги «Русская школа живописи» А. Н. Бенуа (1904). Виньетки, концовки, заставки, буквы выполнены тонкого вкуса, чувства стиля эпохи. Они разнообразны по стилистическим мотивам: готика, петровское барокко, русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века.

Семьдесят рисунков и акварелей Лансере к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» (1912—1915, ил. 83) принадлежат к числу выдающихся произведений русской реалистической книжной иллюстрации начала XX столетия и в свою очередь исполнены духа героики, пафоса истории и реальной народной жизни. Художник воссоздал на основе сохранившихся документов исторически достоверные образы главных героев повести: Хаджи-Мурата, Шамиля; выразительны в своей типичности образы горцев. Совершив продолжительную поездку по Кавказу, побывав в Чечне и Дагестане, Лансере сделал многочисленные зарисовки пейзажей, архитектуры, людей, костюмов, оружия, предметов быта. Вес

этот обширный материал помог ему в изобразительном воссоздании художественной правды повести. С большой поэтичностью запечатлена величественная природа Кавказа. Успех иллюстраций к «Хаджи-Мурату» отметил А. Н. Бенуа, считая по справедливости, что они «складываются в самостоятельную песнь, прекрасно вяжущуюся в могучую музыку Толстого». Их появление не случайно приходится на годы общественного оживления и возрождающихся в искусстве реалистических устремлений, интереса к народной жизни.

Исполненные акварелью и гуашью, эти объемно-пространственные иллюстрации воспринимаются как станковые произведения. Наряду с массовыми сценами среди них встречаются портреты героев повести, пейзажи, бытовые зарисовки. Концовки, заставки, виньетки представляют собой подцвеченные рисунки пером. Являясь украшением книги, они в то же время расширяют рамки повествования, внося новые жизненные подробности. Оформленная Лансере книга представляет собой единый организм — цель, к которой стремились художники «Мира искусства».

В годы первой мировой войны Лансере делал многочисленные зарисовки во время пребывания в качестве художника на Турецко-Кавказском фронте военных действий.

После Великой Октябрьской социалистической революции он стал одним из видных советских художников, и его творчество наполнилось революционной романтикой, стало еще ближе к народу. Имя Лансере — среди создателей советской монументально-декоративной живописи и реалистической литературной иллюстрации, среди деятелей театра и русских художников, способствовавших подъему искусства народов Советского Кавказа.

Такой же показательной для интересов «Мира искусства» была деятельность **Мстислава Валериановича Добужинского** (1875—1957) — иллюстратора, известного театрального художника и автора очень своеобразных станковых картин. Художественное образование Добужинский получил в Мюнхене у знаменитых в то время педагогов А. Ашбе и Ш. Холлоши (1899—1901). Его творчество, так же как творчество Лансере, было направлено навстречу окружающей действительности и ее острым социальным проблемам. Добужинского особо выделяла урбанистическая тематика. Уродливо развитый капиталистический город представлялся ему густком антигуманных проявлений, своего рода ареной борьбы за место под солнцем. Этот образ исполнен драматической экспрессии.

Под влиянием «Мира искусства» у него проявилось увлечение архитектурным обликом старого Петербурга. Любя пушкинский

Петербург и чувствуя его поэтическую прелесть, Добужинский создал серию рисунков для альбомов и открытых писем, в которых изобразил виды города с его дворцами и набережными. Как антитеза этой красоте выступает другой Петербург, вызывающий боль в сердце художника, Петербург однообразных и скучных жилых домов, враждебный человеку капиталистический город: «Двор» (б. на к., пастель, гуашь, граф. кар., 1903), «Домик в Петербурге» (б. на к., пастель, гуашь, граф. кар., 1905, оба ГТГ).

В картине «Домик в Петербурге» Добужинский с грустью рассказывает о том, как отживают свой век милые, уютные домики, олицетворяющие человечность, и как на смену им растут доходные дома, похожие на тюрьмы, — с глухими стенами, подслеповатыми окнами. Образ города Добужинского близок к Петербургу Ф. М. Достоевского.

Добужинский был одним из лучших интерпретаторов его произведений и в качестве иллюстратора — «Белые ночи» — и в ставящем оформлении постановки «Николай Ставрогин» (1913, инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко по роману Ф. М. Достоевского «Бесы»), а также в тогда же написанных картинах по мотивам названной постановки: «На мосту» (к., темпера, ГРМ), «Скворечники» (ГЦТМ).

Неприятие буржуазной действительности, отталкивающей острыми социальными противоречиями, получило яркое отражение в картине-портрете «Человек в очках» (б., уголь, аква., белила, 1905—1906, ГТГ, ил. 84).

Со всей прямотой, большим талантом показана в ней чуждая красоте и гармонии враждебная человеку жизнь современного буржуазного мира. Герой картины — это ушедший в себя интеллигент — «человек в очках», живущий в кругу своих мыслей и любимых книг, отвернувшийся от всего неприглядного за стенами его дома. Фигура выступает темным силуэтом на фоне окна, за которым виден унылый и прозаичный город с фабричными трубами, чахлым огородом, дровяным складом и рядами однообразных домов. Человек одинок в этом скучном и страшном мире. Портретный образ поэта и художественного критика К. А. Сюннерберга (писавшего под псевдонимом Конст. Эрберг) превращен художником в некий символ эпохи.

В картине «Человек в очках» ярко проявились характерные приемы Добужинского: строгая графичность, любовь к силуэту, к раскрашенному линейному рисунку, чуть суховатому, но экспрессивному. Вместе с тем это произведение явилось и новым типом портрета, в котором характеристика человека дается не как непосредственный анализ его духовного мира, а через предметы, его окружающие, в данном случае — через пейзаж за окном.

Город уродливых, зловещих доходных домов был символом меркантильного, антиэстетического буржуазного мира.

Акварель «Окно парикмахерской» (б., акв., гуашь, уголь, 1906, ГТГ) с размалеванными манекенами, зловеще горящим уличным фонарем, вырывающим из темноты одинокую фигуру прохожего, всем своим настроением созвучна «городской» поэзии А. Блока, которого также пугало жестокое, антиэстетическое лицо капиталистического мира.

Современники усматривали в такого рода произведениях обличительную тенденцию. Например, в одном из обзоров выставок А. В. Луначарский писал: «Человека забыли!» — кричит нам Добужинский, и от его крика веет настоящим ужасом... С Добужинским мы в сердце современности».

Оппозиционные настроения Добужинского по отношению к самодержавно-буржуазной действительности активно проявились в годы первой русской революции в его рисунках для журнала «Жупел», полных гнева и скорби (см. главу десятую).

Тема современного города волновала художника и позднее, он был увлечен воссозданием еще более безотрадных городских видов с многоэтажными домами-коробками, «непоэтическими» предметами — верфями, доками, подъемными кранами («Лондонский жост», 1908, ГРМ; «Город с огнями и аэропланами», 1914, Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград). В подобных урбанистических мотивах, зачинателем которых он был, Добужинский близок к поэтам-символистам, у которых тема современного города тоже занимала очень большое место (Андрей Белый, Брюсов, Блок).

Одновременно художника увлекает облик городов, сохранивших отпечаток старины. Он создает циклы пейзажей старого Вильно, Чернигова, Нежина, городов Голландии, старинных кварталов Лондона.

Уродству урбанизма художник по-прежнему противопоставляет патриархальный уют ушедших веков, относясь, однако, и к нему со свойственной большинству мастеров «Мира искусства» легкой иронией. Такова картина Добужинского «Провинция 1830-х годов» (к., акв., белила, 1907—1909, ГРМ, ил. 85) в серии «Картин по русской истории», издаваемой И. Н. Кнебелем под редакцией С. А. Князькова.

Подробно останавливаясь на отдельных деталях быта, рассказывая об обитателях города — нарядной барыне, разносчике с лотком на голове, играющих детях и т. п., — художник выделяет на переднем плане как нечто особенно типичное задремавшего будочника, прислонившегося к полосатой казенной буд-

ке, фонарный столб, о который трется свинья, «миргородскую» лужу посреди площади. В картине слились воедино ирония и любованье.

Добужинский преобразует скучную прозу обыденности, и этому в значительной мере способствуют тонкое чувство стиля, прекрасный рисунок, мягкость тональных отношений.

Добужинский вполне разделял пристрастие своих товарищей по объединению к личности Петра I. Для Городского училищного дома имени Петра I в Петербурге создавалась им композиция «Петр Великий в Голландии. Амстердам, верфь Ост-Индской компании» (эскиз, б. на к., масло, 1910, ГТГ). В самом выборе сюжета, в трактовке личности Петра-строителя, в монументальности композиции чувствуется близость к картине Серова «Петр I». Добужинский отказывается от жанровости, подробного повествования, лиризма. Он стремится говорить языком большого стиля, обыгрывает силуэты фигур, четко вырисовывающиеся на фоне большого простора неба. В эскизе отразились поиски монументального решения станковой картины, характерные для позднего «Мира искусства», для русской живописи 1910-х годов.

Много работал Добужинский как график, сыграв огромную роль в деле художественного оформления журнала «Мир искусства» и книг. Он был увлечен украшением книжной страницы, рисунком-виньеткой. В отличие от Сомова виньетки, заставки, концовки, орнаменты Добужинского более лаконичны, строгие, лишены, как правило, изысканной, изощренной утонченности сомовской книжной графики. В них художник шел от традиций искусства начала XIX века, когда оформление книг стало строже и архитектурней. Добужинский активно участвовал в оформлении журналов «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон», проявив в этой работе тонкий художественный вкус и мастерство.

Добужинский известен как иллюстратор. Он сделал ряд иллюстраций к повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» (1906), обложку, иллюстрацию, заставку и концовку к поэме М. Ю. Лермонтова «Казначейша» (1912, заставка, ГРМ).

Общепризнанные шедевры Добужинского-иллюстратора — рисунки тушью к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1922) — созданы уже после Октября. Это — один из самых лучших иллюстративных циклов в истории русской и советской графики. Главная роль здесь отведена пейзажу города, художник тонко передает поэзию белых ночей над неподвижными, уснувшими каналами истройной перспективой петербургских улиц. В этот пейзаж органично вписывается одинокая фигура Мечтателя, согнувшегося под тяжестью своих

мыслей и чувств. В иллюстрациях сказалось глубокое проникновение в существо повести Достоевского, в ее поэтический образный строй. Тонкий лиризм, эмоциональная связь силуэтов фигур с пейзажем, великолепное использование контрастов черного и белого, графических средств и нетронутого листа бумаги составляют ценные качества иллюстраций Добужинского к «Белым ночам».

Добужинский проявил живой интерес к работе театра, он сотрудничал и в Московском Художественном театре и в Старинном театре. Большой успех имели вышеупомянутые оформления на мотивы Ф. М. Достоевского, а также пьес Тургенева: «Месяц в деревне» (1909), «Нахлебник» (1912) и другие. С большим вкусом в тургеневских спектаклях была детально воссоздана обстановка стародворянского быта: интерьеры, костюмы, грим действующих лиц (см. главу девятую).

Добужинский сразу же после Октябрьской революции стал в ряд активных создателей новой художественной культуры. Он участвовал в оформлении грандиозных массовых театрализованных постановок: «Гимн освобожденному труду» (1920), трагедии В. Шекспира «Макбет» (в петроградском цирке Чинизелли), а с 20-х годов являлся одним из ведущих мастеров советской книжной графики.

Крупным художником книги и театра был **Иван Яковлевич Билибин** (1876—1942). Творческий облик Билибина сложился задолго до окончания Академии, где он занимался у И. Е. Репина. Художник избрал своей специальностью графику. В 1899 году были изданы его первые иллюстрации к русским народным сказкам, ставшие для него поводом обращения к патриархальной старине, к формам народного творчества. Интерес к последнему пробудили в молодом художнике знакомство с выставкой произведений В. М. Васнецова и последовавшая затем поездка в один из отдаленных уголков Тверской губернии, где еще сохранились самобытные формы деревенского быта, деревянное зодчество. «С того времени,— утверждал Билибин,— начинается мое ознакомление с деревней и русским народным творчеством. Таким образом, будучи еще юношей, я нашел тот источник, который мне был нужен и с которым я не расстанусь до самой смерти».

Тем самым Билибин вошел в то широкое художественное движение, которое стремилось возродить фольклорные национальные традиции, широко отражало их и в музыке, и в театральной жизни, и в изобразительном искусстве, и в архитектуре. Оно было представлено В. М. Васнецовым, М. А. Врубелем, Н. К. Рерихом, Н. А. Римским-Корсаковым и еще многими другими.

В первых иллюстрациях Билибина — «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером волке», «Царевна-лягушка», «Перышко Финиста-Ясного Сокола» — отражены его деревенские впе-

чатления. Иллюстрациям присущ лиризм образов. Рисунки выполнены цветной акварелью. Они красочны и нарядны. Цвет в них локален и декоративен, рисунок обведен по контуру темной линией, уплощающей изображение и имеющей декоративно-орнаментальный характер. Искусство графики начинающий художник понимал как искусство «красивой линии».

Большую роль играет в иллюстрациях поэтический пейзаж — дремучие леса, тихие деревенские речки, фантастические терема, навеянные формами старинных деревенских построек. При всей стилизованности изображения герои сказок живые, непосредственные и поэтические.

Билибинские иллюстрации были отмечены В. В. Стасовым, увидевшим в них близость к В. М. Васнецову, а также Е. Д. Поленовой.

Книги вышли тонкими отдельными тетрадями, и все их графическое оформление от начала до конца — от обложки, заставок и концовок, вплоть до декоративного обрамления страниц — было рисовано самим Билибиным, составляло единый декоративный ансамбль, хотя порой еще не очень целостный. В отдельных рисунках соседствовали декоративная стилизованность и натуральность изображения.

Тогда же Билибин стал одним из оформителей журнала «Мир искусства», а с 1902 года вступил в члены этого объединения. Для журнала он рисовал все те же поэтические пейзажи русского Севера — старинную деревянную часовенку, приютившуюся где-нибудь на опушке леса, широкие речные просторы с одинокой рыбацкой лодочкой. Непритязательные мотивы подвергались линейно-узурчатой стилизации.

С народно-патриархальной стариной и народным крестьянским творчеством Билибин еще более обстоятельно познакомился во время специальных, неоднократных поездок на Север — в Вологодскую, Архангельскую, Олонецкую губернии (1902—1904).

Билибин стал ревностным собирателем искусства национальной старины, а также его интерпретатором в собственных произведениях, увлекался и старопечатными книгами, и миниатюрами, и вышивкой, и набойкой, и деревянной резьбой, и древней деревянной архитектурой в декоративной самобытности ее форм. Все эти впечатления в дальнейшем были освоены художником в произведениях зрелой поры творчества. Окрепло и сформировалось убеждение, что «народное творчество — душа народа, его сила, его гордость...». «Было бы преступлением перед будущим, если бы утерялось хоть одно зерно из нивы народного творчества, возросшей веками», — писал он на страницах журнала «Мир искусств».

ва» в статье, специально посвященной этим вопросам и обильно снабженной изображением предметов народного быта, собранных им самим и художественно интерпретированных.

Близки Билибину в народном творчестве и его терпкий юмор, лукавство, а то и сатира на царей, спесивых бояр. Он не упускал случая ввести подобные мотивы в собственные иллюстрации.

К народной традиции художник обратился и в антимонархической революционной графике, выступая в дни первой русской революции в журналах «Жупел» и «Адская почта» (см. главу десятую).

Билибин, разделяя существовавшую среди участников «Мира искусства» любовь к Пушкину, стал иллюстратором пушкинских сказок, оформителем их постановок на сцене. Самой знаменитой была постановка «Золотой петушок» (1909).

Иллюстрации к сказкам А. С. Пушкина — самые зрелые, самые типические произведения художника, который выступает теперь во всеоружии знаний народного и древнерусского искусства, блестяще использует свою эрудированность. Таковы иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» и «Сказке о золотом петушке». В них все полно сказочного великолепия, все наполнено стремлением к эпичности и большому декоративному стилю. Ассоциативность художественного мышления присуща Билибину не менее чем другим представителям «Мира искусства».

В иллюстрациях к «Сказке о золотом петушке» отчетливо выражена присущая тексту антимонархическая сатиричность.

Монуменально, фризообразной композицией, как в древнерусском искусстве, развернуто на страницах книги изображение дадова войска. Сказочно великолепны дворцовые покои, узорочье, убранство царских одежд.

К удачам Билибина принадлежит в этих иллюстрациях сцена, изображающая Дадона, горестно оплакивающего своих убитых сыновей, тогда как шамаханская царица, вышедшая из шатра навстречу, горделиво взирает на жертвы посеянной ею распри.

В таких иллюстрациях окончательно сложился билибинский орнаментальный графический стиль, оставшийся неизменным во всех его произведениях — и в книге, и на театральных подмостках, и в настенной живописи. В нем заключены и декоративность и монументальность, восходящие к древней художественной традиции. Слагаемыми этого стиля оказывались и русские и восточные мотивы вплоть до классической японской гравюры. Заметным было и воздействие скандинавской графики конца XIX — начала XX века, в которой ранее оформились принципы и приемы графическо-

го стилизма в интерпретации фольклорного образного мира. Черты эпически-декоративного стиля проявились и в обложке программы к постановке «Борис Годунов» (1908, ил. 118).

Театр неизменно привлекал Билибина. Он был участником «Русских сезонов», сотрудничал в Старинном театре, в знаменитом в то время театре С. И. Зимина в Москве и в Петербурге, в Народном доме (см. главу девятую).

С 1918 по 1936 год Билибин жил за границей. Вернувшись на Родину, он по-прежнему с увлечением работал над иллюстрациями, оформлял спектакли, вел успешно педагогическую работу. Погиб Билибин в дни Великой Отечественной войны в осажденном Ленинграде как участник его героической обороны.

Живой интерес к народной жизни сохраняли в своем творчестве другие участники объединения «Мир искусства» — поначалу тяготевший к нему Ф. А. Малявин и впоследствии вошедшие в орбиту «Мира искусства» З. Е. Серебрякова и К. С. Петров-Водкин. Надо назвать Б. М. Кустодиева и Н. К. Рериха, которым было, кроме того, свойственно обращение к фольклорной художественной традиции. Эту важную особенность следует иметь в виду, когда говорится обо всем объединении в целом, причем с годами среди младших его представителей устремленность к народным образам заметно усиливалась.

Борис Михайлович Кустодиев (1878—1927) как раз принадлежал к этим младшим участникам «Мира искусства». Его особенно вдохновлял красочный патриархальный народный быт в его национальной неповторимости, красота русской родной природы, русского национального типа. В произведениях художника дан собирательный, опозитивированный образ родины. Особенно увлекали его зрелищность, красочность, нарядность — все, в чем он видел проявление народного вкуса, народной эстетики. Именно эти жанровые, синтетические по характеру образности произведения принесли Кустодиеву широкую популярность.

Любовь ко всему русскому, демократизм вкусов и пристрастий привил Кустодиеву его первый скромный учитель П. А. Власов. В годы учения в Академии художеств (1896—1903), особенно в мастерской И. Е. Репина, он еще более укрепился в традициях реализма и демократизма. Для начинающего художника очень полезной школой послужила совместная с Репиным работа над картиной «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея» (1901—1903, ГРМ). Может быть, в создании этого парадного полотна у Кустодиева впервые пробудилось стремление к изображению праздничной стороны жизни, к красочной нарядности. В работе над репинской картиной, где ученик не только писал подготовительные этюды — портреты участников заседания, но исполнил самостоятельно, по поручению Репина правую часть огромного полотна, окрепло профессиональное мастерство. С ученических лет и на протяжении всей жизни портрет занимал очень значительное место в творческих увлечениях Кустодиева, вместе с тем отчетливо проявилась у него особая склонность к бытовому жанру.

Оканчивая Академию, Кустодиев представил в качестве конкурсной картины на золотую медаль сцену, изображающую «Базар в деревне» (1903, картина погибла в Великую Отечественную войну; эскиз в Государственном музее БССР, Минск), полную непосредственных наблюдений.

Картина представляла примечательный для времени тип бессобытийного бытового жанра, в ней господствовало упоение красотой повседневной жизни деревни. Этюды к этой картине, находящиеся в историко-художественном филиале Костромского краеведческого музея в селе Островское, писались с крестьян и пейзажей одного из костромских сел, они правдивы, искренни, полны любви к человеку, к народу, к красоте обыкновенных русских лиц. Все здесь сделано по натуре, все впечатления свежи, и все передано с удивительной непосредственностью. Художник выхватил из жизни одну из сенок — он изобразил на первом плане молодую крестьянскую пару: степенного мужика и его простодушную улыбчивую жену с грудным ребенком, завернутым в шитое из мелких разноцветных кусочков одеяло.

Кустодиев наслаждается в картине богатством открывшихся ему наблюдений народного быта, народных типов, живописностью костюмов и утвари, которой торгуют на деревенском базаре, тонкостью и разнообразием красочных отношений зимнего пейзажа.

В 1906—1907 годах, когда в русском искусстве назревали новые перемены и наступило охлаждение к пленэрному, Кустодиев, в свою очередь, настойчивее стал обращаться к поискам синтетических образов, к декоративности и постепенно, к 1910-м годам, вполне обрел свой знаменитый кустодиевский стиль.

Сложение этого стиля прослеживается в ряде деревенских жанров: «Ярмарка» (б. на к., гуашь, 1906, ГТГ), «Праздник в деревне» (б., темпера, 1907, ГТГ, ил. цв. XVIII; повторение 1910, ГРМ; вариант 1914, Государственный музей латышского и русского искусства, Рига). В картинах сохраняется живая наблюдательность: с юмором обрисованы деревенские типы и деревенский быт — «расфуфыренные» по-праздничному девки и парни, подгулявшие седовласые деды. В картине «Праздник в деревне» все происходит среди осенней природы, звонких красок одетых в золото берез, яркими кусками рисуются вдалеке осенние зелены. На этом пестром фоне выступают серые срубы изб с узорными расписными наличниками окон, резными украшениями кровель.

В обрисовке провинциального и деревенского быта проявляются мягкий кустодиевский юмор, доброе отношение к миру и человеку.

Кустодиев любовно повторяет или варьирует одни и те же сюжеты своих произведений. Постепенно его картины приобретают большие размеры, очевиднее становится стремление к синтетичности образов, к освоению при этом традиций народного искусства, обладающего подобными качествами. Соответственно народной традиции одна композиция, одно полотно вмещает в себя разные эпизоды: повествование ведется очень подробно, со множеством деталей. Таков «Московский трактир» (1916, ГТГ).

Вся сцена подобна торжественному ритуалу: таким и было в народе чаепитие, и первым это подметил еще А. П. Рябушкин. Но в изображении Кустодиева, более идущего от традиций лубочных картин и еще в его время распространенных городецких росписей на донцах прялок, сцена в своей торжественности подобна «Тайной вечере», где вместо апостолов восседают в нарядных синих кафтанах степенные извозчики. Сходство это подчеркнуто и плавным полукругим аркадой под сводами трактира, нарядной иконой с лампадой, расположенной строго по центру.

Цвет в картине локален и взят в полную силу, он звучен и ярок в сочетаниях, подчеркивающих друг друга: темно-красное, густосинее, белое. Композиция строится фронтально; действие, хотя и минимальное, разворачивается как на авансцене: главная группа — чаевничающие извозчики — фланкируется изображением двух половых — одного, несущего угощение, а другого, справа, привалившегося к столу и дремлющего в момент краткой передышки от работы. Освещение ровное и сильное, направленное так, чтобы зритель имел полную возможность разглядеть традиционную обстановку трактира. Детальным ее описанием художник побуждает зрителя вновь и вновь оценить своеобразную красоту традиционного народного быта, жизненного уклада, всех сопутствующих ему предметов, вплоть до экзотических пальм в бочках — своего рода символа хорошего тона.

Однако интерьерные сцены в традиционном кустодиевских жанрах сравнительно редки. Чаще сюжет развернут среди пейзажа, волжских просторов, и во всем чувствуются размах, удаль, ширь, праздничность русской земли.

Таковы многочисленные изображения гуляний с непременным катанием на тройках, елочных базаров, балаганов — всех нехитрых традиционно-народных праздничных развлечений.

В картине «Масленица» (1916, ГРМ, вариант ГТГ, ил. 91) вытянутое по горизонтали полотно вмещает целую панораму города, открывающуюся с возвышенности.

На первом плане наперерез друг другу — «бразды пушистые взрывая», мчатся веселые тройки. Далее, в глубине пейзажа, видны крохотные фигурки людей; в лощинке расположился праздничный базар, и вся площадка перед ним кишит людьми. Движение в картине разворачивается по диагоналям, но, переключившись, центрирует композицию; в этом месте, въезжая на пригорок, немного притормозила свой разбег главная тройка, словно бы специально для того, чтобы зритель мог полюбоваться красотой ее убранства.

В таких картинах создан собирательный образ родины — России — во всей самобытности народа, обычаев, характерности пейзажа. Эти картины монументальны в неистощимом жизнелюбии, восхищении народным бытом. Композиция при всей ее кажущейся жизненной непосредственности четко и крепко построена.

В картинах, подобных «Масленице», Кустодиев воспевал Русь, русскую землю.

Красоту русского народа художник олицетворял в картинах «Девушка на Волге» (1915, находится за границей), «Купчихи» (темпера, 1912, КМРИ), «Красавица» (1915, ГТГ), «Купчиха» (1915, ГРМ, ил. 93). Эти образы наиболее сложны по своему содержанию и пластическому их выражению. Воедино сплавлены в них реальность и условность, восторг, пародийность, жизненная бытовая достоверность и фантастичность, неизменная гипербола. В этих произведениях художник воссоздал народный идеал женской красоты, в которой воплощена мечта о спокойной, полной довольства жизни. Этот идеал связан с представлением о богатом купеческом быте, где, хотя и в гротескной, порой, форме, устойчиво сохранялся тип русской красавицы.

Гиперболизм образов и художественных средств был сознательным приемом и народного и кустодиевского стиля. Сполна он торжествует в образе «Купчихи».

Фигура молодой красавицы в тяжелом атласном платье и цветастой шали подобна монументу. Она изображена фронтально, с низкой точки зрения, больше, чем в натуру. Эти художественные приемы, напоминающие лубок, торговую вывеску, монументализируют изображение, так же как намеренно подчеркнутая разница масштабов фигуры, вплотную придвинутой к зрителю, и просторов пейзажного фона со стаффажем, написанных словно бы с птичьего полета, издалека. Картина красочна, мажорна, декоративна. В манере ее живописи, особенно в изображении тканей, — подчеркнутая материальность. Все утверждает бессмертие народных основ бытия.

В картине — предельная найденность художественных приемов, такая же, как в на-

родном искусстве, веками отбирившего, обобщившего наблюдения и способы их выражения.

Стилизация позволяла Кустодиеву с наибольшей завершенностью выразить ту грань жизненных наблюдений, которые издавна были отлиты народными мастерами в окончательную форму. Подобные картины писались художником не с натуры, но на основании огромного количества накопленных живых наблюдений.

Реалистическую традицию в богатстве ее бытия представляют и портреты работы Кустодиева. Он много работал над портретом еще в репинской мастерской. К тому времени относятся ряд портретов: И. Я. Билибина (1901, ГРМ), В. В. Матэ (1902, ГРМ), Ю. Е. Кустодиевой (1903, ГРМ), А. И. Варфоломеева, помещика одного из сел близ Костромы (1903, музей в Мальмё, Швеция), и портрет-картина «Утро» (1904, ГРМ, ил. 90). Художник связывает изображение человека с интерьером, окружающими вещами или показывает, как Варфоломеева, среди пейзажа.

Как бытовая сценка — купание малыша — написана картина «Утро», персонажи которой портретны.

Первые попытки создания в портрете синтетического образа связаны у Кустодиева с карикатурами на царских министров в революционной прессе (см. главу десятую).

В бытовом аспекте к этой задаче художник обратился в картине-портрете «Монахиня» (1908, ГРМ, ил. 92). В своей национальной и социальной характерности она может быть сопоставлена с аналогичными типами в произведениях А. Н. Островского, Н. С. Лескова, А. М. Горького.

По живописным особенностям и почти документальной достоверности всего изображенного это произведение близко традициям старинного бытового портрета.

В живописном творчестве Кустодиева большую роль играют детские портреты: «Японская кукла» (к., темпера, цв. кар., 1908, ГТГ), «Дети в маскарадных костюмах» (б., пастель, 1909, ГРМ) и многочисленные рисунки, в которых художником разрешаются декоративные задачи.

Значительны карандашные и живописные портреты, созданные Кустодиевым в 1910-е годы. Часть из них — этюды к неоконченному групповому портрету художников «Мира искусства», объективные по их характеристике, часто оригинальные по композиции, как, например, написанный со спины портрет Л. С. Бакста (темпера, 1910, ГТГ), портрет Е. Е. Лансере (темпера, 1913, ГРМ), а также портреты Н. К. Рериха (1913), М. В. До-

бужинского (1913), И. Я. Билибина (1914), П. К. Сомова (1914), И. Э. Грабаря (1916, все пастелью, ГРМ) и многих других участников объединения. Художник предполагал создать большое полотно, в соответствующем размере были написаны и этюды. Эта работа продолжалась ряд лет и вылилась, в сущности, в цикл совершенно законченных, глубоко содержательных портретов, выполненных с большим сходством. Эскиз группового портрета датирован 1916—1920 годами и осуществлен в сравнительно небольшом размере. И этюды и эскиз обладают декоративной выразительностью.

Обращался Кустодиев и к скульптурному портрету: «Дети» (Кирилл Борисович и Ирина Борисовна Кустодиевы в детстве, гипс бронзированный, 1909), а также бюсты артиста И. В. Ершова (1908), художника М. В. Добужинского (гипс, 1909), писателей М. В. Ремизова (гипс тонированный, 1910), Федора Сологуба (гипс тонированный, 1912).

Графика для печати в революционных журналах, литературная иллюстрация тоже прекрасно ему удавались. Среди ранних работ весьма удачны и содержательны иллюстрации к повестям Н. В. Гоголя «Коляска» и особенно «Шинель» (обе 1905).

Кустодиев работал и для театра, начав в 1910-е годы с оформления спектаклей Островского в Московском Художественном театре и театре Незлобина, но в полную меру проявил себя как художник театра после Октябрьской революции.

Все возможности кустодиевского дарования бурно расцвели после революции. Художник работал, не щадя сил, и его произведения знаменуют основные достижения советского искусства первого послеоктябрьского десятилетия.

Особое место принадлежало в объединении **Николаю Константиновичу Рериху** (1874—1947). С юных лет и до конца жизни Рерих совмещал занятия искусством и наукой, являясь авторитетным ученым и в области славяноведения, которым начинал, и в восточных культурах, почти еще не изученных и потому его привлекавших. Рерих соединял в себе не только ученого и художника. Он был страстным путешественником и совершал эти путешествия не ради экзотики или острых, необычных ощущений, а во имя познания, расширения его границ и возможностей.

Рерих принимал участие в раскопках курганов, археология для него была вещественным подспорьем в постижении народного характера в его историческом развитии. Его интересовали такие исторические и фольклорные источники, как народные поверья, легенды, па-

мятники древнего искусства и архитектуры. В современном ему пейзаже со старинным курганом, в синеве реки с белым парусом он умел почувствовать далекую историю, скрытую туманом веков.

Личность Рериха сформировалась в высокоинтеллектуальной среде. Он получил прекрасное образование и дома и на юридическом факультете, куда поступил по настоянию отца, прослушал цикл лекций на историко-филологическом факультете, кончил Академию художеств по мастерской А. И. Куинджи (1895—1897), которого он очень почитал, называя Учителем с большой буквы. Некоторое время Рерих занимался в Париже в студии художника Ф. Кормона (1900—1901).

Рано утвердил он свой авторитет в археологической науке. В статье «Искусство и археология» Рерих призывал художников идти «навстречу ученым», чтобы создавать «типичные изображения жизни», обращаясь к интуиции, основанной на познаниях.

Молодой ученый обратил на себя внимание многих крупных специалистов. Среди них был и В. В. Стасов, с которым завязались дружественно-почтительные отношения.

В основе миропонимания художника заложена романтика века великих исторических ожиданий и великих социальных свершений. Его произведения посвящены не конкретному человеку, а человечеству, и освещены светом гуманизма, неизменным стремлением к дружескому союзу всех людей и всех народов.

Такая направленность творчества, естественно, определяла его эпическое звучание. Эта устремленность к монументальности мировосприятия и миропонимания сказывалась в стремлении к космическим масштабам изображения.

Любовь к русской старине и свое понимание исторической живописи Рерих проявил еще в конкурсной работе «Гонец. Восстание на роде» (1897, ГТГ, ил. 86), за которую получил звание художника (картину купил П. М. Третьяков). Изображена в ней древняя славянская Русь — на берегу реки виднеется поселение, огороженное кольями с черепахи. В ночном тумане мерцает огонек. По сонной глади реки тихо движется челн с гребцом и вестником о случившейся расправе. Рерих не стремится к подробному развитию сюжета, соблюдая при этом необходимую историческую достоверность, отбирая из прошлого типические детали. В лирико-эпическом строе картины, представляющей, в сущности, пейзаж настроения, в эффекте лунной ночи, эмоциональности колорита сказывается творческая близость к А. И. Куинджи.

«Гонец» — первая картина в задуманной Рерихом сюите «Славяне. Начало Руси», из которой выполнены: «Сходятся старцы» (1898, эскиз, ГРМ; картина в США, музей в Сан-Франциско), «Поход» (1895, эскиз, частное собрание), «Зловещие» (1901, ГРМ), «Город строят» (1902, ГТГ). Кроме того, создано

произведение «Красные паруса. Поход Владимира на Корсунь» (1900, ГТГ, ил. 87).

В картине «Зловещие» существо содержания также заключено в самом настроении, которым проникнут суровый пустынный северный пейзаж с нагромождением камней, с четкой линией прибрежных холмов, выдержанный в холодно-серой, синей и черной тональностях. Выразительные силуэты воронов воспринимаются в свете народных поверий как символ надвигающегося бедствия, как его предчувствие.

Рерих одухотворяет природу, делает ее соучастницей деяний людей, стремится взглянуть на нее глазами древнего человека, видящего в ней таинственную, магическую силу («Небесный бой», 1912, ГРМ, ил. 88; «Знамение», 1915). В картине «Небесный бой» есть что-то пантеистическое в густо-синем пеннистом море с древними ладьями, в медно-желтом вечернем небе с грядой причудливых облаков, словно наступающих яростно друг на друга. Здесь и символика самого изображения и символика пламенеющего колорита. В драматической напряженности картины чувствуется отзвук тревожных настроений, которыми жило русское общество в эту бурную эпоху.

Другой эмоциональный строй присущ написанной ранее, в 1906 году, картине-панно «Поморяне. Утро» (темпера, Донецкий художественный музей). В ней все проникнуто идилличностью и гармонией, все говорит о человеческом счастье, тишине и мире, то есть об идеале, который Рерих противопоставлял полной волнений и тревог современности. В этой картине художник отходит от живописно-пластического языка ранних работ и стремится приблизиться к декоративному языку старых фресок.

Масляной живописи Рерих предпочитал темперу. В его творчестве усиливается тяготение к декоративно-монументальному искусству. Художник создает мозаику и росписи в церкви св. Духа в Талашкине (1911—1914), эскизы панно для Казанского вокзала в Москве — «Сеча при Керженце» и «Покорение Казани» (1913). Рерих был среди первооткрывателей для современного искусства древнейших фольклорных форм. Он раньше других обратился к наследию древнерусской иконописи, а также зодчества, написав цикл натуральных этюдов с архитектурных памятников Ростова Великого, Суздаля, Углича.

В традициях древнерусской иконописи и ее изображений великой битвы народов исполнена Рерихом композиция «Сеча при Керженце» (1911) — декоративное панно, кото-

рое сопровождало исполнение музыкального антракта того же названия из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» в Париже в «Русских сезонах».

Впечатления первой мировой войны отражены Рерихом в ряде картин символического содержания: «Град обреченный» (1914, Омский областной музей изобразительных искусств), «Короны» (1914, КМРИ).

Иногда символика Рериха приобретает мистическую окраску: «Крик змия» (темпера, 1914, Псковский историко-архитектурный музей-заповедник; вариант или повторение, Художественный музей Литовской ССР, Вильнюс), «Дом духа» (темпера, 1915, частное собрание), «Три радости» (темпера, 1916, ГРМ). В этих произведениях художник стремится использовать традиции иконописи и лубка, к которым настойчиво обращались тогда его младшие современники. В символических образах он умеет выразить патристическое чувство, осуждение войны, несущей гибель человечеству, гибель памятникам культуры, в защиту которых выступал неизменно на протяжении всей жизни.

Обостренное чувство цвета, тяготение к большому стилю, к росписи стен не могли не привести художника к театрально-декорационному искусству, в котором он сыграл видную роль (см. главу девятую).

Первая мировая война глубоко потрясла Рериха. В антимилитаристской деятельности он тогда особенно сблизился с М. Горьким и в дальнейшем вошел в организованную Горьким Комиссию по делам искусств вместе с А. Н. Бенуа и М. В. Добужинским. Последующая деятельность Рериха разворачивалась уже за рубежами России, в Индии, но постоянно оставалась тесно связанной с памятью о Родине и ее жизненных интересах, неизменно им защищаемых.

Он стремился к созданию искусства, обращенного к широким массам, к человечеству в целом. «Когда я думаю о Николае Рерихе, — писал Д. Неру, — я поражаюсь размаху его деятельности и богатству творческого гения. Великий художник, великий ученый и писатель, археолог и исследователь, он касался и множества аспектов человеческих устремлений».

Ученый, философ, гуманист, общественный деятель, Рерих отдал много усилий укреплению дружественных чувств народов Востока к России, взаимодействию их культур, и в грозные годы своей Родины выступал ее патриотом, идейным защитником. Всемирную известность Рерих завоевал как автор пакта об охране культурных ценностей во время военных действий. Имя Рериха стоит среди участников борьбы за мир между народами.

Еще два крупных художника участвовали в объединении «Мир искусства» — Л. С. Бакст и А. Я. Головин. Оба они посвятили свое творчество преимущественно театру (о них см.

главу девятую), но, кроме того, создали ряд значительных станковых произведений.

Склонность **Льва Самойловича Бакста** (1866—1924; настоящая его фамилия Розенберг) к занятиям искусством проявилась рано.

Он довольно часто посещал с родными итальянскую оперу, гастролировавшую в Петербурге, рано почувствовал интерес к изобразительному искусству, его стремление было одобрено М. М. Антокольским. Он поступил учиться в Академию художеств (1883—1887). Тогда влияние передвижников в искусстве было еще очень серьезным, что отразилось, в частности, в ранних работах Бакста.

Знакомство с участниками кружка, основавшими «Мир искусства», побудило молодого художника исполнить ряд камерных портретов лиц, принадлежавших к этому кругу: В. Ф. Нувеля (акв., 1895, ГРМ), А. Н. Бенуа (акв., пастель, 1898, ГРМ), В. Д. Философова (пастель, 1897, Дагестанский музей изобразительных искусств, Махачкала), К. А. Сомова (б., соус, мел, сангина, 1897, частное собрание), М. Г. Савиной (б., ит. кар., 1899, ГРМ). Ряд портретов Бакста, выполненных литографией (И. И. Левитана, Ф. А. Малаявина, оба 1899), были помещены в журнале «Мир искусства».

Выполнены портреты А. Я. Головина (б., ит. кар., 1908, ГРМ), Айседоры Дункан (б., кар., 1908, частное собрание), Андрея Белого (цв. кар., мел, 1905, ГРМ). Графические портреты, созданные Бакстом, камерны по характеру образов. Рисунок часто тактично оживлен цветом. Акварели живописны. В рисунке сказались поиски изысканной обобщенной линии контура — черта, свойственная также работам В. А. Серова, К. А. Сомова, обаянная стилистике модерна. Показательна в портретах Бакста та печать артистизма, тонченности модели, которая отвечала новым эстетическим устремлениям эпохи.

Самый значительный из портретов работы Бакста — портрет С. П. Дягилева с няней (1906, ГРМ, ил. 97), выполненный в большом формате и удачно сочетающий импозантность с лирической интимностью, которую вносит изображение старушки няни, скромно примостившейся в сторонке. Портрет создан в серовских традициях, в нем найден психологически выразительный образ, дана меткая характеристика Дягилева — в лице, в выразительной позе, в осанке.

Оригинальна картина «Ужин» (1902, ГРМ) — своего рода манифест эстетики модерна, — рисующая образ некоей загадочной «незнакомки», напоминающей, правда, лишь отчасти, образ поэтов-символистов.

Воздействие модерна и символизма отчетливее проявилось в других произведениях Бакста: в декоративном панно «Элизиум» (акв., гуашь, 1906, ГТГ) — театральном занавесе, переработанном в картину для выставки, и в полотне «Древний ужас» (1908, ГРМ). Содержание «Элизиума» — это мечта художника о прекрасном, идиллическом мире, о «золотом веке».

Над картиной «Древний ужас» (ил. 98) Бакст работал в общей сложности более трех лет, завершающим этапом в создании ее стали 1907—1908 годы, когда художник вернулся из поездки в Грецию восторженным почитателем ее архаического искусства и певцом ее природы. Пережитая во время путешествия страшная гроза натолкнула, вероятно, на мысль

изобразить катастрофическую «вселенскую грозу», ярость стихий.

Грозное небо всецело господствует в композиции, оно огромно, страшно, но и празднично. По-театральному эффектная молния зигзагом прорезает его и освещает пучину моря под холмом, на котором красуется древний город, напоминающий афинский акрополь. Среди бушующей природы в спокойном величии, несокрушимо возвышается архаическая статуя Афродиты с загадочным взглядом и застывшей улыбкой на устах. В руке она держит изваяние синей птицы (возможно, это символ, заимствованный из известной пьесы-сказки М. Метерлинка «Синяя птица»). Какие именно идеи вкладывал художник в созданное им произведение — точно неизвестно: он не расшифровал его. Современники, в частности поэт Вячеслав Иванов, дали картине сугубо символическое истолкование.

Несомненно, что всеми художественными приемами — композицией, масштабом изображения — Бакст подчеркнул момент необыденности изображаемого, как бы его вселенские масштабы; статуя Афродиты может быть осмыслена в общем контексте как олицетворение прекрасного начала мира.

В 1900-х годах Бакст много работал за границей: преследуемый черносотенцами, художник не мог получить права жительства в Петербурге и после 1910 года бывал в России лишь эпизодически. События 1917 года вдохновили художника, но гражданская война и интервенция отрезали его от Родины.

Александр Яковлевич Головин (1863—1930) вошел в «Мир искусства» в 1902 году как московский художник, участник абрамцевского и поленовского кружков (см. книгу первую, раздел второй, главу девятую). Он начинал в станковой живописи, затем его интересы обратились к области декоративно-прикладного искусства и театру.

С театром преимущественно связан расцвет и его станковой, но декоративной по характеру живописи, на которой лежит печать театральности.

Головин учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1881—1889). Его учителями были И. М. Прянишников, В. Е. Маковский и В. Д. Поленов, сыгравший очень значительную роль в творческом развитии художника; затем он уехал изучать искусство в Париж. Первоначально выступал с историческими станковыми композициями, в которых проявились и чувство стиля и декоративность. В 1890-е годы сблизился с абрамцевским (мамонтовским) кружком, в 1898—1899 годах исполнил ряд работ декоративно-прикладного назначения в духе народно-национальной традиции для Всемирной выставки в Париже 1900 года. В 1898 году художник поступил декоратором в Большой театр и жил в Москве до 1901 года, а затем работал в императорских театрах Петербурга, был в числе крупнейших декораторов.

И в станковой и в театральной живописи Головин придавал особую роль цвету: неисчерпаемые цветовые гармонии порождали разнообразие живописных мелодий.

Тесно связанные между собой декорации к какой-либо опере или драме воспринимаются как сюиты, объединенные общим тоном и представляющие эмоциональное развитие действия. Такова сюита знаменитой постановке драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (1917, Александринский театр, Петербург). Напряжением цвета, ритмом форм, обозначенных тоже цветом, а не светотенью, дано нарастание трагической темы, завершающейся катастрофой. Сюита декораций к «Кармен» Ж. Бизе (1908, Мариинский театр, Петербург) — неожиданно скупая, пепельно-серая по преобладающему цвету.

Головин славился как непогрешимый знаток стилей. Но в созданных им на сцене интерьерах все предметы обстановки и даже архитектура предстают в переработанном, а иногда и преображенном виде, в соответствии с содержанием и настроением той или другой картины спектакля (о театральной живописи Головина см. главу девятую).

Художник пользовался почти исключительно темперой и гуашью, иногда прибегал к пастельным карандашам, родственным по своей фактуре клеевой краске. В этой технике легче закрашиваются ровные большие поверхности, дающие большую силу цвета. Головин работал на бумаге или картоне и только для больших размеров применял тонкий холст с шершавой поверхностью. Он умел возбудить краску к особо напряженному звучанию, пользуясь приемом сопоставления больших цветных плоскостей, отдельных мазков и штрихов. Часто в живописных работах художника между короткими мазками краски просвечивает незакрашенный холст, смягчая резкость красочных переходов. Часто мазки превращаются в струящиеся потоки краски. Так Головин писал театральные декорации и некоторые станковые произведения, например декоративные пейзажи («Болотная заросль», темпера, 1917, ГТГ). В этих пейзажах он не стремился к передаче воздуха, глубины пространства, а сколь возможно сокращал его глубину, подводя все изображение к первому плану композиции.

Пейзажи Головина — декоративные панно. Они могут рассматриваться и как своеобразный материал для театральных декораций.

В станковой живописи художник ограничил себя по преимуществу сюжетами, связанными с театром, которому был предан всей душой. Даже некоторые портреты он писал, ставя модель на тесовом полу театральных подмостков.

Портретные работы Головина чаще всего изображают людей искусства, выдающихся артистов, писателей, художников, но также и скромных работников сцены. Он писал портреты Ф. И. Шаляпина, М. Н. Кузнецовой-Бенуа, В. Э. Мейерхольда в тех костюмах, которые создавал для их ролей на фоне соответствующих декораций, освещая светом рамп в упор, с тех сторон и с тех точек зрения, которые были предусмотрены им как художником сцены. Портреты артистов явились

прямым результатом чисто театральной деятельности художника, привыкшего видеть человека на сцене в перевоплощении. Именно так он писал Шаляпина. Одежания (именно одежания, а не костюмы) органически слиты с телом, делают фигуру и движение певца предельно ясными и сценически выразительными; созданные волей художника (Головин сочинял их всегда для определенного актера), они идеально согласованы с фоном и театральным освещением, которое тоже найдено самим Головиным.

Работа над портретами Ф. И. Шаляпина началась еще в 1900 году, а в следующем году он создал портретный этюд для его же костюма в роли Демона. Затем последовали портреты Шаляпина в ролях Мефистофеля (к., клеевая живопись, пастель, 1905, Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград), Олоферна (х., темпера, пастель, 1908, ГТГ) и Бориса Годунова (х., темпера, 1912, ГРМ, ил. 96). Все они составляют особую, внутренне цельную сюиту, запечатлевшую созданные великим артистом образы, сценическому совершенству которых всеми силами своего таланта и служил Головин как театральный художник.

Оригинальные искания композиционного характера сказались в портрете В. Э. Мейерхольда (темпера, пастель, 1910-е годы, ЛГТМ). Зеркальное отражение позволяет видеть лицо и в фас и в профиль, отчего портрет приобретает полноту характеристики и передает духовную сложность модели.

О другой стороне творчества Головина-портретиста дает представление групповой портрет трех мужчин (пастель, 1906, ГТГ) — заведующего освещением Мариинского театра Л. В. Калинова, заведующего освещением Александринского театра В. Д. Щеголева и заведующего мастерской по окраске тканей А. Б. Сальникова. Чувство уважения художника к этим простым людям передается и зрителю. Живопись портрета выдержана в серых тонах, общий колорит обогащен розовым цветом лиц, оттенками костюмов и белизной воротничков и манжет.

Демократичны и многочисленные изображения испанок (ил. 95). Они были написаны в период усиленной работы над декорациями и костюмами к опере Бизе «Кармен». Каждая из них на редкость изысканна в цвете. Моделями служили хористки Мариинской оперы или работницы театральных мастерских. «Любую из них можно было узнать, так похожи были эти простые женщины, большевские, порой грубоватые».

Замечательной сюитой являются автопортреты Головина, в которую входит и автопортрет 1912 года (б., темпера, ГТГ). Все

они приблизительно одного размера, исполнены излюбленной художником темперой, мало отличаются друг от друга по композиции, выражение лица несколько меняется, но в основном оно всегда глубоко сосредоточенное, спокойное, даже холодное. В композиции и колорите всех автопортретов решающее значение имеют букеты цветов, различные по окраске и форме.

У себя на даче художник обычно разводил множество цветов, таких ярких и красивых, что прохожие останавливались полюбоваться богатством их красок, оттенков тонов. Об этом дают представление и натюрморты кисти Головина, например, «Флоксы» (б. на к., темпера, 1911, ГТГ, ил. 94). Не эта ли любовь к цветам питала изощреннейшее колористическое разнообразие живописного творчества Головина?

Стремление к высокой художественности определяло деятельность «Мира искусства». Под этим знаком развивалась его станковая и театрально-декорационная живопись. Чрезвычайно значителен вклад этого круга художников в развитие графических искусств, которым они уделяли самое пристальное внимание и придавали весомую роль в формировании определенных стилистических признаков новой эпохи.

Наряду с литературной иллюстрацией, книжной и журнальной графикой «Мир искусства» сказал решающее слово и в развитии художественной гравюры. Ее возродила участница объединения **Анна Петровна Остроумова-Лебедева** (1871—1955). Сама художница так определяла свою роль: «Я являюсь в черной гравюре революционером-возродителем, а в цветной — создателем новой отрасли гравюры», имея в виду свой особый метод создания цветной гравюры на дереве. Ранее цветнаяксилография в России не практиковалась.

Художественное образование А. П. Остроумовой началось в Училище технического рисования барона Штиглица (1889—1892), где она обучалась репродукционной гравюре под руководством В. В. Матэ. Однако ограниченные возможности и задачи, которые ставились тогда перед репродукционной гравюрой на дереве, обслуживавшей полиграфию, не удовлетворяли молодую художницу.

В 1892 году Остроумова поступила в Академию художеств и с 1896 года занималась в мастерской И. Е. Релина. В 1898 году по совету Релина она отправилась в Париж (1898—1899) совершенствоваться в живописи под руководством Дж. Уистлера, на которого ей указал Релин как на одного из крупнейших тогда колористов.

Как замечала сама художница, Уистлер оказал на нее исключительное влияние: «Законы светописи, пятна, воздушная пространныйность — все, чему учил меня, я легко применяла в новой, не знакомой для меня области искусства».

Матэ, чрезвычайно ценящий способности молодой художницы в гравюре, настойчиво уговаривал ее продолжать занятия и сумел зародить в ней впервые интерес именно к цветной гравюре. Он показал ей за-

мечательные образцы итальянской (венецианской) цветной гравюры на дереве XVI века, поразившие Остроумову-Лебедеву своей красотой; особенно восхитила ее гравюра Уго да Карпи, изображавшая старика с лошадью в волнах. Ранее художница познакомилась с японским цветным эстампом поры его расцвета, гравюрами Хиросиге, Хокусая. Эти образцы убеждали ее в том, что выродившаяся к исходу XIX столетия гравюра на дереве некогда была подлинным искусством.

«Я все думала и думала о гравюре, я мечтала о том, как я буду в ней работать, как я дам новый путь этому искусству. Как из ремесленного и подчиненного я сделаю его свободным и самостоятельным. Какое оно было прекрасное в XV—XVI веках и какое потом оно стало служебное, подсобное, потеряв свою самодовлеющую силу». Вот цель, которую с такой ясностью поставила перед собой художница и осуществила при поддержке Матэ и товарищей по «Миру искусства».

В гравюре на дереве Остроумова-Лебедеву привлекала «краткость и сжатость», она «чувствовала в этом ее особую силу».

По возвращении из-за границы Остроумова-Лебедева все свои усилия обращает к гравюре на дереве — в этом намерении, кроме Матэ, ее энергично поддержали товарищи по «Миру искусства», «говоря, что живописцев у нас много, а вот художников-гравюров у нас нет». Не было и таких гравюр, как те, что создавала художница, ибо в гравюре на дереве и в начале 1900-х годов все еще применялись приемы резьбы тоновой гравюры и сама гравюра на дереве продолжала использоваться в основном в репродукционных целях. Поэтому, окончив Академию художеств по мастерской Матэ, Остроумова-Лебедева обязана была выполнить гравюру репродукционную и представила в качестве таковой воспроизведение в красках на тонированной бумаге картины П. Рубенса «Персей и Андромеда» (1899), как раз использовав в этом произведении и законы светописи, и принцип цветового пятна, и умение выражать главное, отбрасывая второстепенные моменты. Гравюра была напечатана в нескольких цветовых вариантах. Один из них был по цвету наиболее близким к самой картине: теплый, охристый тон основной доски, вторая доска печаталась в тоне сангины, и третья давала почти черный тон, им был исполнен ярко-красный плащ Персея. Другие варианты построены на более условной цветовой гамме: один был напечатан в тоне сепии в сочетании с черным и белым и напоминал цветные гравюры на дереве итальянцев XVI века. Наконец, еще один вариант давал сочетание сине-зеленого с серым. Так решалась задача цветной гравюры — не в смысле полной «натуральности» цвета, а в возможностях воссоздания общего впечатления от системы колористического построения картины.

В дальнейшем Остроумова-Лебедева обращалась к воспроизведению гравюрой на де-

реве чужих произведений лишь в виде исключения. Ее идеалом была станковая гравюра самостоятельного значения, то, что принято называть эстампом. Она резала эти гравюры в довольно крупном формате. Чаще всего это были пейзажи Петербурга, изображающие город в разное время суток, разные его виды, представленные с разных точек зрения. Понимать и открывать лирическую прелесть родного города ее научил А. Н. Бенуа. Лирические петербургские пейзажи и в цветных и черных гравюрах Остроумовой-Лебедевой сыграли значительную роль в развитии современного ей искусства пейзажа.

Группе живописцев и графиков «Мира искусства», как уже говорилось ранее, принадлежит неотъемлемая заслуга художественной интерпретации Петербурга. Поэзия и литература наголов опередили изобразительное искусство. В чеканных стихах «Медного всадника» впервые возник пейзаж Петербурга. Гоголь в «Портрете» дал описание петербургского вечера, предвосхищающее живопись пленэристов. Но ни один из живописцев Петербурга не достигал ни пушкинской пластичности, ни колоризма Гоголя: ни Федор Алексеев, ни Максим Воробьев, ни братья Чернецовы, ни графики Галактионов и Иванов, ни художники позднейших поколений вплоть до начала 1900-х годов.

В 60-х — 90-х годах XIX века красота Петербурга не существовала для искусства. Пути живописи проходили мимо. И только в редких случаях петербургские улицы и площади служили фоном для бытовых сцен. Живопись, с головой погружившаяся в быт, не видела удивительной красоты этого города. Никто из художников не сумел в ту пору стать вровень с Достоевским, у которого психология обитателя Петербурга сливается с этим городом в едином драматическом образе.

Только в начале XX века соединенными усилиями живописцев, графиков и историков была восстановлена художественная слава города. Воскрес Петербург эпохи Петра, Ломоносова и Пушкина, вновь увидели его красоту, оценили его стройность: его проспекты и набережные, силуэты зданий, изгибы мостов, белые статуи среди кудрявых лип Летнего сада.

Архитектурный пейзаж Петербурга и его окрестностей решительно преобладает в творчестве Остроумовой-Лебедевой. Она внимательно изучала город во все времена года и в разных условиях освещения, выискивая отчетливую выразительность архитектурных форм. Работа над образами петербургской архитектуры началась в 1901 году скромными, небольшими по размеру одноцветными гравюрами: «Ростральная колонна» (1901), «Крепость и облака» (1901). Образ города в них камерный, интимный. Остроумова-Лебедева прекрасно использовала возможность гравюры: один род штрихов — небо и облака, по-другому передана вода, еще иначе — деревья.

Пониманию специфики гравюры на дереве Остроумова-Лебедева училась на листах А. Дюрера с его исключительным богатством линейных приемов, которым подчинено изображение. Она очень ценила в гравюре на дереве обусловленные самим материалом

лаконизм, сдержанность, особую выразительность линии, штриха. Все это и сказалось в ранних черно-белых гравюрах.

В изображении зданий главным приемом становится предельная четкость силуэта — «Новая Голландия» (1901, ил. 128). Резкий контраст света и тени наполняет гравюру «Сфинкс на набережной Невы». Штриховые гравюры используют в образных целях особенности структуры доски, на которой они вырезаны, но не акцентируют ее.

Чаще работала Остроумова-Лебедева в цветной гравюре, печатаемой с нескольких досок. В цветной гравюре художница во многом исходила из опыта японского классического эстампа: «Меня поражал острый реализм и рядом — стиль и упрощение... способность запечатлеть на бумаге мимолетные мгновенные явления окружающей природы». И именно это имело существенное значение для формирования ее собственного отношения к искусству пейзажа.

Наиболее полно оно проявилось в цикле цветных гравюр с петербургскими пейзажами. Сама Остроумова-Лебедева называла их «Большими Петербургами». Это лирический образ города и те его виды, которые художница особенно любила: «Петербург. Крюков канал» (1910, 5 досок), «Петербург. Екатерининский канал» (1910, 4 доски), «Нева сквозь колонны Биржи» (1908, 4 доски, ил. цв. XIV), «Петербург. Перспектива Невы» (1908, 4 доски), «Петербург. Колонны Биржи и крепость» (1908, 5 досок), «Адмиралтейство под снегом» (1909, 4 доски), и вместе с тем это образ именно классического величия Петербурга, в котором олицетворены мощь и красота родины — России. В этих пейзажах мастерски передан классически ясный ритм архитектурных памятников эпохи ампира с их торжественным чередованием спокойных горизонталей и вертикалей.

Нередко, как в листе «Петербург. Колонны Биржи и крепость», здание изображено с близкой точки зрения, оно кажется поэтому особенно значительным и монументальным. В этом листе художница, чтобы подчеркнуть масштаб, ввела крохотное изображение человеческой фигурки на могучем подиуме здания Биржи.

Обычно же ее пейзажи безлюдны, но одухотворены лирическим чувством. Большую роль играет при этом освещение — спокойный золотистый закат («Крюков канал») или ясный солнечный день («Колонны Биржи и крепость»). Петербургский сумрак передан в гравюре «Дворец Бирона и барки» (1916, 3 доски). Это одна из самых больших гравюр художницы. Наряду с деревянной до-

ской она использовала для фона линолеум, который при печати дал более интенсивный цвет темного неба с тучами, готовыми пролиться на землю унылым осенним дождем или мокрым снегом. Современники видели в данном пейзаже образ «смятенного Петербурга» — военного и предреволюционного. Еще сильнее, чем в предшествующих работах, в названном листе ощущается органическая связь архитектуры и природы.

«Большие Петербурги» — это высшее достижение Остроумовой-Лебедевой. Ей удалось в них передать истинные, грандиозные масштабы города на Неве, величие украсивших его проспекты творений Растрелли, Кваренги, Воронихина, Захарова, Тома де Томона. Ценить и понимать их красоту учил Остроумову А. Н. Бенуа. Она неоднократно подчеркивала в «Автобиографических записках», что обязана Бенуа своим эстетическим воспитанием, осуществлявшимся им дружественно-тактично, во время каких-нибудь поездок по Петербургу и в знакомстве со старинными эстампами, посвященными знаменитым сооружениям, ансамблям. У художницы появилось чувство архитектурных масс, их гармонических пропорций, соотношения со спокойно расстилающимися горизонталями пейзажа — каналами, лентой Невы, прямыми проспектами.

Несказанно прекрасны в ее гравюрах упругие линии колонн, ритмы карнизов, величавые грандиозные архитектурные сооружения. Эти классические формы теперь входят в сознание как неотъемлемые, органические элементы нашей культуры, не менее русской, чем Московский Кремль и Василий Блаженный.

Ансамбли Петербурга слились с атмосферой города. Они обрусели в бледном мерцании белых ночей, в инее зимы. И кажется, что пласты снега не искажают архитектурные формы, а сближают и роднят со всем окружающим пейзажем, с русской природой. Особенно замечательна «Роstralная колонна» (1901), которая возникла одной из первых и к которой художница возвращалась неоднократно. Невольно вспоминаются стихи Блока об «оснеженных колоннах».

Таким мы видим теперь Ленинград, и этим видением мы обязаны таланту Остроумовой-Лебедевой.

Художница много путешествовала. Везде, где бы она ни побывала, писала акварелью с натуры пейзажи и особенно часто памятники архитектурной старины. В таких работах ясно сказывается чувство местного колорита.

Так, колорит пейзажей Флоренции решительно отличается в акварелях и гравюрах Остроумовой-Лебедевой от колорита видов Рима и особенно Голландии. Пейзажи Амстердама написаны в гамме, характерной для кирпичных построек с черепичными крышами и зеленой воды каналов. Возможно, что архитектура Рима, где художница побывала, помогла ей

лучше воспринять своеобразие памятников Петербурга. Ей открылись строгие пропорции классических сооружений.

Гравюры и акварели Остроумовой-Лебедевой представляют лирические пейзажи (ил. 129). Работа акварелью помогла художнице развить чувство цвета. Технические особенности гравюры на дереве диктуют особое отношение художника к цвету и форме: ограниченное число досок обуславливает особый лаконизм не только формы, но и цвета, иной в гравюре, чем в живописи. Остроумова-Лебедева нашла краски, передающие холодноватый колорит Петербурга. Но главное и совершенно новое свойство цвета в гравюрах Остроумовой-Лебедевой — это то, что он заключает в себе и свет, а не только обозначает окраску отдельных предметов или зданий. Вот истинная причина особой живости и жизненности созданных ею пейзажей.

Свои гравюры Остроумова-Лебедева предназначала не только для ручной печати. Она хотела распространять их типографским способом и с этой целью использовала, в частности, типографские краски. Созданные ею гравюры впервые появились на страницах журнала «Мир искусства», экспонировались на выставках этого объединения.

Таким образом, «Мир искусства» сказал свое веское и новое слово и в такой специфической области творчества, какой является эстамп.

Широта интересов, всеобъемлющий охват различных сторон культуры, стремление усилить ее воздействие на повседневный быт определили большое влияние «Мира искусства» на художественную жизнь России; многие из представителей этого объединения явились родоначальниками искусства советского: Остроумова-Лебедева, Кустодиев, Лансере — в первую очередь. Эстетическое движение, представленное «Миром искусства», выросло и развилось до монументальных масштабов, определяемых величием эпохи.

Творчество **Виктора Эльдифоровича Борисова-Мусатова** (настоящая фамилия Мусатов, 1870—1905) сформировалось вне связей с крупнейшими объединениями 1890-х — начала 1900-х годов. Он был только членом Московского товарищества художников, оставаясь в стороне от «Мира искусства», хотя имел с его представителями некоторые общие устремления. В «Союз русских художников» Борисов-Мусатов вступил всего за год до своей ранней смерти, оборвавшей его творчество в самой кульминации. Тем не менее все, что сумел сделать этот даровитый живописец, утонченный мечтатель, поэт и лирик, вполне связывается с работой современников и даже пред-

восхищает один из последующих путей развития русской живописи.

Борисов-Мусатов художественное образование получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1890—1891, 1893—1895) и в Академии художеств (1891—1893). Будучи учеником Академии, он занимался в частной мастерской П. П. Чистякова, педагогическая система которого вызвала в начинающем художнике живой интерес. Для завершения своего образования Мусатов уехал в Париж, где провел три зимы (1895—1898), занимаясь рисунком в мастерской Фернана Кормона. Но главное, что привлекало его в Париже,— это современная французская живопись, произведения Пюви де Шаванна, импрессионистов — Моне, Ренуара, Писарро, Берты Моризо. Тогда же проявилась склонность и к декоративным исканиям.

Тяготение к импрессионизму зародилось у Мусатова еще в ученические годы: картины «Майские цветы» (1894, ГТГ), «Маки в саду» (1894, ГРМ). В ряде произведений — «Девушка с агавой», «Агава» (1897, ГТГ), «Мальчик в шляпе» (1896—1898, ГРМ) — художник уверенно передает солнечное освещение, голубые тени, богатую рефлексами весеннюю зелень, пишет чистым, ярким цветом, иногда раздельным мазком.

Иные творческие задачи встали перед Мусатовым в «Автопортрете с сестрой» (1898, ГРМ, ил. 101). Он впервые воплотил мир своих поэтических грез, придав и облику сестры, одетой по-старинному, и всему окружению подчеркнутую изысканность. В колорите, нежном, серебристо-розовом, также намечается будущая гармоническая музыкальность красочных созвучий создаваемых произведений.

В «Автопортрете с сестрой» и в картине «Весна» (1898—1901, ГРМ) он применяет еще некоторые живописные приемы импрессионизма, но чем дальше, тем больше его влечет не анализ явлений природы, а решение декоративных задач, синтез наблюдений и главным образом отражение в искусстве глубоко личных переживаний и настроений.

В произведении «Гобелен» (темпера, 1901, ГТГ) явственнее поиски декоративного решения станковой картины. Уже самим названием художник говорит о нереальности созданных им образов, о новизне живописного построения. Фигуры двух мечтательных девушек в старинных нарядах кажутся словно сошедшими с гобелена и воспринимаются, как «это прошедшего времени». Жухлая зелень тенистого старого парка также напоминает краски гобелена. И лишь освещенный солнцем белый дом выглядит подлинной реальностью. Мусатов пишет темперой, гуашью, пастелью, и эта техника помогает ему в решении декоративной задачи. Женские образы Мусатова — это образы-символы, поэтические видения, романтическая мечта о прекрасном. Этот мир мечты противостоит действительности с ее прозой и трагическими диссонансами. В картине «Водоем» (темпера, 1902, ГТГ, ил. 99) художник идет уже к созданию большого де-

коративного полотна. Композиция развернута не в глубину, а на плоскости снизу вверх. Почти все пространство холста занимает полуовал водоема, в котором отражаются небо с белыми облаками и стволы деревьев с зеленой листвой. Этот прием использован для того, чтобы создать впечатление зыбкости изображения, а также усилить декоративность картины. С пейзажем гармонично сливаются две женские фигуры, написанные на берегу, с застывшими лицами и безвольно опущенными руками. Очертания фигур как бы повторяют линии водоема и отраженных в воде деревьев, образуя вместе плавный музыкальный ритм. Матовые темперные краски, положенные на крупнозернистый холст, усиливают впечатление декоративности.

Сюжет предельно лаконичен. Изображенные девушки (сестра и невеста художника) объединены общностью настроения, тонко переданной духовной связью. Этому гармоническому единству в значительной степени способствует колорит, играющий в произведениях Мусатова ведущую роль.

В картине «Водоем» цветовое решение еще не оторвано от реальной природы. В последующих же своих работах художник исходит больше из волновавших его чисто декоративных проблем, подчиняя им впечатления от природы.

Это увлечение возросло в последние годы. Таковы «Изумрудное ожерелье» (темпера, 1904), «Реквием» (акв., 1905) и акварельные эскизы неосуществленных фресок «Весенняя сказка», «Летняя мелодия», «Осенний вечер», «Сон божеества» (1905, все ГТГ).

«Изумрудное ожерелье» задумано как декоративное панно. В нем больше, чем в «Водоеме», утверждается принцип плоскостности композиции. Фигуры женщин расположены наподобие фриза на малахитовом фоне весенней зелени. Одуванчики и гирлянды дубовых листьев трактованы чисто декоративно. На этом фоне фигуры выступают легким горельефом. Картина выделяется своим мажорным, ярким цветом зелени и тончайшими переливами красок на одеждах женщин. Композиция проникнута певучим ритмом легкого движения фигур. Сюжетная канва едва угадывается, взаимоотношения действующих лиц даны слабым намеком.

В эскизах фресок Мусатов ищет широкого декоративного обобщения формы, рисунка и колорита, ритмичного расположения фигур в одной плоскости по горизонтали. В них большая роль отведена линейному ритму, которому художник подчиняет цвет, приведя его к гармонии столь характерных для него приглушенных тонов.

В своих картинах Мусатов — художник-поэт, проникновенный лирик. Это отчетливо ощущается, например, в пейзажных фонах его сюжетных композиций. Порой звучит в них чувство тоски. В картине «Призраки» (темпера, 1903, ГТГ) оно приобретает трагический оттенок. Все в жизни призрачно — и этот высокий зубриловский дом (Зубриловка — имение князей Голицыных-Прозоровских в Саратовской губернии, где Мусатов часто жил летом и где работал над картинами — «Гобелен», «Водоем», «Призраки») с мраморными статуями по бокам высокой лестницы, и полуоблетевшее дерево, и мелькающие в тумане женские фигуры. Холодная, блеклая гамма серых, голубых, розово-лиловых тонов — все звучит строго, торжественно и печально.

Картина «Призраки» особенно близка к поэзии символизма, так же как и акварель «Реквием», где центральный женский образ с портретными чертами умершего друга Мусатова воспринимается как образ-символ. Он близок в поэзии «вечно женственного» и другим героиням художника.

Но в творчестве Борисова-Мусатова не угасало чувство светлой гармонии, оно росло в нем при непосредственном общении с природой. Об этом свидетельствуют исполненные в конце жизни пейзажи «Осенняя песнь» (пастель, ГТГ) и «Куст орешника» (пастель, акв., 1905, ГТГ, ил. 100). В них Мусатов предстает тончайшим лириком, умеющим глубоко проникнуть в жизнь природы. Сохраняя близость к натуре, он в то же время не утрачивает свойственного ему чувства декоративной выразительности колорита и обобщения формы. В его творчестве по-своему отражены умонастроения сложной эпохи — и разочарование в действительности и романтическая мечта о светлом идеале жизни. Борисов-Мусатов не сразу был признан современниками: он в какой-то мере опередил эпоху. Славу художнику создали позднее участники «Мира искусства» и «Голубой розы» (см. главу двенадцатую).

Глава девятая

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

В конце XIX — начале XX века театрально-декорационному искусству — сценографии — принадлежала очень важная роль. Оно стало одним из наиболее значительных явлений русской культуры. К нему обращались крупные художники, стремившиеся к синтезу разных видов творчества.

В 80-е годы в русской сценографии на пороге эры режиссерского театра произошли серьезные перемены, вызванные демократическим художественным движением. В абрамцевском (мамонтовском), а позд-

нее и в алексеевском (молодого Станиславского) кружках складывались с участием видных передвижников-живописцев идейные и эстетические позиции основанной С. И. Мамонтовым Московской частной русской оперы и Московского Художественного театра, которые во многом определили дальнейшее развитие театрально-декорационного искусства России.

Московская частная русская опера была открыта 9 января 1885 года, и с самого начала программой ее стала пропаганда отечественной оперы. Музыкальная драматургия Римского-Корсакова, Чайковского, Даргомыжского, Мусоргского с ее народными истоками и высоким гуманизмом нуждалась в глубоком образительном сценическом воплощении. Художники-сопостановщики, активные истолкователи драматургии, сменили здесь обычных ранее дежурных декораторов.

По самой природе станкового искусства живописцы всегда были режиссерами создаваемых ими полотен. В. М. Васнецов и В. Д. Поленов участвовали в репетициях Московской частной русской оперы, помогали строить мизансцены, работали с актерами. Ломая штампы оперных сцен, Васнецов и его товарищи В. Д. Поленов, К. А. Коровин, И. И. Левитан, А. М. Васнецов обратились к созданию совершенно новых образных, соответствующих характеру данной оперы декораций и костюмов. По-новому прозвучала в их оформлении тема народа.

Народные типы на императорских сценах в ту пору неизменно носили печать слащавой красоты. В. М. Васнецов же, создавая декорации и костюмы к опере «Снегурочка» (см. книгу первую, главу девятую), в 1885 году для Московской частной русской оперы, основывался на впечатлении от патриархального крестьянского быта, природы средней полосы России, древней национальной архитектуры и крестьянского творчества, опозитивированного сказочной фантастикой. Из этого складывался воображаемый мир «золотого века» Берендеева царства.

Работая над эскизами костюмов, Васнецов строил целые мизансцены, изображая истоиво кричащих бирючей, весело судачащих берендеек и берендеев, степенно беседующих стариков. Это целая галерея народных типов. Белое домотканное полотно их одежды стало тем светлым сияющим грунтом, на котором ярко горели краски орнаментов набоек и вышивок. Именно тогда впервые на оперной сцене хор предстал не как толпа статистов, а как подлинный народ.

«Помнится, — писала Н. В. Поленова, — как художник Суриков, присутствовавший на первом представлении, был вне себя от восторга. Когда вышли Бобыль и Бобылиха и с ними толпы берендеев с широкой масленицей, с настоящей старинной козой, когда заплясал бабеч в белом мужицком армяке, его широкая русская натура не выдержала, и он разразился неистовыми аплодисментами, подхваченными всем залом».

«Снегурочка» знаменовала новый этап развития русского театра и театрально-декорационного искусства в целом, и понимания русской сказочной сюжетики в частности. Метод решения «Снегурочки» Васнецовым стал классическим и по сей день не утратил своего значения. Он оказал влияние на театральное творчество К. А. Коровина, А. М. Васнецова, В. А. Симова, А. П. Ленского, Н. К. Рериха, Ф. Ф. Федоровского и многих других.

С В. Д. Поленовым связаны поиски «единой картины» в театре, понятой как содружество изобразительного искусства и драматургии. Его эскизы декораций и костюмов к опере «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка (1897) — это протест против штампов, неоправданной пышности, приторного украшения. Художник исключает из декораций даже декоративность, стремясь воссоздать для героев естественную обстановку. Большинство эскизов декораций и ко-

стюмов, исполненных Поленовым, самым непосредственным образом связаны с его живописью. Безыскусственность композиции «Кладбища» (ГЦТМ, ил. 102), воздушность красок и некоторая этиюдность в «Горном ущелье» (ГЦТМ) переводят действие на реальную почву, хотя и окрашенную известной долей романтики.

В осуществлении реформ театрально-декорационной живописи 80-х — 90-х годов объединились самые разные художники.

Закономерным было участие **М. А. Врубеля** в новаторских творческих исканиях участников Московской частной русской оперы. Художник развивал васнецовское открытие нового сценического воплощения русской сюжетики в направлении большей пластической интерпретационности, эмоциональности, драматизма. Даже в станковых произведениях он мыслил театральными образами. Врубель принес на сцену свое истолкование драматургии, музыки, сказки, исторических событий.

В каждой постановке Врубель исходил из самых глубин драматургии и своего понимания ее образного строя. Так, в декорациях к «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова (1899) весь облик Александровской слободы (ГЦТМ) с уходящими в небо куполами и вышкой надвратной башни, как бы громоздящимися друг над другом кровлями теремов, осененных плакучей осенней листвой, предreshает лирико-трагические события действия оперы. В декорациях к опере «Гензель и Гретель» Э. Гумпердинка (1896, ГЦТМ) он воссоздал обстановку детской сказки, как бы рожденной в воображении ребенка. В сцене детского сна волшебным становится прежде всего белое сияние звездной ночи, призрачно освещающее лестничный марш с коленапреклоненными ангелами и кронами цветущего кустарника.

Как апофеоз добра и счастья был задуман образ фантастического города Леденца (1900, ГЦТМ, ил. цв. IV), стены и башни которого напоминали резную белокаменную древнерусскую архитектуру. Весь чудный остров Гвидона словно купается в голубых рефлексах моря и неба. Исключительную ценность представляют врубелевские эскизы образов героев спектаклей, в которых раскрываются характер, темперамент, судьба персонажей. Театральное творчество Врубеля было недолгим, но оказало влияние и на других художников театра.

Среди живописцев, принесших эстафету новаторских исканий Московской частной русской оперы на сцены императорских театров, был **К. А. Коровин**, ставший одним из крупнейших мастеров русского театрального искусства конца XIX — первой четверти XX века. Темпераментный, смелый живописец, тонко чувствующий праздник цветовой гармонии,

Коровин глубоко ощущал стихию музыкального спектакля. Господство живописи на оперно-балетной сцене не случайно началось с него. Переносив свой опыт станковиста, обогащая сцену достижениями своей живописи, он коренным образом преобразовывал систему ремесленного писания декораций, освобождал их от дробности рисунка, черноты колорита, заменял раскраску живописью, искал для спектакля лейтколорит, который бы соответствовал музыкальному содержанию опер и балетов. Именно так был оформлен им цикл опер Римского-Корсакова сначала в Частной русской опере, а затем в Большом театре в Москве и Мариинском в Петербурге. Художник зримо воплощает в своих декорациях национальную русскую оперу и балеты великих отечественных композиторов: «Жизнь за царя» (1907), «Руслан и Людмила» (1904) М. И. Глинки, «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (1906), «Садко» (1906, ил. 104), «Золотой петушок» (1909), «Снегурочка» (1911), «Сказка о царе Салтане» (1913) Н. А. Римского-Корсакова, «Хованщина» (1911) М. П. Мусоргского, «Конек-горбунок» (1901) Ц. Пуни и другие. Коровин воссоздает Древнюю Русь, ее красоту и своеобразие каждый раз в неповторимом живописном образе, созвучном музыке. Он как бы отликает спектакль в новую, еще невиданную форму то народной легенды, то сказки, то сказания. В начале XX века Коровин исполнил декорации к ориентальным по сюжетам музыкальным спектаклям, таким как «Наль и Дама янти» А. С. Аренского (1904), «Саламба» А. Ф. Арендса (1910), «Баядерка» Л. Минкуса — Б. В. Асафьева (1917). Сообразуясь с музыкальным содержанием, он создает средствами живописи образы, одухотворенные поэзией и романтикой, избегая внешнего эффекта и псевдоэзотерики.

Следующая за Московской частной русской оперой веха развития режиссерского театра и театрально-декорационного искусства связана с открытием в 1898 году Московского Художественного театра. Его основатели, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, ставшие выдающимися деятелями и теоретиками режиссерского театра, создали театр демократической направленности, высокой этики, живо откликавшийся на вопросы, волновавшие передовые слои русского общества.

В постановках Московского Художественного театра с небывалой до того времени полнотой, социальной заостренностью, психологической глубиной раскрылись на сцене жизненная правда, гуманизм драматургии Горького и Чехова, Толстого и Тургенева, многогран-

ность чувств и тонкость выражения душевных движений и порывов их героев. Зрителей поражали и необычная для той поры сыгранность актеров, монолитность спектаклей. Для создания таких постановок театру необходим был свой художник, единомышленник и помощник режиссера. Таким художником стал на долгие годы **Виктор Андреевич Симов** (1858—1935). Он с юности воспринял основы реалистического искусства передвижников, дебютировал как исторический живописец и участвовал на передвижных выставках.

Передвижнические позиции творчества Симова были близки режиссуре Московского Художественного театра. Потому так согласно и плодотворно проходила их работа над анализом содержания пьес и образов персонажей во время экспедиций за первоисточниками — будь то путешествие по старым русским городам перед постановкой «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого (1898) или походы в трущобы Хитрова рынка накануне сценического воплощения «На дне» М. Горького (1902). В «Царе Федоре Иоанновиче» Симов передал не археологический облик, а атмосферу места действия: давящие своды и стены древней архитектуры, скупно проникающий сквозь узкие окна свет, закопченные изразцы лежанок. Низкие проемы входов заставляли актеров, игравших спесивых бояр в высоких шапках, сгибаться и невольно кланяться. Эта, по свидетельству самого Симова, внешняя правда вызывала правду внутренней жизни образа.

Поиски психологического театра были связаны с постановками произведений Чехова и явились важнейшим этапом для Московского Художественного театра. В постановках чеховского цикла («Чайка», 1898; «Дядя Ваня», 1899; «Три сестры», 1901; «Вишневый сад», 1904; «Иванов», 1904) Симов, как и театр, преодолевал известную долю натуралистичности, перегруженности деталями. Московский Художественный театр открыл в пьесах Чехова глубокий социальный смысл, трагическое начало, замаскированное внешней обыденностью, героизм без котурнов.

В каждом из спектаклей художник воссоздавал неповторимую обстановку, как бы рождаемую самими героями, их характерами и судьбами. Так возникли неуютность заброшенных комнат «Чайки», контраст весеннего цветения природы и обреченности запущенного дома «Вишневого сада». Естественность обстановки в «Чайке» была доведена до такого совершенства, что возникало ощущение «четвертой стены» на сцене. (Станиславский с помощью Симова расположил вещи в сценическом пространстве так, что актеры иногда садились спиной к зрительному залу.) Это

знаменовало переход от обычной для традиционного театра искусственной фронтальной композиции к внутренне оправданной действием и характерами героев.

Этапной для театра и Симова была постановка драмы Горького «На дне» (1902, макет, Музей МХАТа, Москва, ил. 105), ставшая одним из проявлений искусства критического реализма на сцене. Вместе с драматургом театр и художник выступили как обличители социального зла. На сцену впервые пришло не изображаемое ни на каких театрах место действия. Потрясающие документы социального бесправия и нищеты были обнародованы на сцене. Симов создал в области театрально-декорационного искусства произведение, родственное тому, что открыли русские передвижники-жанристы в станковой живописи.

Формирование психологического театра связано было также и с циклом постановок пьес Г. Ибсена, в которых принимал участие Симов, «Гедда Габлер» (1899), «Доктор Штокман» (1900), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1900), «Дикая утка» (1901), «Столпы общества» (1903), «Привидения» (1905).

Симов, как правило, работал в макете. Однако его макетирование коренным образом отличается от того, которое практиковалось декораторами конца XVIII—XIX веков. Макеты Симова строились в трехмерном пространстве сцены. Здесь решались рельеф планшета, организация строенных декораций, их ракурс. Вместе с режиссером, в зависимости от содержания спектакля, художник создавал всю сложную и каждый раз неповторимую топографию сценической местности. Вместе с Московским Художественным театром родился художник нового типа — театральный художник-режиссер.

Огромным достижением Симова было его обращение вместе с режиссурой к разработке и сценическому воплощению динамичных и конструктивных, пластически и образно осмысленных планировок, многообразных и внутренне оправданных идейным содержанием драматургии. Лучшие работы Симова стали достоянием советской сценографии.

В 1900-е — 1910-е годы сценография стала одной из главных областей творчества художников «Мира искусства». Для одних — даже основной деятельностью, для других — ее важной органической частью. Их общее широкое обращение к театру оказало влияние на развитие отечественного и мирового театрально-декорационного искусства данного периода и отчасти последующего времени.

Эти художники щедро одарили театр начала XX века множеством ярких и своеобразных

индивидуальных манер, сформировавшихся в станковой картине и графике. А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере возродили на сценах, в союзе с режиссерами, преданные забвению формы народных театров мира, действа, традиции итальянской комедии дель арте, красоту пышных придворных спектаклей XVII, XVIII веков.

Представители «Мира искусства», как в станковых произведениях, так и в театре, не являли собой некое однородное целое. Каждый обладал яркой художественной индивидуальностью, шел своим путем.

Так, один из крупнейших художников театра первой четверти XX века **А. Я. Головин** в первый период театрального творчества в Москве в Большом театре принципиально расходился со многими мирискусниками во взглядах на «театральнейшую русскую эпоху» царствования Анны Иоанновны. Поэтом в оформлении оперы «Ледяной дом» А. Н. Корещенко (1900) вместо праздничных стилизаций Головин воссоздал мрачную, полную трагизма эпоху бироновщины — эшафот на фоне сумрачного неба, пустынные виды Петербурга, призрачные огни иллюминации ледяного дворца. Эскизы к «Ледяному дому» были написаны широко, без той орнаментализации плоскости, которая впоследствии стала характерной для почерка Головина.

В «Псковитянке» Римского-Корсакова (1901, ГЦТМ, ГТГ, ил. 103) художник развивает историческую тему, выделяя сцену Псковского веча как картину монументальную, патетическую и народную.

Народное начало легло в основу и такой капитальной работы Головина (уже во время его деятельности в качестве главного декоратора Петербургских императорских театров), как «К ар м е н» Ж. Бизе (1908). Вместо традиционной для императорских сцен слащавой Испании он показал страну, выжженную солнцем, бедную и суровую. Быть может, живые впечатления заставили художника представить обстановку действия в масштабах и образах, близких П. Мериме даже более, чем Бизе. Как в Москве Коровин, так в Петербурге Головин принял активное участие в реформах императорских театров, он создал высокие образцы реалистического театрально-декорационного искусства, добивался высокого профессионального мастерства во всех его элементах, боролся с казенной парадностью, рутиной и штампами.

В 1905—1907 годы сложился характерный почерк Головина — графичность, четкая контурность, плоскостная узорчатость, изысканная раскрашенность изображения. Мазок приобрел нарочитую линейность.

В этой декоративной манере, отмеченной влиянием модерна, были решены напоминавшие гобелены декорации к драмам Г. Ибсена в Александринском театре («Дочь моря», 1905; «Призраки», 1907; «Маленький Эйольф», 1907).

В 1910—1917 годах Головин выступал в содружестве с В. Э. Мейерхольдом — тогда режиссером Петербургских императорских театров. Мейерхольд мечтал возродить традиции театра прошлого, и Головин тоже тяготел к сценическому воссозданию минувших эпох, к масштабному спектаклю-зрелищу. В постановке «Дон-Жуан а» Ж.-Б. Мольера (1910) они сочетали приемы роскошного придворного спектакля короля-солнца с типичным для спектаклей самого Мольера выступающим в зрительный зал просцениумом, предназначенным для вынесения действия ближе к зрителю. Художник нарядно декорировал сцену. Он создал пышный портал, золоченые кулисы и золотую раму с основным занавесом-гобеленом. Когда гобелен поднимался, за ним оказывались сменяющие друг друга при перемене мест действия задники-панно, решенные декоративно-плоскостно. Спектакль освещался колеблющимся светом свечных люстр. В этом решении не было буквальной реставрации старинного театра, но ощущался дух мольеровского представления. Мейерхольд и Головин создали своего рода систему крупных планов. Приблизив с помощью просцениума актера к зрителям, они усиливали звучание монолога. Статичный декоративный фон оттенял формы и колорит костюмов действующих лиц, утверждал единство зрелища.

В числе оформлений Головина, состоявших из порталных декораций и просцениума, опера «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка (1911, Мариинский театр). Режиссер спектакля Мейерхольд не хотел ни восстанавливать оперный спектакль, современный Глюку, ни реставрировать подлинную Грецию. Сообразуясь с его планами, Головин создал декорации и костюмы, в которых античность возникала как бы в интерпретации театральных декораторов XVIII века. Пространство делилось на голый просцениум для актеров и сцену для художника. Только по обеим сторонам сцены возвышались две скалы-пратикабли, по которым проходил Орфей. Освобождение актера от громоздких декораций во многом обогатило спектакль, танцевальные картины сделали его нестереотипным. Плоскостные, словно сотканые, похожие на гобелены задники были типично головинскими и по почерку и по нежной колористике, мозаичности мазка, гармоничности с музыкой и нарядной театральности.

Стремление к созданию целостного образа спектакля выразилось не только в гармонии

колорита и форм декораций и костюмов Головина, но и в связи оформления с архитектурой зрительного зала. Этот опыт дал блестящие результаты в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова на сцене Александринского театра (1917, ил. цв. XII), постановке, завершившей предреволюционное творчество Головина. Спектакль в планировочном отношении развивал композиционный принцип, найденный в «Дон-Жуане», с делением сцены на игровой просцениум и декоративный фон арьерсцены. Портал спектакля повторял архитектурный портал сцены Александринского театра. Живописные завесы — главная и своя для каждой картины — отделяли просцениум от сцены, служили своеобразными изобразительными эпиграфами и позволяли быстро сменять декорации, то мрачные в картинах, происходящих в игорных, в кабинете Арбенина, а также в траурном финале, то по контрасту с ними светлые, весело-пестрые на маскараде, белоснежные, холодно-торжественные на балу. Головин умел насытить декоративность чувством.

Фантазируя на тему эпохи и трагедии, художник создал очень целостное оформление спектакля, начиная сценической архитектурой и кончая предметами бутафории. Он разделил персонажей драмы на две группы и соответственно одел их. Маскарадная толпа, игроки, гости на балу и на похоронах почти сливались с декорациями и были их живой частью. Главные герои выделялись среди декораций и толпы четким силуэтом платья и локальностью цветовой палитры одежды. Цвет имел символическое значение.

Произведения Головина 1910—1917 годов отличаются изысканной пышностью. В этом сказались и склонность художника к декоративности и условия работы на сценах императорских театров. Головин создал в эти годы самые нарядные свои декорации. Он покрывал завесы, кулисы и падуги причудливой вязью орнаментов, мозаикой изысканных цветовых сочетаний, позолотой и серебром; интерпретировал пышные формы барокко и строгого классицизма. Искусство художественной интерпретации было сильной стороной дарования Головина. Однако в эти годы проявились и черты ограниченности в его творчестве. Так, в «Грозе» А. Н. Островского (1916) художник идеализировал провинциальный ампи́р купеческой обстановки дома Кабанихи и не отразил заложенный в драме гневный протест против «темного царства».

Художники «Мира искусства» оказали влияние как на уже сформировавшиеся, так и на молодые и только что родившиеся театры. К числу последних относился организованный в Петербурге Н. В. Дризенем и Н. Н. Евреи-

новым Старинный театр (работал два сезона в 1907 и 1911 годах), в котором режиссеры в содружестве с мастерами «Мира искусства» осуществляли опыт восстановления не только репертуара, но и постановочных приемов различного рода театров средневековья и Возрождения. Свободное владение материалом позволило художникам возродить преданные забвению формы и технические приемы театра прошлого, испытывать их с целью обогащения современного театра интересными выразительными средствами.

На главном занавесе Старинного театра, созданном по эскизу **Александра Бенуа**, сосуществовали два вида изображения. Один был как бы написан на плоскости драпировок и смотрелся гобеленом или укрупненной миниатюрой. Другой, тоже написанный, но в иной манере, воссоздал облик живых костюмированных актеров, словно выглядывающих из-за чуть приоткрытых завес. Художник подчеркивал синтез зрелищного и игрового, реального и фантастического начал, как важнейших в его понимании основ сценического искусства.

В драме «Три волхва» Н. Н. Евреинова (1907) **Н. К. Рерих** передавал суровый дух средневековья, монументализируя часть портала и парапеты собора, выделяя их как крупный план для основного действия. Снизу вверх, вместе с собором, вздымавшимся к небу, виделось литургическое действо. Это был первый для Рериха опыт перенесения в театр композиционных приемов станковых картин.

И. Я. Билибин в оформлении миракля — средневековой мистерии — «Действо о Теофиле» Рютбефа (1907) со свойственным ему линейно-узорчатым графическим языком, плоскостным цветом восстановил на сцене оформление с характерным делением фронтальной композиции сцены на «Рай» в верхней ее части, «Землю» в середине и «Ад» внизу.

Вскоре после этой постановки Билибин блестяще оформил «Сказку о золотом петушке» Н. А. Римского-Корсакова (1909) в опере С. И. Зимина. Эта работа художника явилась классическим примером плодотворности использования характерных для него приемов книжной графики на темы русских сказок в русской опере.

В Старинном театре сотрудничал и **М. В. Добужинский**, создавший декорации и костюмы к пастурели XVIII века «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля (1907). Поставленный как бы в роскошном зале феодального замка, на фоне дорогих занавесок и с помощью бутафорских предметов, спектакль был подчеркнута условен и театрально наряден. Особую остроту условности придавали

ему предметы оформления, нарочито разновеликие по масштабу и контрастные по формам, статичности и подвижности.

С художниками «Мира искусства», и в частности с Головиным, связан блистательный дебют русского театра за рубежом — постановка в 1908 году «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского с участием Ф. И. Шаляпина в заглавной роли, положившая начало «Русским театральным сезонам» в Париже во главе с С. П. Дягилевым. Декорации польского акта сочинил А. Бенуа, сцену «Под Кромами» — К. Ф. Юон в сотрудничестве с Б. И. Анисфельдом, С. П. Яремичем, Е. Е. Лансере. В картинах коронавания и царских палат зрителей поразили не только самобытная красота древнерусской архитектуры и костюмов, но и сама живопись. Головин нашел здесь новую репрезентативную фронтальную композицию, заполнив заднюю часть сцены светозарными массами белокаменной архитектуры собора и кремлевских покоев, переливающихся рефlekсами света, бликами солнца, свечей, позолоты, росписей.

«Русские сезоны» объединили силы отечественных композиторов, режиссеров, дирижеров, танцовщиков, певцов и художников во имя создания гармоничного спектакля. Пропагандируя русское искусство, постановщики искали новые выразительные средства в спектаклях как отечественных, так и западноевропейских авторов. В «Русских балетах» в содружестве с хореографами-новаторами М. М. Фокиным и В. Ф. Нижинским расцвел талант **Л. С. Бакста** — художника балетного спектакля. С первых театральных работ раскрылось пристрастие Бакста к античной сюжетике («Ипполит» Еврипида, 1902, Александринский театр), к сценической интерпретации стиля («Фея кукол» И. Байера, 1903, Эрмитажный театр). Ярко блистал талант художника в балетах на ориентальную тему: «Клеопатра» на музыку А. С. Аренского, М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, М. П. Мусоргского (1909), «Саломея» О. Уайльда («Танец семи покрывал» в исполнении И. Рубинштейн 1908, ГТГ, ил. цв. X), «Шехеразада» на музыку симфонической поэмы Римского-Корсакова (антреприза Дягилева, 1910, ил. 108) и античную («Послеполуденный отдых фавна» М. Равеля, 1912), понятах как созвучие музыки, колорита и движения костюмированного актера. Насыщенные лейтколоритом статичный задник-фон и планшет сцены служили тем красочным и изобразительным грунтом, на котором жил динамический рисунок танца, подчеркивались формы костюмов. Склонность к графике особенно сильно обозначалась в декорациях и костюмах Бакста

начала 1910-х годов (балет-мистерия «Мучение святого Себастьяна» по пьесе Г. Д'Аннунцио на музыку К. Дебюсси, антреприза Иды Рубинштейн в Гранд-Опера, 1911 и др.), в которых все более ощущалось влияние модерна.

Бакст стал одним из классиков танцевального костюма. Создавая костюм-образ, он обращался к лучшим первоисточникам: античной живописи и скульптуре («Послеполуденный отдых фавна»), древнерусской иконе и народному платью («Жар-птица», 1910), иранской миниатюре («Шехеразада»). Сохраняя конструктивную логику наряда, художник трансформировал его применительно к определенному танцу. Угадав присущие им музыкальное и танцевальное начала, Бакст утвердил на балетной сцене народные костюмы, тем самым нарушив каноны традиционного балетного одеяния (туники, пачки).

Среди художников, участников «Русских театральных сезонов», сорежиссеров музыкальных спектаклей, активную роль играл **Александр Бенуа**. Он подчас выступал не только как художник, но и как режиссер и автор либретто. Именно в этом качестве он показал себя в балете «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина (1907, Мариинский театр). С небольшими изменениями спектакль был возобновлен в сезоне 1909 года в Париже. В этом балете Бенуа раскрылся как тонкий поэт-стилист, умеющий передать аромат времени, восстановить атмосферу театра первой половины XVIII века с помощью перспективной живописи, интерпретировав барочную роскошь декораций перспективистов. В традиция старинного театра был исполнен «оживающий» по ходу действия gobelen. Спектакль покорила парижан возрожденной в нем театральностью образов, отсутствием имитации, стилевым единством оформления с содержанием балета.

Дар Бенуа — художника театра — наиболее ярко и органично раскрылся в оформлении «Петрушки» (антреприза Дягилева) — балета на музыку И. Ф. Стравинского (1911) по либретто самого художника. Петербургское масленичное гулянье и трагические события из жизни кукол, охваченных человеческими страстями, художник воссоздавал в обрамлении сочиненного им портала в виде окошка космодрамы. Как бы в камере-обскуре возникали сцены кукольного театра, колоритная уличная толпа. Красно-синий лубочный колорит, общий для спектакля, то полыхал рядом с изумрудной зеленью пальм в комнате Арапа, то угасал в черном занавесе траурной каморки страдающего Петрушки. Рядом с веселым лубочным празднеством и в контрасте с ним жил подлинный драматизм. В эскизах Бенуа все пер-

сонажи, сохраняя достоверность, обретали сценическую типизацию. Постановка «Петрушки», осуществленная Бенуа и Фокиным, была проникнута гуманизмом и поэтичностью. Она утверждала гармонию балетного спектакля, возрождала в формах русского народного искусства театр представления и театр переживания как единое целое.

В 1909 году Рерих по заказу Дягилева оформил один акт оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина — «Половецкий стан», показанный в постановке Фокина. Рерих трактовал картину половецкого стана не ординарно и не по театральным канонам. Без кулис, палуб он представил на сцене стоянку кочевников среди курганов и пустынных далей. Расплавленные закатные краски неба и зеленовато-охристая с коричнево-красными кибитками земля составили единую гамму, композиционно и колористически связанную серовато-розовыми теплыми дымами, отражениями заходящего солнца. Костюмы, сочиненные Рерихом для этой картины, были ее органичной частью; их колорит, суровые первобытные формы увязаны с общим цветовым и ритмическим строем декораций.

Подобно Бенуа, Рерих был и художником-сорежиссером и художником-содраматургом. Он сочинял либретто; в содружестве со Стравинским создал один из наиболее новаторских балетов — «Весна священная» (антреприза Дягилева, 1913, ил. 89). Музыка Стравинского впервые вызвала к жизни на сцене необычные, не укладывавшиеся в рамки классического танца ритмы плясок языческого мира, жестокого, неистового и примитивного. Первая картина «Поцелуй Земле», определенная Рерихом как проявление «яркой радости земной», передавала суровые каменные формы ландшафта. Это было не столько весеннее возрождение Земли, сколько окончание ледникового периода. В этот пейзаж утра человечества органически вписалось все действие обрядовых игр языческой Руси. Во второй картине, названной Рерихом «Мистерией небесной», Земля с каменистой фактурой почти исчезает. Остаются лишь макушка зеленого холма и громадное мятущееся в облачных вихрях Небо. Художник участвовал в режиссуре, передавая ощущение трагизма обряда жертвоприношения.

Монументальная декорация в русском театральном-декорационном искусстве возродилась в творчестве Рериха после перспективистов-декораторов XVIII — начала XIX века и воплотилась по-новому, оставаясь, однако, также главным образом на плоскости холста задника.

К «Русским сезонам» привлекались и художники других направлений. Так, в 1914 году

Н. С. Гончарова создала декорации и костюмы для постановки «Золотого петушка» (антреприза Дягилева). Художница перевела на язык сцены яркие и локальные краски, самобытные формы русского лубка, декоративных росписей игрушки. Она усилила звучание цвета, подчеркнула наивную фантастичность писаной архитектуры дворца, примитивную красоту его росписей.

Возвращаясь к судьбам художников «Мира искусства» в театре, следует сказать, что их принял и Московский Художественный театр. Это произошло в годы политической реакции, в период сложных творческих исканий театра, его обращения к Мольеру, Пушкину, драматургам-символистам, в период стремления преодолеть приземленность, бытописательство и воссоздать поэтическую образность спектакля и его оформления. Мирискусники с их даром слагать изобразительные легенды были призваны помочь психологическому театру.

Станиславский пригласил **Добужинского** оформлять спектакль «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (1909), задуманный как глубокая психологическая драма, действие которой должно происходить в атмосфере идеального спокойствия и красоты дворянского имения. Подчиняясь требованиям режиссуры, художник выстроил неглубокое пространство симметричных по композиции ампирических комнат — части круглой голубой и квадратной зеленой гостиных. Два эти интерьера были «из одного дома», только голубая гостиная с блестящим паркетом, полосатыми диванами и романтическими пейзажами на стенах — строже, холодней, торжественней, а интенсивно-зеленая с темно-красными драпировками вместо кулис, мебелью красного дерева, ковром, диванами и пуфами, затканными букетами и венками, смотрелась как более жилая. Но и в той и в другой ощущалась гармония, так же как и в идиллическом виде парка.

В театральные работы отразилось и трагическое начало дарования Добужинского. Особенно в декорациях и изображениях мизансцен к «Николаю Ставрогину» (по роману Ф. М. Достоевского «Бесы», 1913, Московский Художественный театр). Эта постановка была решена В. И. Немировичем-Данченко как психологическая трагедия, без бытописательства и деталей. Добужинский искал для нее изобразительные соответствия в лаконичной выразительности образа места действия, пронзительно-зловещем колорите декораций. Эта постановка была для Добужинского завершением его эволюции от мирискуснического стилизаторства и эстетизма к экспрессивности сценического воплощения психологической трагедии.

Бенуа сотрудничал в Московском Художественном театре как художник, режиссер и один из директоров с 1913 по 1915 год. Мольеровские спектакли «Мнимый больной», «Брак поневоле» (оба 1913) и «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони (1914) были мастерски оформлены Бенуа с обычным для него знанием эпохи, стиля, быта и культуры в их поэтическом преломлении. Декорации и костюмы исполнены тоже с присущими почерку и вкусу Бенуа изяществом, декоративным мастерством, умением использовать реминисценции сценографии XVIII века.

«Пушкинский спектакль» («Модарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», 1914, ил. 107), поставленный и оформленный Бенуа, не удовлетворил режиссуру Московского Художественного театра, которая считала, что «Маленькие трагедии» Пушкина нуждаются в глубоком психологическом воплощении на театре и декорациях, соразмерных жанру. Бенуа же сочинил пышный оперный фон, отвлекавший от драматического действия. Отчасти это принципиальное разногласие послужило поводом для разрыва театра с художником.

Несмотря на многие принципиальные расхождения в понимании роли и задачи искусства, художники «Мира искусства» в указанные годы влияли на Московский Художественный театр.

Осуществляя новые опыты в постановке символистской пьесы Л. Н. Андреева «Жизнь человека» (1907), режиссура театра привлекла молодого художника **Владимира Евгеньевича Егорова** (1878—1960) для оформления этого спектакля. С помощью открытого Станиславским сценического эффекта черного бархата Егоров «дематериализовал» сценическую среду, населив ее призрачными видениями. В «Синей птице» М. Метерлинка (1908, просуществовавшей более полувека на сцене театра) художник с помощью световых эффектов, проекций и смены писанных декораций совершал на глазах у зрителей чудесные превращения. В манере Егорова ощущалось сильное влияние модерна. Это отразилось на плоскостной, упрощенной и линейной трактовке форм, орнаментально-графическом решении силуэтов. Тяготение к трансформации изображения, лаконизму композиции, острым динамическим ракурсам быстро привело Егорова из театра к кинодекорационному искусству, одним из родоначальников которого в России он по праву считается.

В основанный в 1904 году Станиславским и возглавленный В. Э. Мейерхольдом театр-студию пришли художники **Н. Н. Сапунов** и **С. Ю. Судейкин** (см. главу двенадцатую). «Смерть Тентажиля» (1904—1905)

Метерлинка они решили как мистическое действо на фоне неглубоко повешенного живописного задника-панно. В поисках условного театра режиссер ограничивал художников и актеров, «заточив» живопись и жест в узкой полосе авансцены. Так подчеркивались заданная плоскостность декоративной завесы и условность движения актеров.

Одной из наиболее значительных работ Сапунова в театре было оформление «Балаганчика» А. А. Блока в театре Комиссаржевской (1906). Образный мир «Балаганчика», причудливое лицедейство народного театра масок оказались близкими художнику. Найденный Блоком прием представления театра в театре воплотился в декорациях Сапунова. На театральной сцене была построена вторая маленькая сцена народного театра со всем его нехитрым оснащением, полностью открытым для обозрения.

В декорациях и костюмах художник взял за основу любимые им образы русского народного театра ярмарок. Он оживил кукол, изображая их более человечными, чем люди, которым, в свою очередь, сообщил нарочитую бутафорность. Блок считал эту постановку «Балаганчика» идеальной.

Последней значительной работой Сапунова было оформление «Мещанина-дворянина» Ж.-Б. Мольера в московском театре Незлобина (1912). Постановщик Ф. Комиссаржевский решал спектакль как «веселую буффонаду», «комедию живых автоматов». Все было подчеркнуто театрально. В обстановке нарядной, нелепой и яркой главенствовало зрелищное начало. Комедия Мольера утратила свое социальное звучание и служила поводом для пышного финала заключительной мимической арлекинады.

В 1914 году был открыт Камерный театр. Его режиссер А. Я. Таиров придавал большое значение пластическому изобразительному решению спектакля. В первый период существования театра он привлек живописца **П. В. Кузнецова** — художника восточной сюжетики, тонкого и декоративного колориста, который создал своеобразный лаконичный, изысканно красочный фон для постановки «Сакунтала» Калидасы (1914).

В орбиту приглашенных в театр художников входил и С. Ю. Судейкин — прирожденный декоратор. Его стилизации в живописи и в театре всегда как бы подрумянены и набелены, в них сочетаются изысканность и примитив, пастораль и балаган. Красочно оформил он «Женитьбу Фигаро» П.-О. Бомарше (1915), но с полным пренебрежением к социально-обличительной сути комедии. Актеры, игравшие простолудинов, были разодеты, как аристократы.

К этому времени относятся первые проявления конструктивизма («Блоковский спектакль» Ю. М. Бонди, 1914, зал Тенишевского училища) и кубофутуризма (А. А. Экстер «Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского, 1916, Камерный театр). Однако не эти формальные направления делали погоду.

В широкой панораме русского театрально-декорационного искусства предреволюционных лет мы находим немало молодых художников, которые успешно развивали реалистические традиции отечественной сценографии. Среди них выделялись живописцы К. Ф. Юон, участвовавший с А. Я. Головиным в постановке «Бориса Годунова» (антреприза Дягилева), Ф. Ф. Федоровский, уже нашедший себя в оформлении музыкального спектакля и с успехом подвизавшийся в опере Зимина («Евгений Онегин» П. И. Чайковского, 1912).

Русское театрально-декорационное искусство 1880-х — начала 1900-х годов содействовало развитию режиссерского театра. Расцвет нашей сценографии был подготовлен достижениями русской станковой живописи, обогатившей театры, давшей режиссерам в союзники образно мыслящих художников. В театры пришли крупные творческие индивидуальности со своими темами, высокой изобразительной культурой и своеобразным почерком. Впервые художники стали сорежиссерами спектаклей, мастерами изобразительной режиссуры, интерпретаторами драматургии.

Однако кризис буржуазной культуры тормозил процесс поступательного развития. Давали себя знать натурализм и модернизм, отход от образной содержательности и социальной заостренности. Но лучшие достижения Васнецова, Симова, Коровина, Врубеля, Головина, Рериха, Бенуа и других художников стали живой традицией советского театрально-декорационного искусства.

Русские художники-живописцы, придя в театр, обогатили театрально-декорационное искусство. В свою очередь театр повлиял на русскую станковую живопись и графику. Это ощущается в известной театрализации картин и графических произведений, нередко они навеяны актерскими образами, сценой, светом рамп.

Несомненно, под воздействием театра и гениального Шаляпина возник «Царь Иван Васильевич Грозный» В. М. Васнецова, созданы театральные портреты Головина (Шаляпин в роли Бориса Годунова, Мефистофеля, Олоферна и т. д.); с эскизами к постановке «Кармен» связаны «портреты» испанок Головина, который становится одним из видных мастеров жанра театрального портрета, то есть актера в роли, сложных изобразительных соотношений актера как личности и актера как создателя сценического образа. «Царевна-Лебедь» Врубеля, рожденная из театральных впечатлений от первой исполнительницы этой партии Н. И. Забелы-Врубель, — это вторжение

музыкальной драматургии и ее актерской интерпретации в станковое искусство. Театральный портрет начала XX века расширил границы этого жанра, обогатил его. Нерасторжимы с театром живопись и графика Бенуа, Рериха, Добужинского, Сапунова и ряда других мастеров. Многие из них успешно сочетали работу в станковых формах с созданием оформления театральных постановок. Взаимовлияние было очень плодотворным и немало обогатило русскую художественную культуру конца XIX — начала XX века.

Выступая оформителями спектаклей в антрепризе Дягилева, русские художники завоевали мировое признание и оказали сильное влияние на западноевропейское театрально-декорационное искусство.

Глава десятая

ЖУРНАЛЬНАЯ ГРАФИКА 1905—1906 ГОДОВ

Революция 1905—1907 годов имела разностороннее влияние на русское изобразительное искусство. Оно оказывается в самой гуще важнейших исторических событий. Наиболее четкую политическую окраску получает графика сатирических журналов, само возникновение которых было вызвано революцией. Именно здесь, в карикатурах, помещенных на журнальной полосе, было брошено грозное обвинение царю и его сановникам, именно здесь, в печатной графике, создаваемой по горячим следам революционных событий, был впервые показан пролетариат-борец, пролетариат-герой.

Самим ходом революции политическая графика была поставлена в совершенно новые для нее условия. Она не только с редкой целеустремленностью отразила ожесточенную классовую борьбу, но и сама явилась важным фактором этой борьбы. Оперативно откликаясь на происходящие события, графика сатирических журналов тех лет самым активным образом вмешивалась в общественную жизнь, в революционную борьбу, играя серьезную роль в политическом воспитании народа.

Воздействие революции на широкие слои общества обусловило одну из важнейших отличительных особенностей политической графики этих лет — совместное участие в сатирических журналах художников, существенно различавшихся между собой идейными позициями. От либеральной критики «крайностей» царской политики и мелкобуржуазного страха перед правительственным террором до последовательного отрицания самодержавия — таков был сложный идейно-художественный диапазон сатирических журналов.

Развивая в условиях нового этапа освободительного движения, новых форм политической борьбы лучшие традиции русской сати-

рической графики XIX века, художники по-новому осмысливали существовавшие прежде формы русского журнального рисунка, осваивали опыт отечественного искусства тех лет и уроки лучших зарубежных сатирических изданий. Графика русских журналов XIX века не знала такого многообразия художественных решений, принятию и методов сатирической характеристики, какое можно наблюдать в произведениях, созданных в период первой русской революции. Мы обнаружим здесь гневную сатиру и беглые бытовые зарисовки, меткие карикатуры и сложные, порой туманные аллегории, доведенные до предела гротескное заострение образа и подчеркнутый натурализм. Наиболее распространенный в 40-х — 60-х годах XIX века тип русской журнальной карикатуры, являющей собой жанровую сцену, смысл которой раскрывается в первую очередь через четкую литературную подпись, продолжает существовать и в это время, хотя и в существенно ином облике. Основное же значение приобретает рисунок, воздействующий на зрителя не сюжетно-повествовательной стороной, а эмоциональной выразительностью образа, художественной остротой всех элементов графического языка.

Немаловажную роль в обогащении выразительных возможностей графики сатирических журналов сыграло развитие полиграфической техники, позволившее художникам широко использовать такое мощное средство эмоционального воздействия, как цвет. Будучи введенным в сатирическую графику, цвет способствовал также полному обособлению рисунка на журнальной полосе. Чрезвычайно характерен для этого времени такой тип журнала, в котором изобразительный материал явно доминирует над литературным, часто лишь комментирующим те или иные рисунки.

Говоря о журнальной графике тех лет, важно иметь в виду, что создававшиеся рисунки были совсем неодинаковы по качеству, по своему профессиональному уровню. Наряду с признанными мастерами в сатирических журналах активно сотрудничала большая группа рисовальщиков, часто безвестных и не обладавших достаточными художественными навыками, но честно стремившихся поставить свое творчество на службу революции. Произведения, созданные ими, привлекают внимание силой революционной убежденности, непримиримостью к существующим общественным порядкам.

Обличительный пафос был направлен прежде всего против самодержавного строя и конкретных виновников кровавого террора, против душителей демократических свобод. Эти темы, отражая общенародную борьбу против

царизма, определяли содержание подавляющего большинства произведений журнальной графики.

Значительное место среди этих рисунков заняли карикатуры в самом точном смысле слова, то есть сатирические, шаржированные изображения конкретных лиц.

Несмотря на жестокие гонения царской цензуры, злые карикатуры на русского самодержца очень часто проникали в печать. Художники не только выработали целую систему уловок, при помощи которых им удавалось помещать подобные произведения в журналах, но и умело использовали эзопов язык для достижения выразительных сатирических эффектов. Одним из интересных примеров такой зашифрованной, остроумной и ясной по истинному смыслу карикатуры на Николая II является помещенный в журнале «Жупел» (1906, № 3) рисунок И. Я. Билибина «Осел в 1/20 нат [уральной] вел [ичины]» (ил. 110), где в середине пышной рамы, украшенной грифонами герба дома Романовых, вместо подразумеваемого императорского портрета помещено изображение осла. Намек был настолько прозрачен, что без труда понимался всяким, кто смотрел на рисунок.

Участие Билибина в сатирических журналах этих лет не ограничивалось созданием карикатур, которых он сделал немало. Ему вместе с такими художниками, как Д. С. Стеллецкий, Б. И. Анисфельд, принадлежит общее графическое оформление некоторых журналов той поры. Выполненные им в «Жупеле» декоративные виньетки, заставки и другие элементы украшения журнальной полосы неизменно отличались высокой графической культурой и подчас очень остроумно связывались с содержанием обрамляемых ими карикатур и литературного материала.

Более многочисленными и в то же время более откровенными были карикатуры на ближайшее окружение царя, его министров и сановников. Создавалась своеобразная сатирическая «икконография» С. Ю. Витте, К. П. Победоносцева, Д. Ф. Трепова и других, которая очень умело использовалась в разоблачительных целях. Устойчивость подобной «икконографии», частая повторяемость образов способствовали тому, что они приобретали нарицательный смысл, становились как бы воплощением всего уродливого, мерзкого, отвратительного в царской России.

Достаточно наглядна в этом отношении, например, помещенная в журнале «Волшебный фонарь» (1906, № 2) карикатура под названием «Московский вампир». Изображено получеловеческое существо с портретными чертами вдохновителя массовых черносотенных погромов генерал-губернатора Москвы Ф. В. Дубасова, с руками в виде окровавленных звериных лап. Усевшись на крышу дома, это звероподобное чудови-

ще взирает на следы совершенных им разрушений. Подобная трансформация реального в фантастическое в этом рисунке изобличала действия царских прислужников.

Большое распространение получили портретные карикатуры и несколько иного рода. Наиболее интересной и художественно значительной среди них была, бесспорно, целая галерея карикатурных портретов, созданная **Б. М. Кустодиевым** и **З. И. Гржебиным** в журнале «Адская почта» (1906). Один из номеров журнала — третий — под специальным названием «Олимп» был полностью превращен в альбом портретных изображений крупнейших царских сановников — Победоносцева, Дурново, Игнатьева, Столыпина, Коконосцева и других. Карикатуры эти не обладали прямой метафоричностью, часто присущей изобразительному гротеску. Основной сатирический эффект художники извлекали из пародийной трансформации вполне реальных физических и психологических свойств модели. Особенно умело сохранял и вместе с тем мистифицировал конкретность предметно-пластического видения натуры Кустодиев. Деятели российского «Олимпа» представлены у него в своих парадных мундирах, все они немного позируют. Но эта «репрезентативность» еще более усиливает социально-обличительный смысл рисунков. Под воздействием революционной борьбы, под влиянием быстро растущей ненависти к царскому режиму здесь находила выход в сатирическую публицистику распространенная в искусстве начала века тема лицедейства, тема людей-оборотней.

Карикатуры на конкретных носителях социального зла, виновников черносотенного террора сопровождались огромным количеством сатирических произведений, в которых с большим или меньшим проникновением в политическую суть событий художники стремились отобразить те или иные конкретные факты первой русской революции, раскрыть смысл происходящей революционной борьбы.

Общая направленность подобных произведений на протяжении революционных лет не оставалась неизменной. По мере развития революционной борьбы, роста оппозиционных настроений среди широкого круга писателей и художников, все более решительно включавшихся своим творчеством в общенародную борьбу против царского самодержавия, рос боевой пафос графики, росла ее политическая целеустремленность.

Параллельно углублению боевой политической сатиры в журнальной графике того времени росло стремление непосредственно запечатлеть революционную действительность. Число произведений, основанных на конкретном изображении действительности и часто тяготеющих к документализму, социально ост-

рому репортажу, особенно возрастает к октябрю — декабрю 1905 года, то есть к периоду наивысшего подъема революции (анонимный рисунок «В ночь после похорон Баумана» — журнал «Жало»; зарисовки баррикадных уличных боев **Н. И. Шестопалова** — журнал «Зритель» и др.).

Росло количество рисунков, в которых отношение художника к объекту сатиры имело четко выраженную политическую направленность. Особое внимание привлекали кровавые репрессии царского правительства, направленные на подавление Декабрьского вооруженного восстания. Напряженная драматичность содержания достигала подлинного трагизма, заключающего гневное осуждение самодержавия.

Наиболее многочисленной в этот период была группа изданий, отражавших разрастающуюся общенародную «социальную войну» за демократические свободы. Самым ярким представителем этой группы журналов был упоминавшийся выше «Жупел», в организации которого ближайшее участие принял **М. Горький**. Журнал сгруппировал вокруг себя **И. Я. Билибина**, **В. А. Серова**, **Б. М. Кустодиева**, **Е. Е. Лансере**, **Д. Н. Кардовского**, **М. В. Добужинского**. По профессиональному мастерству рисунков, качеству их полиграфического воспроизведения «Жупел» (вместе с его продолжением — «Адской почтой») значительно превосходил остальные аналогичные издания.

В публицистических целях была использована пастель **В. А. Серова** «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?..». Воспроизведенная на журнальной полосе («Жупел», 1905, № 1), она получила новую жизнь (ил. 113).

Изображение разгон демонстрантов отрядом казаков. Взгляд зрителя, смотрящего на рисунок, упирается в грязно-желтую стену дома, в стоящую сплошной темной массой взволнованную толпу. Внизу, срезанные краем рисунка, видны фигуры скачущих казаков, словно врывающихся в это тесное пространство. Красные пятна их околышей и погон своим тревожным мельканьем усиливают остроту зрительного впечатления. Предводительствующий отрядом офицер с какой-то истерической одержимостью резко вскинул вверх руку, и этот гротескно подчеркнутый художником жест конденсирует в себе эмоциональный пафос рисунка. Дик и бессмыслен тот боевой азарт, с которым скачут казаки на безоружных людей, жуток тупой автоматизм, с которым «храбрые» вояки исполняют «высочайший» приказ.

Если Серов исходил здесь из частного, конкретного эпизода, которому он сумел при-

дать глубокий, обобщающий смысл, то **Б. М. Кустодиев**, продемонстрировавший в эти годы многообразие своего сатирического дара (помимо уже упомянутых его портретных карикатур, интересны рисунки в московском журнале «Искры»), в скожем по теме рисунке «Вступление» («Жупел», 1905, № 2) пошел по иному пути, не менее показательному для политической графики этого времени. Избегая конкретного сюжетного повествования, художник ищет форму, в которой мог бы выразить свой протест против царского террора. В обличительных целях использованы чрезвычайно распространенные в то время аллегорические образы и понятия. Огромный, обгащенный кровью скелет неотвратно шествует через горящие дома и улицу, оцетинившуюся баррикадами.

Рисунок Кустодиева является откликом на события, связанные с Декабрьским вооруженным восстанием в Москве. Он стремится в нем осветить прежде всего общую проблему, касающуюся судьбы простого человека в происходящей революционной борьбе.

К принципам решения журнального рисунка, намеченным Серовым и Кустодиевым, в той или иной мере примыкает вся основная масса графиков сатирических журналов.

Конкретная сцена предстает и как жизненная реальность и как поэтическая метафора в рисунке «Октябрьская идиллия» (ил. 117) **М. В. Добужинского** — автора многих значительных произведений сатирической графики тех лет. Изображен характерный для творчества этого художника мотив пустынного молчаливого города; введено лишь несколько важных смысловых акцентов: огромное пятно крови на стене дома и тротуаре, потерянные на мостовой очки, галоша и кукла. На стене — плакат с текстом манифеста 17 октября, поверх которого наклеен треповский приказ — «Патронов не жалеть». Этого, оказывается, вполне достаточно, чтобы смысл рисунка стал совершенно ясен — здесь только что произошло преднамеренное и жестокое кровопролитие. Художник как бы отказывается комментировать происшедшее, делать какие-либо выводы, заставляя говорить вещи. Он выразил не столько активный протест, сколько скорбь, точнее, горькую иронию человека, потрясенного разыгравшейся трагедией (рисунок помещен в журнале «Жупел», 1905, № 1).

Среди других произведений, созданных Добужинским в сатирической графике тех лет, следует отметить такие, как «Москва. Умиротворение» и интересный по использованию традиций народного лубка рисунок «Как наш славный генерал нашу крепость покорял».

Целенаправленными и сатирически заостренными предстают журнальные рисунки Лансере и Кардовского, принимавших ближайшее участие в тех же изданиях.

Экспрессивно-острый жанровый рисунок — вот преимущественно сфера и характер деятельности этих мастеров в области журнальной графики.

Е. Е. Лансере принадлежит серия тесно связанных между собой по содержанию рисунков, помещенных в «Адской почте» («Радость на земле основных законов ради», «Рады стараться, Ваше Превосходительство» и др.). Лучший из них — «Тризна» (ил. 109) — изображает офицеров Семеновского полка, пирующих после кровавой расправы над восставшими. Близка к этим произведениям и сатирическая графика **Д. Н. Кардовского**: «Ну, тащися, Сивка!» («Жупел», 1906, № 3, ил. 112) и другие.

С ненавистью и отвращением изображают художники тупых исполнителей «высочайшей» воли. Как у Лансере, так и Кардовского склывается особый интерес к характерным типам, к бытовой обстановке, которые приобретают важное значение в раскрытии содержания. Именно в сочетании бытовой характеристики изображенного с подчеркнутой экспрессивностью рисунка кроются разоблачительная сила и сатирическая направленность этих произведений.

В числе заметных участников сатирических изданий находилась большая группа художественной молодежи, репинских учеников — **И. М. Грабовский**, **И. И. Бродский**, **А. М. Любимов**, **Н. И. Фешин**, **П. С. Добрынин**, **А. Б. Лаховский**, **Н. И. Шестопалов**. Всех их роднило между собой весьма важное свойство — именно в их рисунках журнальная публицистика нередко выходила за пределы собственно сатирических задач, склоняясь то к бытописательно-трагическим интонациям, то к плакатной патетике.

Изобразительный материал петербургского журнала «Пулемет» — характерный пример подобного понимания творческих задач. В этом издании родилась важная форма политической графики, которую условно можно назвать портретом-символом, утверждавшим новые общественные силы, призванные революцией к активной политической деятельности. Наиболее известен и выразителен рисунок **Ивана Михайловича Грабовского** (1878—1922) на обложке журнала (1905, № 2), определивший политический смысл номера. Под названием «Его рабочее величество пролетарий всероссийский» (ил. 116) крупным планом на фоне алеющего неба, исчерченного на горизонте фабричными трубами, дано поясное изображение русского рабочего.

Политически зрелая идея рисунка, подчеркнутая подписью, вызвана потребностью прямого обращения к социальному чувству зрителей.

Классовые интересы борющегося пролетариата нашли свое художественное осмысление в журнале «Жало». Возникнув в ноябре 1905 года, после Октябрьской всероссийской стачки и в преддверии Декабрьского вооруженного восстания, этот журнал отразил могучий пафос революционной борьбы пролетариата.

Журнал «Жало», в определении социальной позиции которого решающую роль сыграл М. Горький, был после выхода первого же номера запрещен царской цензурой. Среди прочего изданию вменялась в вину публикация карикатур, в том числе рисунка М. М. Чемоданова «Из крыловских басен. Заяц на ловле» (ил. 115). Иносказательно, обратившись к широко бытующим басенным образам, художник наглядно показал здесь героизм и мощь пролетариата и разоблачил трусливую предательскую тактику либеральной буржуазии. Изображенная ситуация сразу же вызывает в памяти известную ленинскую формулу: «Пролетариат борется, буржуазия крадется к власти».

Установка на боевое, агитационное искусство журнальной графики нашла выражение в революционной сатире **Михаила Михайловича Чемоданова (1856—1908)**.

Врач по образованию, он стал работать в качестве карикатуриста еще в начале 1880-х годов. К этому периоду относится его активное сотрудничество в целом ряде русских юмористических журналов, таких как «Свет и тени», «Осколки», «Будильник» и другие. Острота политического содержания рисунков Чемоданова создала художнику репутацию неблагонадежного и навлекла на него гонения царской цензуры. С середины 1880-х годов он был вынужден из-за этого прервать свою художественную деятельность, к которой возвращается лишь в 1905 году. Созданные им в это время карикатуры, полные ненависти к прогнившему самодержавному строю, появляются не только на страницах журналов, но и распространяются в виде фотографических открыток. За свою деятельность карикатуриста Чемоданова в начале 1907 года был подвергнут репрессиям.

Среди многочисленных откликов на политические события, в частности на печально известный царский манифест 17 октября, едва ли не самый смелый и вместе с тем чрезвычайно своеобразный по художественному решению принадлежал «Пулемету». За этот отклик редактор журнала Н. Г. Шебуев был посажен в Петропавловскую крепость.

В изображении умело использованы возможности журнальной полосы для целенаправленного политического выступления: во всю страницу журнала крупным шрифтом напечатан текст манифеста. Поверх этого текста, в середине полосы, помещен тиснутый

красной краской отпечаток руки — окровавленной пятерни. Окончательную ясность в изображенное вносит текст: «К сему листу Свиты его величества Генерал-майор Трепов руку приложил».

Трудно было нагляднее и проще показать всю цену лживых обещаний, данных царизмом, трудно было красноречивее и злее заклеить действия столичного генерал-губернатора, стремившегося подавить революцию жесточайшим террором.

В данном случае политическое обобщение выражено тоже в иносказательной форме. Художник использовал ее как одно из средств, дающих возможность сразу же раскрыть сущность сложных политических проблем, донести их до широких масс.

Начиная с весны 1906 года, когда первая русская революция постепенно шла на убыль, когда царское правительство, подавив Декабрьское вооруженное восстание усилило свой террор, графика сатирических журналов в целом несколько меняет свой характер. Увеличивается количество журналов, в которых прежде всего оплакиваются жертвы черносотенных погромов и правительственных репрессий. При этом наряду со справедливым гневом в журналах иногда начинают звучать ноты безысходной тоски, уныния (рисунки журналов «Леший», «Маляр», «Водоворот» и других). В рисунках подобного рода часто можно найти сочетание подчеркнуто натуралистического изображения страшных последствий террора с аллегоризмом общего замысла. Социально-конкретные образы борющегося пролетариата сменяются изображением былинных богатырей, сказочных русских красавиц, олицетворяющих «Россию вообще», вне классовых противоречий, вне ожесточенной политической борьбы.

Графика сатирических журналов первой русской революции является важным фактором художественной жизни России начала XX века. Ее кратковременный, но яркий расцвет был вызван огромным политическим подъемом, который переживала страна в те годы. Временное ослабление цензурного гнета позволило вылиться чувствам и настроениям миллионов народных масс, поднявшихся на борьбу с самодержавием. Чутко откликаясь на актуальные политические проблемы, выдвигавшиеся революционной действительностью ежедневно, ежечасно, участники сатирических изданий тесно связали свое творчество с задачами самой жизни, с задачами революционной борьбы.

Глава одиннадцатая ЛИТЕРАТУРНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ДРУГИЕ ВИДЫ ГРАФИКИ

Конец XIX — начало XX века ознаменованы бурным развитием графических искусств. Стало складываться представление об их самостоятельной эстетической ценности, о художественной специфике, вытекающей в значительной мере из полиграфической природы, что находилось в прямой зависимости от успехов самой полиграфии.

Уже говорилось в предшествующих главах об особо значительных, высокохудожественных литературных иллюстрациях, созданных в этот период В. А. Серовым, М. А. Врубелем, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансеро, И. Я. Билибиным. В настоящей главе будут рассмотрены и другие важнейшие циклы литературных иллюстраций: работы Д. Н. Кардовского, Л. О. Пастернака и некоторых других их современников.

Чрезвычайно значительны достижения революционной графики 1905—1906 годов (см. главу десятую), в последующие годы выступил целый отряд новых мастеров. В сатирической графике работали А. А. Радаков, В. Н. Дени, Д. С. Моор, В. В. Маяковский, возродившие агитационный лубок.

Эстамп также переживал высокий расцвет. Кроме А. П. Остроумовой-Лебедевой в нем прекрасно проявили себя Е. С. Кругликова, В. Д. Фалилеев, И. И. Нивинский, работал И. Н. Павлов, начинали свою деятельность В. А. Фаворский, А. И. Кравченко. Первые шаги делались и в декоративно-прикладной графике; было утверждено искусство книги, понимаемой как единый художественный ансамбль. Одновременно эти же качества приобретал и художественный журнал. Лучшими изданиями были журналы «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон». Среди сатирических работ выделялась графика «Сатирикона», а также Моора и Дени в менее художественных журналах, где они сотрудничали («Будильник», «Бич»).

Стремление к массовости искусства как потребность эпохи заметно усиливалось, но в условиях буржуазного общества приобретало конфликтный характер. Подлинно массовых произведений высокой эстетической ценности создать не удавалось. Тиражи полиграфически совершенных изданий были очень ограничены: базарная дешевка и салонная продукция стояли на пути достижения художественности массовой графики. Впрочем, подобная цель тогда еще и не была в полную меру осознана. Главный «нерв» идейно-художественной борьбы составляло стремление сделать графику творчески полноценным и самостоятельным видом искусства. В результате были созданы самые значительные из графических произведений эпохи, заложены традиции графики советской, которая обязана своими успехами нередко тем же самым художникам. Старшие передвижники были в числе первых крупных художников, которые стремились обогатить литературную иллюстрацию опытом реалистической станковой живописи. Их преемниками в графике были С. В. Иванов, С. А. Коровин, отчасти Л. О. Пастернак. Они создали ряд удачных литературных иллюстраций, проникнутых острой социальной тенденцией. Это были,

например, рисунки углем внекнижного типа **С. А. Коровина** к повести Н. В. Гоголя «Шинель» (1900—1908). Художник сочувственно откликнулся на трагическую судьбу «маленького» человека, стремясь передать скорбное настроение повести. Рисунки эмоционально выразительны.

С. В. Иванов в некоторых рисунках внекнижного типа к стихотворениям Лермонтова «Сосед», «Узник», «Желание», подобно графикам шестидесятих годов, осовременил и содержание и характер образности иллюстраций к тексту, устранив все романтические мотивы. Иванов ограничился изображением тюрьмы и узников, используя натурные наброски, выполненные при посещении тюрем; вместо декоративной виньетки в одном из рисунков поместил изображение кандалов.

Революционная тема типична для других работ художника. Известны два его офорта — отклик на события 1905 года. Один из них — это вариация на темы собственной картины «Расстрел», другой называется «У стенки» (иногда — «Расстрел»). Дата создания этих офортов — между 1905—1910 годами.

Злободневна тематика иллюстраций **Леонида Осиповича Пастернака** (1862—1945) к роману Л. Н. Толстого «Воскресение» (1899). Рисунки ко второй части романа посвящены теме каторги и ссылки, актуальной в то время и в живописи (см. главу первую).

Пастернак иллюстрировал «Воскресение» в самом тесном контакте с великим писателем, перед которым преклонялся, но этот контакт не мешал творческой самостоятельности художника: он показывал Толстому уже готовые рисунки, уже оформившиеся образы, почти всегда получая горячее одобрение писателя. Острая наблюдательность, привычка фиксировать порой беглые впечатления позволили художнику показать в иллюстрациях живые типы современного общества: судей, судебных заседателей, модного адвоката — на одном полюсе и людей из народа, прежде всего саму Катюшу Маслову, — на другом. Иллюстратор довольно подробно передает сюжетную канву повествования и, так же как в романе, сочетает сцены частной жизни действующих лиц с изображением суда, тюрьмы, ссылки и каторги, вплоть до рисунка, называющегося «После экзекуции». Для работ Пастернака очень примечательна активная роль света как эмоционального фактора.

Пастернак немало работал и в книге и в журнале. Его манера рисунка с большим обобщенным штрихом, часто имеющим декоративный характер и связывающим рисунок с плоскостью страницы, удачно проявилась в ряде иллюстраций к собранию сочинений Лермонтова (юбилейное издание 1891 года).

В литературной иллюстрации стало складываться представление о необходимости ее художественного соответствия характеру иллюстрируемого текста.

На высоком уровне исполнены иллюстрации **М. А. Врубеля** к «Демону» и «Герою нашего времени». Они наряду с иллюстрациями художников «Мира искусства» (см. главу восьмую) знаменовали происшедший перелом. Графика Врубеля представлена и в журнале «Мир искусства». Она станковая и декоративная, красочная, как, например, рисунок «Корабли». В этой работе манера рисунка сугубо орнаментальна, даже причудлива. Другая композиция — с изображением сосны и солнца — исполнена в более свойственной этому журналу манере «белое и черное», то есть большими, обобщенными поверхностями только черного цвета на нетронутом тоне белой бумаги.

Художники «Мира искусства» (их журнал, их книжные издания, их работы в других журналах времени первой русской революции, в «Золотом руне») утвердили своеобразный графический стиль и оказали огромное воздействие на современную им графику. В журнале «Мир искусства» графика занимала очень большое место и в виде декоративного оформления страницы, и в виде постоянно публикуемых рисунков разных художников, и в виде эстампных приложений. В журнале репродуцировались и рекламировались офорты Серова и его же литографии, литографии Л. С. Бакста, Е. Е. Лансере и других участников журнала, гравюры на дереве А. П. Остроумовой-Лебедевой. Публиковались так, как они были задуманы, в соседстве с литературным текстом, наборной полосой иллюстрации А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. Журнал знакомил русскую публику и с графикой иностранных мастеров, а главное, наглядно показывал различие в характере рисунка станкового и декоративного назначения.

На художников «Мира искусства» оказала большое влияние современная им немецкая и английская графика, прежде всего О. Бердсли, в которой уже оформилась система образности, художественных приемов с изощренной декоративностью, вкусом к орнаментальности; это было царство графического украшения плоскости. Соответственно элементами графики «Мира искусства» стали декоративно и эмоционально выразительная каллиграфическая линия и пятно. Было возрождено искусство силуэта, распространенное в начале XIX века. Такова одна из виньеток **А. Н. Бенуа** — «Арлекинад» (ил. 119). Однако силуэт у Бенуа рисованный, а не вырезанный из бумаги. Содержание рисунков было

современным, но сюжеты их часто ретроспективны.

Для своего журнала оформители нашли типический в его эстетической сущности образ, выраженный во всем графическом оформлении: обложках, титульных листах, спусковых полосах — везде господствовало декоративное графическое единство.

Линейный каллиграфический стиль удачно представлен в журнале декоративной графикой **Л. С. Бакста**. Как отмечал Бенуа, «его орнаментальная изобретательность неисчерпаема, и при твердом знании человеческой фигуры Бакст шутя справляется с самыми замысловатыми композициями», сочетая изображение фигур с прихотливым растительным орнаментом, иногда вводя элементы архитектурного декора в духе античности.

Бакст, Бенуа, Билибин, Сомов, Лансере, Добужинский, так же как и их последователи, любовно относились к самой графической технике.

Декоративная графика **К. А. Сомова** особенно прихотлива, образуя на странице легкий ажурный узор. Иногда художник прибегает к яркой декоративности цвета. Такова нарядная рамочка, скомпонованная из зеленых листьев винограда с золотом. Часто Сомов стилизовал рокайльные мотивы.

Е. Е. Лансере стал одним из ведущих графиков-оформителей журнала «Мир искусства». В создаваемой им декоративной графике (львиные маски, кариатиды, лавровые венки и т. д.) использовались мотивы архитектурного декора старого Петербурга, растительный орнамент. Очевидны и заимствования сюжетов, распространенных в западноевропейском модерне (например, царевна в плену у дракона). Художники «Мира искусства» осваивали особенности полиграфии и придавали полиграфическому выполнению своих изданий самое серьезное значение, утвердив тем самым полиграфическую природу графики, рисунка, предназначенного для печати. Мастера круга «Мира искусства» в равной мере успешно показали себя и в капитальных циклах иллюстраций самого сложного содержания, передаче нюансов смысла, настроения, и в исполнении элементов декоративного убранства книги и журнала, в малой графике.

Осуществляя эстетическое перевоспитание русского общества, художники «Мира искусства» особенно настойчиво добивались красоты, выдвинув понятия художественности, декоративности, вкуса, стилизации издания.

Образцом книжных изданий большой эстетической ценности, подготовленных «Миром искусства», были сказки, и особенно сказки **А. С. Пушкина** в оформлении **И. Я. Билибина** (см. главу восьмую), изысканное издание

1911 года «Пиков ой дамы» с иллюстрациями **А. Н. Бенуа**, в котором тонко продуманы все его элементы: тон бумаги, наборная полоса, расположение пагинации. Можно назвать издание «К а з н а ч е й ш и» М. Ю. Лермонтова в оформлении **М. В. Добужинского** (1913), затем книги с рисунками младших представителей «Мира искусства» Г. И. Нарбута, Д. И. Митрохина, С. В. Чехонина. Накануне Октябрьской революции были созданы остроумные рисунки М. В. Добужинского к «С в и н о п а с у» Х. К. Андерсена (они изданы уже после Октября)

Литературная иллюстрация играла важную роль в творческих интересах художников «Мира искусства». Преобладающими были иллюстрации к произведениям русских, иногда западноевропейских писателей-классиков. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Гете, Достоевский занимали внимание этих художников. В своих рисунках они передавали стиль эпохи, стремились донести до зрителя и ее особый аромат, потому много внимания уделяли бытовой среде, далеко не всегда изображенной в самом тексте. «Эпошность» — любимое выражение этих художников — достигалась и приемом стилизации самой иллюстрации под старину. Однако при этом восприятие текста, всех коллизий оставалось сугубо современным и подчас очень острым.

В иллюстрациях, так же как в станковых произведениях, передавалось настроение иллюстрируемого момента; ассоциативность восприятия текста придавала иллюстрациям весьма широкое толкование, часто выходящее за пределы сюжетной канвы повествования.

Книжная и журнальная графика рассматривалась ими в двуединой задаче: истолковании текста и декоративном оформлении книжного или журнального листа, понимаемого как некая плоскость, которую надо утвердить рисунком. Поэтому их графика построена по принципу плоскостной декоративности; ее пространство обычно двухмерно.

В конце XIX — начале XX века складывается иное, чем во вторую половину XIX века, представление и о детской книге, которая благодаря оформлению становится радостной, красочной, нарядной.

Значительный вклад был сделан художниками «Мира искусства» в обновление детской книги. **Александр Бенуа** выступил с очаровательной «Азбукой в картинах» (1905), рисунки которой были навеяны «чудесами» любимых им театральных постановок XVIII — начала XIX века.

Художник наполнил свои рисунки веселым юмором, светлым смехом. Вариант иллюстраций (без цвета) сделан одной выразительно-непринужденной контурной линией; в цвет-

ном варианте Бенуа стремился использовать для книги театральную красочность (рисунок «А» — «Арап»).

И. Я. Билибин как иллюстратор сказок во многом обязан открытиям Е. Д. Поленовой.

Елена Дмитриевна Поленова (1850—1898) использовала стилистику русского патриархального крестьянского творчества, опираясь на опыт его интерпретации В. М. Васнецовым и другими участниками абрамцевского (мамонтовского) кружка, с которым была связана и сама художница. Она исполнила в разное время ряд иллюстраций к русским народным сказкам, песенкам и прибауткам. Более ранние из них (1885—1888) представляли станковые акварели. Своей жизненной правдой, любовью к народу, поэтичностью они привлекли внимание В. В. Стасова, который заинтересовался скромной художницей. Подготавливая иллюстрации к изданию, Поленова, однако, столкнулась с тем, что современная ей полиграфия не смогла передать все нюансы исполнения: иллюстрации были испорчены и пришлось искать иной, более пригодный для печати графический стиль. Последующие рисунки (1888—1898) — более просты и лаконичны по манере. Они декоративны в цвете, в них применена обводка изображения по контуру. Отчасти эта новая манера связана с лубком, но также со стилистикой модерна в ее аппликационности. Таковы рисунки «Рыжий и красный», «Сынко Филиппко» и другие.

И Е. Д. Поленова и С. В. Малютин, автор удачных иллюстраций в детской книжке «Ай, ду-ду» (М., 1899), участвовали в журнале «Мир искусства».

Иллюстрации к сказкам занимали заметное место в творчестве **Георгия (Егора) Ивановича Нарбута** (1886—1920).

Он вырос на стилистических приемах поленовско-билибинской книжной графики, на образцах старинной народной гравюры, лубка. Таковы, например, иллюстрации Нарбута к сказке В. А. Жуковского «Как мыши kota хоронили» (М., 1910). В изображении действующих лиц — мышей и kota — и самого сказочного городка он исходил из образов западноевропейского эстампа XVI—XVII веков, присущей ему декоративной импозантности. В манере рисунка удачно сочетаются пластичность, приемы перспективы с плоскостностью страницы. Цвет тоже плоскостен и декоративно наряден.

В дальнейшем Нарбут увлекался традициями классицизма и ампира. В этом духе им созданы иллюстрации к книге «1812 год в баснях Крылова» (СПб., 1913). Рисунок отличается строгая суховато-обобщенная линия, словно бы имитирующая классическую гравю-

ру; использованы декоративные черные и белые силуэты (ил. 126), подражающие известнейшему мастеру силуэта XIX века Ф. П. Толстому. Часто силуэты, выполненные Нарбутом, хотя и восходят к этой традиции, трактованы с присущей началу XX века гротескностью (например, голове Наполеона придано намеренное сходство с волком, а барыне в карете — с курицей и так далее). Таким способом Нарбут стремился донести до зрителя в наглядной форме смысл басенного иносказания и конкретную историческую его подоплеку. Все элементы декоративного убранства книги выдержаны художником в строгом стилистическом единстве.

Нарбут был одним из искуснейших мастеров рисованного шрифта. Он успешно проявил свое дарование после революции, являясь автором «Украинской азбуки» и других вошедших в историю советской графики работ.

Дмитрий Исидорович Митрохин (1883—1973) также принадлежал к младшему поколению «Мира искусства». Он был художником с ярко выраженными наклонностями к декоративности в создаваемых произведениях. Эффектны в игре черно-белых графических приемов его иллюстрации к сказке В. Гауфа «Маленький Мук» (М., издательство И. Н. Кнебеля, 1912, ил. 121).

Сергей Юрьевич Судейкин (1882—1946), более известный театральными работами, и в графике тяготел к декоративности, был тонким стилистом. Об этом говорят его рисунки, напечатанные в журнале «Аполлон» за 1910 год к рассказу М. А. Кузмина «Путешествие сэра Джона Фирфакса» (ил. 120). Рисунки передают манерный стиль прозы писателя. Они построены на прихотливой орнаментальной линейности.

Чеканностью графического стиля, тонкостью линии, штриха, чуткостью к передаче их малейших градаций славился **Сергей Васильевич Чехонин** (1878—1936). Часто он составлял свои графические узорочья из цветочных гирлянд, вводя их в шрифт. Таков титульный лист к трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» с рисунками М. А. Врубеля (1915, издание Общины св. Евгении). В этих случаях мы имеем дело с превращением декоративной графики, а также индивидуальной манеры художника в некую самоцель.

Очень успешно работал в литературной иллюстрации Кардовский. Ему принадлежит в русской графике особое место. **Дмитрий Николаевич Кардовский** (1866—1943) — автор многочисленных иллюстраций к произведениям русских писателей-классиков. Самые известные его работы — это «Каштанка» А. П. Чехова (1903), «Невский проспект» Н. В. Гоголя (1904), «Горе от ума»

А. С. Грибоедова (1913, ил. 125). Наряду с «Медным всадником» Бенуа и «Хаджи Муратом» Лансере эти иллюстрации принадлежат к числу самых капитальных графических работ своего времени.

Иллюстрации к «Каштанке» (уголь, тушь, перо) близки Чехову и лиричности и непринужденной свежестью мировосприятия, в частности в полных настроения картинах уличной городской жизни, часто бессобытийных, показанных как бы в сменяющихся фрагментах. Полосные рисунки чередуются в книге с рисунками, расположенными в тексте на половину и четверть полосы. Художник следует внимательно за текстом, подробно передает многие эпизоды и в то же время создает во всем впечатление непринужденности, которое свойственно и чеховскому повествованию. Рисунки к «Каштанке» сделаны углем в светотеневых приемах. Разнообразна их композиция, часто припоровленная как бы к точке зрения Каштанки, взятая слегка снизу, что тоже является удачным приемом, позволяющим подчеркнуть, что и сам рассказ тоже ведется от лица заблудившейся собаки.

В иллюстрациях к «Невскому проспекту» (свинцовый карандаш) сказалось воздействие графики художников «Мира искусства», ее стилизованности, подчеркнутой линейности, графизма. Характер рисунка и образы персонажей, некоторые сцены этих иллюстраций вызывают в памяти эстампы той эпохи, к которой относится иллюстрируемое произведение.

В отличие от плоскостности графики «Мира искусства» манера рисунков Кардовского неизменно трехмерна. Среди современников он славился мастерством строгого академического рисунка, построенного на приемах «большой» формы и линии.

В иллюстрациях к «Невскому проспекту» определилась характерная черта работ Кардовского: стремление воссоздать образ эпохи через приметы быта. Особенно это проявилось в сюите цветных иллюстраций к «Горю от ума». Обстановка, костюм занимают очень много внимания художника и порой становятся равноправными с действующими лицами. Рисунки эти на свой лад подчеркнуты документальны, вещественны. Сказался в иллюстрациях и заметный рационализм творческого мышления художника.

Свойственная эпохе конца XIX — начала XX века эстетизация дворянского быта заметна в иллюстрациях Кардовского к «Горю от ума», хотя они и не лишены социальной тенденции в изображении фамусовской среды — «старух зловещих, стариков».

Сюиту к «Горю от ума» (акв., гуашь, тушь) Кардовский создавал, возможно, не без

влияния постановки пьесы на сцене Московского Художественного театра. Своим иллюстрациям он сообщил некоторую сценичность: их можно рассматривать как мизансцены, проекты костюмов и грима действующих в спектакле лиц.

В иллюстрациях есть глубина пространства, сказалось присущее этому художнику мастерство владения трудными ракурсными изображениями человеческих фигур. Цвет в акварелях форсированный, яркий и словно бы учитывающий освещение рамп. Сами образы персонажей бессмертной комедии трактованы с подчеркнутой реальностью, социально-бытовой характерностью.

Литературная иллюстрация переживала в конце XIX — начале XX века несомненный расцвет.

Можно говорить и о некоторых художественных успехах сатирической графики, хотя ее развитие было стеснено цензурными гонениями. На фоне господствующей банальной пошловатой развлекательной юмористики значительным явлением, тем более поначалу, стал сатирический журнал «Сатирикон» (1908—1914), претерпевший, однако, за время своего существования печальную эволюцию.

Название журнала — «Сатирикон» — должно было напоминать об одноименном романе древнеримского патриция Петрония, который представил в нем нравы жестокого царствования Нерона, устраивавшего садистские кровавые оргии. Таким образом, уже в названии содержался намек на русскую современность периода политической реакции.

Образцом для «Сатирикона» послужил мюнхенский сатирический журнал «Симплициссимус», который был запрещен в России и провозился в страну нелегально. О подобном журнале мечтали еще накануне, в годы первой русской революции.

В «Сатириконе» приняли участие весьма разные художественные силы: А. А. Радаков, Н. В. Ремизов-Васильев (псевдоним Ре-ми), А. А. Юнгер (псевдоним Баян), Б. И. Анисфельд, группа художников «Мира искусства»: Бакст, Бенуа, Билибин, Добужинский, Кустодиев, Лансере, Остроумова-Лебедева. Кроме Бенуа, все они начинали еще в революционной журналистике 1905—1906 годов и стремились продолжать ее традиции в условиях политического безвременья.

Анонсируя издание, редакция «Сатирикона» писала: «Мы будем жестоко и безжалостно бичевать все беззакония, ложь и пошлость, которые царят в нашей политической и общественной жизни... Смех, ужасный, ядовитый смех, подобный жалам скорпионов, будет нашим оружием».

Выдвигая столь широкую и актуальную программу, «Сатирикон» противопоставил ее господствующей пошлой юмористике, кото-

рая, по словам современников, «пережевывала» все те же избитые положения «с тещей и блинами».

На страницах «Сатирикона» вставал трагический образ России в эпоху политической реакции, покрывшей страну тюрьмами. Подобный экспрессивный тюремный ландшафт с вереницей тюремных карет, ползущих наподобие какого-то чудовища, был нарисован **Б. И. Анисфельдом**. Погромщика-черносотенца не раз изображал в журнале **Ре-ми**. В его карикатурах, а также в карикатурах **Юнгера** осмеивалась третья, черносотенная, соглашательская Дума, С. Ю. Витте и другие царские министры. Ре-ми ядовито изобличал лакейство **А. И. Гучкова** перед императорской властью в рисунке «Мсть лакея»: маленький, плюгавый Гучков представлен выколачивающим пыль из царского мундира. Обладая дарованием портретиста, Ре-ми охотно рисовал меткие портреты-шаржи деятелей литературно-художественного мира. Он любил обыгрывать выразительность линейной манеры рисунка.

Несмотря на то что сатириконовцы ориентировались на графику немецкого «Симплициссимуса», их сатира сохраняла в немалой мере и национальные черты. Журнал обращался к юмору и сатире Гоголя, Льва Толстого, Чехова с их знаменитым «смехом сквозь слезы».

Подчеркивая эту преемственность, «Сатирикон» посвятил, например, специальный номер Гоголю. В нем особенно удачно выступил **Алексей Александрович Радаков** (1877—1942) с рисунком «Другие времена» (ил. 122), где изображен апофеоз гоголевского городничего, который, еще более вознесшись, попирает земной шар своей солдафонской тушей. Умело выбранная точка зрения — снизу — монументализирует эту фигуру, ее давящую тяжесть. Между прочим, и сама манера рисунка Радакова в этом случае выдержана в приемах рисунка гоголевской поры.

Грубовато-экспрессивным рисунок художника становится, когда он воссоздает образ ученого-обывателя из сатирического стихотворения **В. В. Маяковского**, помещенного в этом журнале.

Грустной иронией проникнута мрачная фантастика рисунков **Добужинского**, посвященных городу как символу антиэстетизма современной буржуазной цивилизации. В одном из них представлен хоровод детей вокруг трубы на крыше доходного дома. Особенно же известен другой рисунок — «Осень в городе», передающий «гримасы города»: в одной композиции соединены, как будто в случайно увиденной уличной сценке, совсем эмо-

ционально несовместимые эпизоды — похоронная процессия, фиглярничая обезьянка, стынувшая под струями холодного дождя, и глупо-самодовольно ухмыляющаяся красотка на рекламе. Этот рисунок отличает изысканность декоративного сочетания плоскостных пятен и разной толщины контурных линий.

Художники «Сатирикона» работали в творческом союзе с плеядой поэтов. Рисунки и подписи к ним дополняли друг друга, оставаясь, однако, вполне самостоятельными произведениями, одинаково меткими, одинаково остроумными. Разнообразие тематики, жанров составляло сильную сторону выступлений журнала. Наряду с обличающей сатирой была принята и тонкая, язвительная насмешка, в иных случаях как бы пародирующая популярные эстрадные или опереточные куплеты, жанр скандальной светской хроники. Богатство творческих индивидуальностей обогащало «Сатирикон».

Журнал пользовался немалой популярностью у современников. Его тематика была широка и часто остроумно-злободневна. Она касалась самых разных сторон общественно-политических нравов, новинок литературно-художественной жизни. «Сатирикону» были свойственны и антимилитаристские выступления. Однако чаще позиция журнала во всех этих вопросах ограничивалась только скептической насмешкой.

Конец журнала был весьма печален и бесславен: цензура систематически вырывала «жала скорпионов», но вместе с тем со временем деградировала и сама либеральная позиция журнала, опустившегося до выпадов в адрес рабочей печати, которые получили достойную отповедь на страницах большевистской «Звезды».

Надо заметить, что и в художественной части острота выступлений со временем также снизилась и не избежала обыкновенной пошлости. Но при всем том «Сатирикон» в своих лучших выступлениях был своего рода школой графической публицистики, которую проходили, работая в нем, художники разных поколений. Сатириконовцы А. Юнгер, А. Радаков, В. Дени, В. Лебедев продолжали работать в советской графике, принеся в нее ранее полученный опыт.

Стремление поставить графику на службу политических интересов вызвало к жизни в годы первой мировой войны военный агитационный лубок. Военный лубок был сложным и очень противоречивым явлением, претерпевшим заметную идейную эволюцию к 1917 году.

Его породил ура-патриотический подъем, который раздувала шовинистская пропаганда, славились реальные и мнимые победы русского оружия, молодечество русского солдата. Грубоватый юмор был часто приимитивен, сам характер рисунка с его наивными и упрощенными лубочными формами заключал немало комического.

Опыт военного лубка был творчески переработан лубком агитационно-революционным, который начал свою жизнь с 1917 года. Среди его создателей был **Владимир Владимирович Маяковский** (1893—1930). Он автор лубка «Забывчивый Николай» (ил. 124). Характер образности и художественных приемов этого лубка связан с традиционными народными изображениями, но они получили в нем революционную символику: и красная рубаха «добра молодца» — георгиевского кавалера с лихо закрученными усами, и огромное лучистое солнце намекают на революционность, на солнце новой жизни. Тут же видны отверстые тюрьмы и валяются разбитые кандалы. Краски по-лубочному ярки, чисты. Доходчива и остроумна подтекстовка рисунка, тоже выдержанная в лубочном духе:

Уж сгною, скручу их уж я,
Думал царь, раздавши ружья,
Да забыл он, между прочим,
Что солдат рожден рабочим.

Лубок «Забывчивый Николай» был напечатан издательством «Парус», которое организовал М. Горький. Оно играло заметную роль и в художественной жизни первых послеоктябрьских лет.

Как видно, революционные традиции не были забыты в русской графике. Прежде всего их активно поддерживала легальная большевистская пресса. Однако условия ее существования не позволяли привлечь к работе первоклассные художественные силы.

1917 год возродил революционные устремления с новой силой. Как подчеркнул **Дмитрий Стахивич Моор** (Орлов, 1883—1946), свою художественную «родословную» он вел от сатирической графики 1905 года. Позже художник откликнулся на события Ленского расстрела в карикатуре «Российские курорты — лечение водой и железом» (1912). В числе первых Моор комментировал падение самодержавия. В газете «Утро России» в 1917 году был напечатан его рисунок «Архивная достопримечательность» (ил. 123). Изображены Николай II, Царь-пушка и Царь-колокол. Подпись к рисунку сообщала: «Не стреляет, не звонит, не царствует».

Виктор Николаевич Дени (Денисов, 1893—1946) комментировал в своих сатирических рисунках «добровольный» отказ Николая от престола в карикатуре, изображавшей царя прижатым со всех сторон штыками («Б и ч», 1917). Дени был автором карикатур, в которых осмеивались столпы Временного правительства. В них сказалось мастерство Дени как художника портретного шаржа, умевшего придать образам гротескную психологическую выразительность.

Особо надо подчеркнуть достижения политического плаката. Много плакатов появилось в дни первой мировой империалистической войны.

Обращал внимание своей скромной человечностью плакат **Л. О. Пастернака** «На помощь жертвам войны» (1914). Плакат изображает солдата, зажимающего рану на лбу. По свидетельству самого художника, этот плакат имел огромный успех: его воспроизводили тогда даже на конфетных коробках, этикетках. Он сделан в двухцветной автолитографии, в характерной для Пастернака манере широкого, сочного штриха.

В 1910-е годы большое распространение получил авторский эстамп. В авторском эстампе работали многие художники. Литографии, офорты печатались в журнале «Мир искусства», В. А. Серов создал для этого журнала целый ряд прекрасных литографий и офортов (см. главу третью). К литографии обращались А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере (см. главу восьмую).

Причиной возраставшего интереса к авторской эстампной графике было стремление вернуться, в противовес «бездушному» машинному производству, к производству ручному, более индивидуальному, более одухотворенному и дающему возможность полнее выявить авторскую индивидуальность в создаваемом произведении.

Наряду с эстампом черно-белым большие успехи были сделаны в эстампе цветном, многокрасочной печати.

Коренным образом была реформирована в это время черно-белая гравюра на дереве, создана первая в России цветная ксилография, заслуга здесь целиком принадлежит А. П. Остроумовой-Лебедевой (см. главу восьмую).

Ее сверстница **Елизавета Сергеевна Кругликова** (1865—1941) разрабатывала цветной офорт, а затем и многокрасочную монотипию — особый род печати красками на мокрой бумаге, позволяющей получать только один отпечаток (отсюда и название «монотипия»). Ей свойственны изысканно-тонкие красочные и фактурные эффекты. В монотипии, посвященной парижанам, празднующим свой национальный праздник 14 июля — день падения Бастилии, художница изобразила уличную пешую толпу в разноцветном освещении иллюминации. Монотипия эта воспроизведена в издании «Париж накануне войны в монотипиях Е. С. Кругликовой» (1916).

В эстампах Кругликовой значительное место принадлежит лирическим пейзажам, часты натюрморты, образы детей, иногда она создавала портреты.

Кругликова сыграла видную роль как пропагандист эстампа среди русских художников. У нее учились многие соотечественники, особенно после Октября, а в дореволюционное время художница, живя и работая в Париже, некоторое время преподавала офорт в академии La Palette и там имела учеников из разных стран.

Распространению цветного эстампа в России способствовал **Иван Николаевич Павлов** (1872—1951). Свой путь в искусстве он начал еще с репродукционной гравюры на дереве и совершенствовался в ней под руководством В. В. Матэ, который был учителем большинства создателей оригинального эстампа в России. В 1910-е годы Павлов выпускал тематические альбомы линогравюр, которые были посвящены старой, уходящей Москве и русской «ампирной» провинции.

В 1917 году художник издал альбом цветных линогравюр «Останкино». Следуя Остроумовой-Лебедевой, Павлов более всего работал в архитектурном пейзаже. Своим альбому художник обычно придавал облик увражных изданий середины XIX века.

Крупнейшим мастером русской цветной линогравюры был **Вадим Дмитриевич Фалилеев** (1879—1950), тоже ученик В. В. Матэ, владевший, однако, и офортом и цветной гравюрой на дереве. Фалилеев был незаурядным пейзажистом и портретистом. Его пейзажи, как правило, дополнены элементами бытового жанра. Портретные гравюры художника имеют нередкий картинный характер, например цветные линогравюры — портрет Е. Н. Качура-Фалилеевой (в кресле), двойной портрет А. Е. Яковлева и В. А. Локкенберга, называющийся «Друзья». В офорте Фалилеев исполнял портреты преимущественно в виде набросков. Среди них был портрет М. Горького.

В волжских пейзажах (цветная гравюра на линолеуме) Фалилеев романтически выразил чувство шири, простора. В них ощущается традиционно песенное начало. Художник передавал в цветных линогравюрах волжские огнистые закаты и зори, переливы красок неба — сильных и ярких. Линолеум послужил тем материалом, который благодаря своей податливости и вместе с тем упругости допускает сочные красочные пятна. Линогравюры Фалилеева печатаны часто с четырех — семи досок; художник добивался сложности оттенков цвета. Краски в его гравюрах пылают, они пронизаны светом. Таковы «Разлив Волги» (1916, ил. цв. XV), «Спелая рожь» (1917), «Весна на Волге» (1912).

Цветные линогравюры Фалилеева лишены черного контура, все определяет только цвет.

В эстампе 1910-х годов наблюдаются общее для русского искусства этого времени стрем-

ление к монументальности, напряженная романтичность мировосприятия. Эти особенности сказались в гравюрах Фалилеева и в великолепных по мастерству офортах архитектора **Ивана Александровича Фомина** (1872—1936), изображающих развалины Акрополя и египетских храмов, итальянские виллы XVI века.

Глубоким и многократным травлением Фомин добивался силы тональных контрастов; он использовал «случайные» затеки краски как эффект, дающий возможность передать ощущение ветхости зданий, сообщить листам впечатление старинных. Эстампы Фомина знаменательны тем, что в них гармонически синтезированы возможности профессионала-архитектора и гравера. Офорт Фомин изучил у Матэ.

В офортах **Павла Александровича Шиллинговского** (1881—1942), ученика Матэ, тоже проявилась мечта о монументальных образах, о «большом стиле». С этой целью он стилизовал в офортах манеру классической резцовой гравюры: проводил штрихи твердо, отчетливо, по форме, подчеркивая ими пластичность, статуарность человеческих фигур. Таково «Бегство в Египет» (1914). Пейзажи «Земля Бессарабия» (1913), «Горное озеро» (1912), «Родопы» (1912—1913) проникнуты космическим духом. В приемах классицистического построения пространства с четким чередованием планов проявляется свойственное Шиллинговскому стремление к рационалистичности творческого метода. Космичность уравнивается сознательной сухостью штриха, обладающего и орнаментальностью. Шиллинговский переживал тогда сильное увлечение гравюрами А. Дюрера.

Стремлением к героической монументальности наполнены офорты **Игнатия Игнатьевича Нивинского** (1881—1933) «Святой Себастьян» (1915, ил. 127) и «Кремль» (1915, в две краски). Первый из названных офортов — прямой отклик художника на мировую войну. Это символический образ возвышенного, героического страдания. Замысел художника раскрывается в конфликтности характера самих приемов: фигуре атлета, трактованной со скульптурной пластичностью, тесно в замкнутом пространстве, которое ориентировано на плоскость. В изображении пространства, а отчасти и в пластической характеристике фигуры Себастьяна Нивинский использовал в какой-то мере приемы пересечения плоскостей, стремился к конструктивности.

Показателен для времени альбом литографий **Н. С. Гончаровой** (1881—1962) «Мистические образы войны» («Война», М., 1914). Заглавие альбома, а отчасти и его содержание были данью расплывчатому среди части общества религиозным настроениям. Художница увлекалась древнерус-

ской иконописью и лубком. В этих традициях она создала и названные литографии. Образный строй литографий величав, монументален, эпичен. Гончарова проявила большое чувство стиля и понимание красоты специфических форм древнерусской иконы, обостренности ее ритмики, горения красок (несколько листов раскрашены от руки). Литографии исполнены в сильных контрастах черного и белого. В них есть ощущение особых возможностей этой техники, дающей густой черный цвет, сочность штриха. Отличительной особенностью всего замысла альбома является сознательное смещение времени — сочетание архаики и современности. Такова композиция «Ангелы и аэропланы» (аэроплан был для современников Гончаровой и, вероятно, для нее самой символом нового времени, смелых дерзаний человека, но также и символом жестокой современной войны).

Большое место принадлежало в авторском эстампе народной теме.

Павел Яковлевич Павлинов (1881—1966) исполнил в гравюре на дереве портрет Марии Дмитриевны Кривополоновой (1916), архангельской крестьянки, сказительницы былин. Это сложный образ: в нем значительность, величавость, вековая мудрость человека из народа, но есть в образе и нечто, напоминающее сказочную «вещную старушку». Портрет психологически очень содержателен. Несмотря на небольшие размеры, он производит впечатление монументального. Художник тонким штрихом отчетливо и лаконично моделирует формы головы и лица старой женщины, фиксирует ее взгляд. Очертания и фон разработаны в орнаментальных приемах.

Почти одновременно с Павлиновым начал работать **Владимир Андреевич Фаворский** (1886—1964), обратившись тоже к гравюре на дереве. Он создал портрет старшего фейерверкера Г. Ф. Свириденко (1917—1919), задуманный в подражание конным портретам на старинных фресках. Язык этой гравюры лапидарен, суров и упрощен в передаче пластики, но сложен в фактурных возможностях.

В предреволюционные годы начал работать в эстампе **Алексей Ильич Кравченко** (1889—1940). Патетичен и экспрессивен в художественных приемах — тональных контрастах, игре линий — офорт «Гроза над Волгой» (1916). В пейзаже выражено чувство космичности, грандиозности. Этот образ воспринимается как символическое предвестие грядущих великих исторических событий.

С таким богатым багажом пришла русская графика к Великой Октябрьской социалистической революции. Она переживала несомненный расцвет. В ней проявилось разнообразие творческих индивидуальностей, сложились новые виды, формы, жанры, которыми и овладели работавшие тогда художники. Большинство из них стали родоначальниками советской графики.

Глава двенадцатая

ЖИВОПИСЬ ПРЕДОКТАБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛИТИЯ

1908—1917 годы — время между двумя революциями; именно это и определило социально-политическую обстановку, характер психологической атмосферы, общественные настроения эпохи, что нашло прямое или косвенное отражение во всех областях искусства, в частности в живописи.

Необходимо констатировать исключительную интенсивность художественной жизни в этот период и одновременно ее все возрастающую сложность. И то и другое было связано с обостряющейся классовой борьбой.

После подавления революции 1905—1907 годов наступает период реакции и полицейского произвола. Следствием этого были пессимизм, разочарование в идеалах общественного служения у части творческой интеллигенции. Углубление кризиса буржуазной культуры влекло за собой оживление идеалистических и клерикальных тенденций в различных сферах идеологии. В искусстве получают распространение явления, глубоко чуждые реализму и демократическим идеям.

Возникают самые различные художественные объединения: «Голубая роза», «Бубновый валет», «Союз молодежи» и другие. Для них общими были антинародность их программ, отрицание общественно-политической роли искусства.

В усиливающемся хаосе множества объединений-однодневок, особенно активно выступающих в годы первой мировой войны, рекламировали свои манифесты футуристы и примитивисты, провозглашались «лучистская» живопись. Свою программу изгнания жизни из пределов искусства излагал К. С. Малевич. Он пришел к «Черному квадрату», объявив войну живописи как искусству, считая, что она не нужна и должна отмереть.

Но основная масса художников шла иным путем — поисков новых идей и форм жизнеспособного искусства. Они обращались лицом к миру действительности, преодолевая ошибочные увлечения и временные заблуждения. Процесс этот был сложным. С ним были связаны особенности творческого становления ряда будущих крупных художников советского искусства. Так, идейной противоречивостью было отмечено раннее творчество П. П. Кончаловского, А. В. Куприна, И. И. Машкова, М. С. Сарьяна, П. В. Кузнецова, Н. П. Крымова и некоторых других. Здоровые основы творчества этих художников, в сущности, не разрывавших с реалистической традицией, помогли им с честью выйти из всех испытаний.

Серьезное положительное значение имела деятельность «Союза русских художников», представители которого сохранили твердые реалистические основы мастерства. Для многих из них и ряда мирискусников народная жизнь, народные образы и родная природа являлись главным источником творчества. В этом плане важную роль сыграло творчество А. Е. Архипова, К. Ф. Юона, А. А. Рылова, С. Ю. Жуковского, Л. В. Туржанского, таких мирискусников, как Б. М. Кустодиев и З. Е. Серебрякова; многообразной была деятельность И. Э. Грабаря (см. главу пятую) как художника и искусствоведа.

В искусстве предоктябрьского десятилетия большое значение имело творчество великих русских мастеров — И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. А. Серова, заложивших прочные реалистические традиции, педагогическая деятельность И. Е. Репина, В. А. Серова, а также С. В. Иванова.

Само непосредственное общение с каждым из этих мастеров порой становилось определяющим фактором в формировании творческой личности молодых художников.

Дооктябрьская «Правда», отмечая наступление в 1910-е годы нового общественного подъема, писала о возрождении интереса к реализму в литературе и искусстве. В рассматриваемый период продолжалась деятельность передвижников и «Мира искусства» (см. главы первую, восьмую и девятую), работали многие крупные мастера, начинавшие свой творческий путь в предшествующее столетие: Репин (см. книгу первую, главу седьмую), Суриков (см. книгу первую, главу восьмую), В. М. Васнецов (см. книгу первую, главу девятую), Поленов (см. книгу первую, главу десятую); Серов (умер в 1911 году), многочисленные ученики и художники, испытывшие их влияние. Касаткин, создавший ряд произведений, посвященных жизни и борьбе пролетариата, после подавления революции 1905 года в последующее десятилетие создает полотна, в которых сохраняет верность реалистическим традициям. В это время работал К. А. Коровин и начали творческий путь А. М. Герасимов, М. Б. Греков, И. И. Бродский, В. Н. Мешков, А. В. Моравов, Е. М. Чепцов и другие. Шло собирание рассеянных в годы политической реакции передовых сил творческой интеллигенции; заметно усиливалась роль художников-реалистов, которые вновь укрепились в своих общественных позициях. Они сберегли бессмертные принципы гуманизма, сообщив им новое содержание и новый характер, проистекающий из особенностей жизни России накануне великих событий 1917 года. Но произошло это не сразу. Ценное, новое рождалось в муках и преодолении внутренних противоречий.

Поражение первой русской революции и последовавшая за этим реакция породили идейный разброд в среде русской интеллигенции, содействовавший усилению различных декадентских влияний, в частности мистицизма, характерного для художников «Голубой розы». В 1907 году они организовали одноименную выставку, метко названную критиком С. Маковским «выставкой-часовой». Участники ее пытались перенести принципы литературного символизма в область живописи, «выразить невыразимое» путем «музыкальности» живописи, углубляясь в мир туманных и сказочных фантазий. Утверждая принцип интуитивизма в искусстве, голуборозовцы противопоставляли свою программу и социально-критическому направлению передвижников, и эстетическим идеалам «Мира искусства», и академическим традициям. Наряду с яркими талантами в это объединение входили художники, которые не оставили почти никакого следа в истории русского искусства.

Общественная изолированность «Голубой розы», узость ее эстетической концепции уже при возникновении предрешали нежизнеспособность этого объединения и вызвали оппозицию со стороны прогрессивно настроенной интеллигенции. С резкой критикой выставки выступил И. Э. Грабарь. Справедливо отметив талантливость ряда ее участников (П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова и некоторых др.), он призвал их обратиться к живой жизни: «Отдайте дьяволов Мережковскому, ангелов Розанову и символику Метерлинку и не верьте, что есть «увядающее солнце». Вот оно смотрит мне прямо в глаза и смеется над вами».

Увядание «Голубой розы» (после неудач на выставках «Венок» и «Салон «Золотого руна») было вполне закономерным.

Существенную роль в консолидации прогрессивных художественных сил сыграл «Союз русских художников» (1903—1923, см. главу шестую). То, что создается его участниками в это время, крайне симптоматично для данного периода. Это прежде всего работы, связанные с народной и национальной темами, в которых на новой основе продолжают развиваться традиции передового реалистического демократического искусства.

А. Е. Архипов (см. о нем главу первую) пишет целый ряд произведений на сюжеты из крестьянской жизни, отличающиеся мажорным настроением. Изображая бытовые сцены или создавая серию типических портретов, художник раскрывает перед зрителем огромные запасы энергии, физического и духовного здоровья, таящиеся в народе, свойственное ему чувство прекрасного. В полотна Архипова вместе с яркой красочностью и живописной

свободой вторгается могучая стихия самобытной народной культуры, вселяя радостные надежды и веру в будущее.

Архипов работает в широкой, смелой манере, сочно накладывая крупные красочные мазки; он не боится порой огрубить форму, использует не только насыщенность цветовых созвучий, а часто и сопоставления контрастных тонов. Выразительна в его произведениях и сама фактура, плотная и шероховатая, как пласты земли, как домотканый холст или огрубевшая кожа натруженных крестьянских рук. Прибегая к форсированным эффектам освещения, художник достигает большой впечатляющей силы, с энтузиазмом первооткрывателя создавая живописные поэмы во славу русского крестьянства. Сами сюжеты, изображаемые им, служат той же цели. Таковы картины «Гости» (1914, ГТГ) с радостной гаммой розово-красных тонов, усиленной контрастами освещения, «В весенний праздник» (1913, ил. 133) и портреты-типы «Молодая крестьянка в красном» (1916, частное собрание, ил. 134), «Молодая крестьянка в желтом платке», 1916, КМРИ). Все его персонажи значительны и воспринимаются как воплощение народных идеалов. Творчески перерабатывая приемы, идущие от импрессионизма, используя декоративную выразительность цвета и живописного мазка, Архипов вырабатывает яркий и самобытный стиль. Развивая демократические традиции, он открывает своим искусством новую страницу в русской жанровой живописи, сообщая ей большую жизнеутверждающую силу.

Ф. А. Малявин (о нем также см. главу первую) в 1910-е годы продолжал ту линию своего творчества, наиболее ярким выражением которой в предшествующий период была картина «Вихрь» (1906, ГТГ). Однако теперь в образах стало больше внешней сдержанности («Верка», 1913, ГРМ), эмоциональное напряжение как бы уходит вглубь, оставляя на поверхности декоративную яркость цветочных пятен, часто контрастно сопоставленных («Две девки», 1910-е годы, ГРМ; «Бабы. Зеленая шаль», 1914, частное собрание, Париж). Иногда художник увлекается чрезмерной броскостью манеры исполнения, снижающей содержательность человеческих образов. Однако в целом в работах Малявина этих лет побеждает здоровое реалистическое начало, отчетливо проступающее и в его натурных зарисовках («Две крестьянки», б. на к., граф. кар., 1909, ГТГ, ил. 22).

К 1908—1917 годам относятся интереснейшие работы **Б. М. Кустодиева** (см. о нем главу восьмую). Многие из них посвящены народной жизни. Это вариант «Ярмарки» (гуашь, 1908, ГТГ), «Гуляние на Волге» (1909,

ГРМ), «Деревенский праздник» (темпера, 1907, ГТГ), «Красавица» (1915, ГТГ), «Масленица» (1916, ГТГ, ил. 91), «Московский трактир» (1916, ГТГ).

Художника интересует народный быт, его национальное своеобразие, осязатима известная доля романтического увлечения патриархальностью нравов не только крестьянства, но и среднего городского сословия. Отсюда поэтизация быта, внимание к праздничной стороне народной жизни, костюмам, деталям обстановки, национальному пейзажу. С этим связано обращение к народному творчеству, использование некоторых характерных для него приемов: лапидарности изображения, декоративности цвета, выразительности типически ярких деталей. В таких произведениях, как празднично звонкая, полная задора и непринужденного веселья «Масленица» или написанный в стиле изобразительных фольклорных традиций «Московский трактир», нашли свое дальнейшее развитие представления художника о народных идеалах, отраженных ранее в «Ярмарке» и «Деревенском празднике». Это сказывается и в натюрмортах, созданных в те же годы, поражающих живописной свежестью и великолепием красок. Кустодиеву присуще соединение пейзажа с жанром, что распространяется, в частности, на портреты: лирический портрет Ю. Е. Кустодиевой, жены художника (темпера, 1909, Одесский художественный музей), почти документально строгий портрет искусствоведа А. И. Анисимова (1915, ГРМ), изображенного на фоне пейзажа с древнерусской архитектурой. Он создает ряд других изображений своих современников, а также автопортрет для галереи Уффици. Но портреты в это время не занимают того исключительного места в творчестве мастера, как это было раньше, когда написано такое произведение, как, например, портрет И. Я. Билибина 1901 года (ГРМ). Теперь в центре его внимания прежде всего народная тема в широком смысле этого слова. Знаменательно его полотно «27 февраля 1917 года» (ГТГ), отражающее революционные события (ил. 130).

В 1910-е годы достигают творческого расцвета многие талантливые пейзажисты младшего поколения: А. А. Рылов, С. Ю. Жуковский, Л. В. Туржанский, П. И. Петровичев, В. К. Бялыницкий-Бируля, воспитанные на традициях А. И. Куинджи, И. И. Левитана, В. А. Серова (о них см. в главе шестой).

А. А. Рылов в это время пишет пейзажи, проникнутые острым чувством современности, в них — ощущение настороженности, тревожного волнения и вместе с тем бодрой устремленности в будущее: «Чайки» (х., темпера,

1910, КМРИ, ил. 58), «Тревожная ночь» (1917, частное собрание, ил. 59).

С. Ю. Жуковский создает своеобразные произведения, соединяя в них изображение интерьера и пейзажа, проникнутые светлым, жизнеутверждающим настроением («Первые предвестники весны», 1910, ГРМ; «Радостный май», 1912, ГТГ, ил. 135).

Л. В. Туржанский пишет многочисленные свежие и оригинальные по живописи, отличающейся широким, пастозным, смело положенным мазком, мажорные по художественному образу пейзажи со значительными элементами крестьянского жанра («К вечеру», 1910; «Желтый жеребенок», 1914, частное собрание; «Ранней весной», 1917, ГТГ).

Ярким национальным своеобразием отличаются произведения **П. И. Петровичева** («Ростов Великий осенью», 1912; «Ледоход на Волге», х. на к., темпера, 1912, ГТГ, ил. 131). Лиризм, непосредственность восприятия характеризуют пейзажи **В. К. Бялыницкого-Бирули** («Весна и дети», 1911, ил. 132; «Весна», 1912, оба ГТГ).

Для всех этих художников особенно показательно обилие солнечных весенних пейзажей, создаваемых как бы в противовес нарастающим противоречиям современности, напряженности повседневного существования. В подобных произведениях выражаются неиссякаемое жизнелюбие и вера в будущее.

Очень характерны тенденция к соединению жанра и пейзажа, включение пейзажа в портрет. Одни и те же художники работают как жанристы, пейзажисты, а часто портретисты.

Пейзажи пишет **С. А. Виноградов** («В усадьбе осень», 1907, ГТГ; «Цветник», ГРМ), создавший в прошлом ряд жанровых произведений (см. главу шестую).

Жанры-пейзажи создает **А. С. Степанов** («Казачки», 1914; «Цугом», оба Государственный художественный музей БССР, Минск).

Крупным явлением русского искусства этого времени было творчество **Константина Федоровича Юона** (1875—1958) — самобытного, оригинального художника, мастера картины, в которой органически слиты природа и жизнь народа.

В 1894 году Юон поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В последний год пребывания в училище ему посчастливилось стать учеником Серова. Серов пользовался у молодежи непререкаемым художественным и моральным авторитетом. Серов умел «поставить» глаз, он был великим примером художественного такта, образцом высочайшего вкуса в области рисунка и живописи.

По окончании училища Юон активно участвовал в художественной жизни. Вскоре он побывал с оперой и балетом Дягилева за границей, участвуя в оформлении его парижских постановок. Молодой живописец проявлял живой интерес к искусству Запада, как ста-

рому, так и современному. Однако в творчестве его очень скоро обнаруживаются своя точка зрения, свой подход к изображению природы и человека. Даже самый придирчивый глаз не сможет найти в его живописи никаких следов заимствования или простого подражания. Все впечатления западной живописи, несомненно, чрезвычайно сильные, полностью растворялись в стихии его собственного творчества. В раннем периоде у Юона есть несколько полотен импрессионистического характера, но они имеют значение штудий. В них форма и суть предметов выступают совершенно отчетливо. Гораздо чаще, чем поездки за границу, художник предпринимал путешествия по России.

Он подолгу жил в Нижнем Новгороде, Пскове, Троице-Сергиевой лавре, Ростове Великом, Воскресенске. Особенно его привлекали величественная архитектура Ростова Великого и пестрый, почти игрушечный, сказочный пейзаж лавры («К Троице», 1903, ГТГ; «Троицкая лавра зимой», 1910, ГРМ). Юон остро чувствовал особенный характер этих построек, созданных русским народным гением, своеобразие их пропорций, столь далеких от классических канонов. Но все же не только изображения древней архитектуры составляют содержание его картин.

Глаз художника широко захватывает жизнь. Торжественно высятся крепостные стены древних монастырей и храмов, вокруг которых кипит сегодняшняя жизнь («Синий день. Ростов Великий», 1906, Рязанский областной художественный музей; «Москворецкий мост зимой», б., акв., белила, 1911, ГТГ, ил. 137), и эта пестрая и шумная жизнь равноправно со стариной входит в произведения художника. К вековым древним стенам жмутся наскоро сколоченные лавочки с игрушками, со снедью и с красным товаром; едут одна за другой тройки, гремя бубенцами, а в пригородах пыльные или грязные дороги идут мимо жалких избушек или пестрых дачных домиков. В картинах Юона живет и прошлое и настоящее. Он не реставрирует старину, не улучшает городской или деревенский пейзаж. Наоборот, с упорным вниманием отмечает все детали, «оскорбляющие» глаз, фиксирует кричащие краски, строя на них канон своеобразной эстетики.

Все это Юон умеет согласовать и подчинить общему гармоническому колориту, главный, решающий компонент которого — цвет неба, то близкого, то далекого, то безоблачного, то покрытого тучами. К цвету неба Юон повсюду проявляет особую чуткость. В картинах его оно очень разнообразно и богато в оттенках. Но Юон больше любит яркие, звучные краски, играющие в солнечном свете, и в их перезвоне отражает чувство радости жизни. Юон не боится видеть противоречия и дисгармонию, ибо в них — суть жизни. Ему близки такие живописцы, как Брейгель Мужичкий и «малые голландцы», не гнушавшиеся

обыденной жизни. Эти ноты, прозвучавшие у Серова («Проводы новобранца»), Юон развил в своеобразной оркестровке картин «Пляска свах» (1912, частное собрание, Прага), «Кафе на Тверском бульваре» (б. на к., акв., 1911, ГТГ).

В таких картинах черные силуэты на светлом фоне становятся одним из главных изобразительных средств.

Не менее ярко это юоновское понимание пейзажа сказалось на работах, посвященных Волге. Волга привлекает Юона там, где она кажется менее всего поэтичной, трогательной или величественной. Он изображает, например, ее у Нижнего Новгорода сдавленную песками, загроможденную хаосом пароходов, пристаней и барж. Воздух насыщен пылью, вода темная, отравленная мазутом. В пыльном тумане тонет город. Может быть, только у старых фламандцев и голландцев мы встречаем ту же смелость, с какой изображает жизнь Юон, и такое же полное отсутствие сентиментальности и слащавости; на этой основе возникает особая красота, увиденная художником («Пристань на Волге. Нижний Новгород», 1912, Серпуховский историко-художественный музей). Это красота национальная, красота, которую творит народ, красота России. «Да, и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне», — мог бы сказать и Юон.

«Мартовское солнце» (1915, ГТГ, ил. 138) — одна из самых значительных картин Юона, резко выделявшаяся на фоне пейзажных этюдов, преобладавших в тогдашней живописи, не только по своим относительно большим размерам. Она глубоко народна своей темой, цветовыми сочетаниями, монументальной композицией. Яркие, солнечные краски удивительно передают состояние природы. Синеву неба подчеркивают силуэты деревьев, темные стволы и ветви ветел и белые березы; на снегу особенно выразительны черные, живые силуэты бегущих лошадок.

Среди портретов особенно удачен портрет маленького сына (1912). Ряд тонких рисунков свидетельствует о пристальном внимании к натуре («Семейный портрет», 1915).

К. Ф. Юон преподавал в собственной школе вместе с учеником Левитана И. О. Дудиным. Школа Юона просуществовала два десятилетия, укрепляя принципы реализма и противостоя натиску формализма. У него учились В. И. Мухина, В. А. Ватагин, А. В. Куприн, историки искусства Н. М. Щекотов, Б. Н. Терновец и многие другие. Он постоянно беседовал с учениками, и эти беседы легли в основу его книг, вышедших уже после революции.

С периодом 1910-х годов связан важный этап в деятельности **Сергея Васильевича Ма-**

лютина (1859—1937), ученика И. М. Прянишникова по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества; выдающегося портретиста.

Его творческий путь начался еще в конце 1880-х годов, когда им был создан ряд картин в традициях демократического реализма («Поэт апу», д., м., 1890, ГТГ). С середины 1890-х годов Малютин обращается к портрету (портрет сына — «Ребенок в кресле», автопортрет, оба 1901, ГТГ). Однако подобные станковые произведения в те годы в творчестве Малютина были редки. Его увлекают декоративные задачи, поиски синтеза искусств. Он создает ряд панно, работает над театральными декорациями для Московской частной русской оперы. Интерес к народному творчеству и прикладному искусству совпадает со временем его сближения с мамонтовским кружком, а затем находит свой выход в работах по заказу княгини Тенишевой в Талашкино. Художник выступает там в роли архитектора, автора рисунков для художественной мебели и декоративного оформления интерьера. В основе их лежало искреннее стремление Малютина достичь уровня народного искусства, приблизиться к его своеобразию. В этом у него было общее с М. А. Врубелем, А. М. Васнецовым, А. Я. Головиным, Е. Д. Поленовой и рядом других художников того периода. При всем налете эстетства, изощренной стилизации и переусложненности замыслов, отличавших подобные работы Малютина, ему удавалось воссоздать в них впечатление праздничной, красочной декоративности и передать ощущение сказочности.

С начала 1910-х годов Малютин работает над серией пастельных портретов современных ему видных деятелей русской интеллигенции — художников и писателей: М. В. Нестерова, И. С. Остроухова, К. Ф. Юона (все ГТГ), В. Н. Бакшеева (к., пастель, 1914, ил. 139), В. Я. Брюсова, В. В. Вересаева и других. У Малютина складывается определенный тип портрета, обычно крупномасштабного, с полуфигурным изображением на нейтральном фоне. Все это связано со стремлением к картинности и созданию впечатляющих образов, выходящих за грани обыденности. Раскрывая внутренний мир человека, который находится наедине с собою, Малютин утверждал духовную значительность творческой личности.

Усвоив определенный тип изображения и ряд излюбленных приемов «подачи» образа, Малютин впадал порой в некоторое однообразие, которое преодолевал путем внешних эффектов: нарочитой броскости живописной манеры, акцентирования отдельных цветочных пятен. Однако в целом принадлежащая ему серия портретов передовых деятелей русской культуры той поры — серьезное явление в русском искусстве.

«В головокружительной смене фактов, событий и типов в современной жизни так много захватывающего интереса. Ярко проявляется действие и характер масс, красота и уродство быта, изо всех щелей глядит многовековая история... Здесь широкое поле для любящего жизнь и преданного искусству художника. И особенно молодого художника, впитываю-

щего жадно впечатления жизни, для которого имеют прелесть новизны «все впечатления бытия...», — отмечала «Правда» в 1913 году. Превалирование творчества молодых живописцев — отличительная черта рассматриваемого периода. Для них характерно стремление к поэтическому претворению разнообразных жизненных впечатлений.

Ученик И. Е. Репина Исаак Израилевич Бродский (1883/4—1939) пишет «Сказку» (1911), портреты жены (1913), М. Горького, И. Е. Репина, Ф. И. Шаляпина, создает один из лучших пейзажей «Опавшие листья» (1915), в котором пятна солнечного света спорят с золотом листвы.

Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884—1967), дочь скульптора Е. А. Лансере, младшая представительница «Мира искусства», создает выразительные портреты: «За туалетом (автопортрет)» (1909, ГТГ, ил. 140), Н. Г. Чулковой (1911, частное собрание), О. К. Лансере (1911, частное собрание), «За завтраком» (1914, ГТГ, ил. 141), пейзажи («Озимь», 1910, ил. цв. VIII).

Большой интерес представляют строгие и глубоко поэтические жанровые полотна Серебряковой. В них художница ориентируется на лучшие национальные традиции, в частности на искусство Венецианова. Картина «Крестьяне» (1914, ГРМ), в которой изображена скромная трапеза в поле молодой крестьянской семьи, привлекает благородством образов, их внутренней красотой. В ней выражено то уважение к людям из народа, которое издавна было отличительной особенностью русской интеллигенции. К этому произведению близка «Жатва» (1915, Одесский художественный музей).

Решенная как панно картина «Беление холста» (1917, ГТГ, ил. 142) с изображенной крупным планом группой крестьянских девушек сочетает в себе эпическую торжественность образного строя с проникновенным лиризмом. Первое достигается композиционным решением, использованием низкого горизонта, выразительностью общего ритмического звучания. Второе сказывается в трактовке отдельных женских персонажей, грациозной легкости их движений, хрупком изяществе очертаний девичьих фигур, вызывая ассоциации с песенным народным творчеством.

В стиле названных работ — акцентирование плоскости холста. В обобщенных силуэтах, четких контурах и строгих цветовых сочетаниях ощущается тяготение к монументальности. В приемах художественного обобщения сказываются не только знакомство автора с творчеством Венецианова, но и увлечение произведениями древнерусских мастеров, с чем связано, в частности, пристальное внима-

ние художницы к выразительности силуэта. Некоторая рафинированность есть лишь в трактовке деталей, контуров, выборе точки зрения; в целом произведения привлекают именно своей простотой.

В 1910-е годы продолжают работать и бывшие голуборозовцы. Наиболее одаренные, серьезно ищущие участники «Голубой розы» сделали свои выводы из опыта выставки 1907 года, отойдя от узости ее эстетической концепции. Теперь эти молодые живописцы создают произведения, представляющие новую и весьма значительную линию художественного развития. Это в первую очередь относится к П. В. Кузнецову, М. С. Сарьяну, Н. Н. Сапунову, Н. П. Крымову. При всем различии индивидуальностей их объединяют глубокая поэтичность восприятия природы, тяготение к многоплановому содержанию. Они стремятся к лаконизму выражения своих замыслов, отказываясь от случайности и мимолетности впечатления, свойственных импрессионизму, которому некоторые из них (Кузнецов, Крымов) отдали известную дань в самом начале творческого пути. Цвет в их произведениях 1910-х годов насыщен, эмоционален; у Кузнецова он обычно пространный, светоносный. Цветом выражена и пластическая форма. Часто эти художники обращались к народному патриархальному искусству, открывая в нем сходную совокупность приемов и то, что было для них главным — наивную целостность мировосприятия.

Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878—1968) был учеником В. А. Серова и К. А. Коровина по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества (1897—1904).

В начале творчества он увлекался пленэром, писал проникновенно лирические пейзажи («Сирень», 1902; «Весна», 1904—1905). Кузнецов испытал также влияние искусства Борисова-Мусатова и Врубеля, а во время пребывания в Париже — Матисса и Ван-Донгена. Он посвоему использовал эти впечатления. Размышляя о тайнах жизни, он создает (под воздействием символизма) произведения, проникнутые мистическими настроениями; такова серия «рождений».

Тяготение к поэтическому и тоска по гармонии выразились в картине «Голубой фронтан» (темпера, 1905, ГТГ), в образном строе которой и метафоричности содержания наряду с влиянием искусства Борисова-Мусатова и Врубеля чувствуются отзвуки мистических настроений.

Постепенно, с активизацией передовых сил общества, в творчестве Кузнецова намечаются серьезные изменения. Его цельной и здоровой натуре были внутренне чужды упадочные настроения, меланхолическое томление и мелодраматические эффекты. Недаром А. В. Луначарский писал позже о его солнечной жизнерадостности. Кузнецов не отказывается от воплощения сложного содержания, связанного с проблемами бытия вообще, с философским аспектом осмысления действительности и

ее лирическим переживанием. Его внимание направлено теперь на создание монументальных образов и поиски художественного синтеза. Очень важной для творчества Кузнецова была его попытка совместно с архитектором В. С. Сергеевым и скульптором А. Т. Матвеевым практически решить задачу синтеза искусств в оформлении дачи коллекционера Я. Е. Жуковского в Крыму (1907—1910). К идее синтеза четырех видов искусства он вернется после революции, строя планы художественного оформления не отдельных частных зданий, а целых городов, где бы все служило новому человеку, воспитывая его эстетическое чувство.

В период 1910-х годов Кузнецов совершает путешествия в заволжские степи, а затем в Бухару и Самарканд, и это помогает ему обрести жизненность содержания и свой новый глубоко индивидуальный стиль. Утвердить непреходящую ценность мира и человека — вот главная задача, которую ставит перед собой художник. Его захватывает величие жизни, особенно остро почувствованное наедине с природой в бескрайних просторах степей.

В патриархальной жизни Востока Кузнецов, испытывавший потребность в непреходящих общечеловеческих ценностях, воспринял лишь то, что соответствовало его представлениям об идеале гармонического бытия человека и природы. Это послужило ему основой для создания лирических и одновременно возвышенных монументальных художественных образов. Он пишет картины, составившие Степную серию, своим стилем напоминающие древние фрески.

По признанию художника, «сама миражная монументальная природа Киргизии» оказалась ему глубоко созвучной. Широкие плавные линии пологих холмов, округлые силуэты кошар, легкие очертания крон одиноких деревьев — все это в глазах Кузнецова было полно поэтического очарования и большого смысла. На его полотнах периода 1910-х годов возникают серебристые аркады степного миража, подчеркивающие кажущийся куполообразным небесный свод; появляются голубые в утренних сумерках верблюды и рядом с ними — фигуры киргизок, изящные и строгие, как афинские коры; степь мыслится художником как целое мироздание, и степные кошары воспринимаются неотъемлемой частью самой природы.

Художник отказывается от изображения развернутого сюжетного действия; он лишь намекает на него, стремясь подчеркнуть значительность происходящего.

Лучшие картины из Степной серии: «Спящая в кошаре» (1911, ГТГ), вызывающая своей поэтичностью и живописной красотой

ассоциации с образом сказочной Шехерезады; «Мираж в степи» (ГТГ, 1912, ил. 143) (В. А. Серов как-то сказал, что природа, изображенная Кузнецовым, «дышит»); «Вечер в степи» (темпера, 1912, ил. 145), напоминающая фреску колоритом, строящимся на сочетании сине-лилового и охристо-оранжевого (в духе новгородских работ Феофана Грека, известных художнику), и фактурой; «В степи» (темпера, 1913); «В степи. За работой» (темпера, 1913) — одно из самых монументальных по образу произведений Кузнецова; «Дождь в степи» (темпера, 1912, все ГТГ, варианты находятся в ГРМ и частных собраниях, а также в Государственном художественном музее имени А. Н. Радищева, Саратов). Все это — пейзажи с жанрами. Они представляют собой один из аспектов воплощения народной темы, интерес к которой столь характерен для 1910-х годов.

Степная серия Кузнецова — своеобразный эпос на языке живописи, сочетающий в себе утонченный лиризм и патетику монументального звучания художественного образа в целом. Решая особенно занимавшую его задачу — передачу пространства в живописи, Кузнецов одновременно стремился сохранить ощущение плоскости холста. В таком подходе сказались наблюдения степной природы, позже, по свидетельству художника, древней восточной архитектуры, рисующейся на фоне неба, а также изучение опыта восточного и древнерусского искусства и ориентация на раннее итальянское Возрождение (например, на произведения Фра Беато Анжелико). Все это помогло Кузнецову найти собственный метод художественного обобщения и образного воплощения.

В лаконизме силуэтов образов картин Кузнецова, в ритме плавных контуров, а в ряде случаев и в колорите («Вечер в степи») заметно влияние достижений старых мастеров фрески. В некоторых работах («В Бухаре», 1911, частное собрание) художник использует приемы изображения древнерусских иконописцев («горки», золотой фон, в картине — золотисто-желтый), достигая этим сильного декоративного впечатления.

Обращение Кузнецова к классическим традициям мирового искусства в поисках нового большого стиля в период, когда нередко отвергались всякие традиции, имело принципиальное значение. Это внутренне связывало его не только с такими большими художниками, как Серов, Врубель, Борисов-Мусатов, но и с гораздо более далекими предшественниками, например А. А. Ивановым (его «Библейскими эскизами»).

Помимо картин жанрово-пейзажного характера, Кузнецов создавал портреты:

скульптора А. Т. Матвеева (1912, ГРМ), архитектора В. С. Сергеева; а также натюрморты, отличающиеся поэтической трактовкой природы и большой декоративностью: «Натюрморт с японской гравюрой» (темпера, 1912, частное собрание), «Натюрморт с сюзане» (1913, ГТГ), в котором отразились впечатления от народного искусства Востока; среди них — «Натюрморт с хрусталем на фоне пейзажа (Утро)» (1916, ГТГ, ил. 144) — одно из самых вдохновенных и светлых по настроению созданий художника.

Кузнецов, пережив серьезнейшую творческую эволюцию, смог активно участвовать в становлении советской культуры, в частности выполняя в первые послереволюционные годы ответственнейшую миссию по охране художественных памятников Московского Кремля.

Мартирос Сергеевич Сарьян (1880—1972) учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897—1904) у В. А. Серова и К. А. Коровина.

В начале творческого пути Сарьян создает камерные произведения, в большинстве случаев сказочные по содержанию и декоративные по форме. Он находит свой стиль лишь в результате поездок в Армению (в начале 1900-х годов), а затем путешествий в Турцию (1910), Египет (1911) и Иран (1913).

Сарьян не был ориенталистом в общепринятом смысле. Армянин по национальности, он воспринимал Восток как родную стихию. Однако пребывание в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, обучение у Серова не только открыли ему глаза на русскую и западноевропейскую художественную классику, но и помогли по-новому, с особой остротой пережить и осмыслить специфику национального своеобразия и общечеловеческую ценность восточного искусства.

«...Музеи, изучение творчества других художников, восемь лет жизни в Москве, путешествия, освоение культуры моего и других народов научили меня быть как можно ближе к природе», — писал впоследствии художник.

Сарьяна восхитили цельность, непосредственность и точность изображения в искусстве Древнего Востока. Он подчеркивал, что не примитивизм, а обоснованная творческая убежденность древних мастеров, породившая органичность и ясность стиля этого искусства, его поразила. Оно было воспринято Сарьяном как живое, действенное, современное, отвечающее тем эстетическим запросам, которые волновали его.

Культура и быт Востока вдохновили Сарьяна на создание целых серий картин, полных радостного жизнеутверждения, воспевающих красочное богатство мира. Восток с его размеренным, замедленным ритмом жизни, декоративным великолепием в интерпретации

Сарьяна становится олицетворением гармонического бытия, по которому так тосковали многие его современники, воплощением мечты о прекрасном в жизни. Художник передает типические особенности людей и улиц Константинополя («Улица. Полдень. Константинополь», к., темпера, 1910, ГТГ), Египта, достигая большой меткости в фиксации виденного, порой внутренней значительности художественного образа, не только декоративности, но и монументальности («Финиковая пальма. Египет», к., темпера, 1911, ГТГ, ил. 146). Надо отметить стремление Сарьяна к четкой композиционной построенности картин, свойственное ему острое ощущение соотношения изображаемых предметов с окружающим их пространством. Основным средством выражения для Сарьяна является цвет. Художник смело намечает кистью только самое характерное («Ночь. Египет», к., темпера, 1911, ил. цв. XIX). В этом, несомненно, сказывается очень внимательное и вдумчивое наблюдение природы, а также изучение и творческое переосмысление образов восточного искусства. Интересно, что произведение Сарьяна на темы Востока — Турции, Египта и Персии — с их звучными цветовыми сочетаниями появляются раньше, чем подобные работы А. Матисса, созданные им после путешествия в Алжир и Марокко. В данном случае не приходится говорить о влиянии на искусство художника творчества французского мастера, а речь может идти лишь о сходных эстетических тенденциях.

Важной специфической особенностью искусства Сарьяна является органическое сочетание в нем восточных и европейских художественных традиций: ярко выраженной декоративности и линейной перспективы как основы передачи пространства.

Так, узкая улица восточного города («Улица. Полдень. Константинополь») с немногими, едва намеченными фигурами благодаря уравновешенности всех цветовых масс и ясной перспективе стройно уходит вверх и в глубину, не подавляя зрителя. Несмотря на обычный день, она выглядит торжественно-праздничной. Контраст оранжевой от солнца мостовой, синих теней и темно-голубого неба, на фоне которого освещенные края крыш кажутся раскаленными докрасна, создает впечатление знойного полдня.

Произведение явилось результатом не только яркости и остроты зрительного восприятия, но и напряженной работы мысли. В нем реализованы навыки, полученные художником во время пребывания в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, его впечатления от восточных миниатюр и фресок и внимательные наблюдения реальной действительности.

Картины Сарьяна 1910-х годов независимо от сюжетов воспринимаются как части одной большой серии, связанные не столько тематически, сколько общей эстетической концепцией и выраженным в них мирозерцанием художника. Для Сарьяна все, попадающее в поле зрения, это отдельные проявления единого процесса становления жизни в ее красочном великолепии и разнообразии форм. Этим объясняется и характерное для его творчества тех лет равноправие различных жанров: пейзажа (обычно включающего бытовые элементы), натюрморта, портрета.

Картина «Финиковая пальма» по праву считается одним из значительных произведений Сарьяна. Художник, как всегда, лаконичен. Перед нами как бы случайно увиденная сцена из повседневной жизни египтян. Однако при этом сразу захватывает приподнятость настроения, которым проникнуто это полотно, поражает отобранность не только каждой детали, но каждого цветового пятна, каждого мазка. На фоне обобщенно трактованных невысоких жилищ — фигуры трех сидящих людей и одного, едущего мимо на ослике. Справа внизу — попавшая в кадр характерная голова верблюда и над всем величественная крона финиковой пальмы, венчающая изображение. Она завершает композицию, сообщая ей торжественную строгость и праздничность. Этому служат и звучные сочетания золотисто-оранжевого и сине-голубого, объединенные сине-зеленым цветом листьев пальмы, а также вертикальный формат холста.

Лаконичность изобразительного языка, общенность форм, использование больших красочных плоскостей, плотность цвета, четкая построенность — все это вместе взятое способствует монументализации художественного образа.

При этом жизненность изображения такова, что все кажется непосредственно написанным с натуры. Однако это произведение, как и другие работы Сарьяна 1910-х годов, писалось в мастерской, по памяти. Это — синтетический образ Египта, в котором художник воплотил не только свои представления о современном Востоке, но и свои размышления о мире и жизни в целом, свое оптимистическое утверждение бытия (в этом у Сарьяна очевидная близость с П. Кузнецовым).

Большой живописной красотой, жизненной убедительностью при исключительном декоративном эффекте отличаются натюрморты Сарьяна («Натюрморт. Зеленый кувшин и букет», к., темпера, 1910, ГТГ, ил. 148). Они поражают отточенностью штриха и отобранностью каждого цветового пятна, убедительно верно передающих натуру:

сверкающие световыми бликами золотисто-оранжевые или черно-синие гроздья винограда, керамические сосуды разнообразной формы, яркие цветы.

Портреты Сарьяна при общей большой декоративности обладают несомненной остротой характеристик, иногда даже своеобразной романтической патетичностью (автопортрет, темпера, 1909, ГТГ). Стремление к монументализации образа человека, уподобление станкового произведения фрагменту фрески ощутимы в картине «Голова девушки ушки» (к., темпера, 1912, ГТГ, ил. 147), где изображение дано крупным планом.

Сарьяна всегда отличала радостная вера в жизнь, в человека, его творческие возможности. Он был убежден, что «произведение искусства — само результат счастья, то есть творческого труда. Следовательно, оно должно разжечь в зрителе пламя творческого горения, способствовать выявлению присущего ему от природы стремления к счастью и свободе».

Николай Николаевич Сапунов (1880—1912) также учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1893—1901) у И. И. Левитана и К. А. Коровина, затем в Академии художеств (где числился еще в 1911 году).

Он начал творческий путь как пейзажист, интересующийся пленэрными задачами, позже обратился к созданию натюрмортов («Голубые гортензии», темпера, 1907; «Пионы», темпера, 1908, оба ГТГ), иногда писал портреты (Н. Д. Милоти, к., м., 1908, ГТГ). Но главное, что определило творческую судьбу художника, это тесная связь с театром (см. главу девятую).

Интересны и своеобразны картины художника на темы театральных постановок («Голландка Лиза», темпера, 1910; «Турецкая церемония», 1911; «Мистическое собрание» («Балаганчик») (1909, все ГТГ). Их отличают собственные Сапунову тонкое чувство стиля, богатство фантазии, декоративная выразительность; иногда в них четко проступает ироническое отношение к изображаемому («Мистическое собрание», ил. 106).

В натюрмортах Н. Н. Сапунова изображены чаще всего изысканные фарфоровые вазы с пышными бумажными цветами. В этих эффектных произведениях, необычайно богатых по колориту, в самом методе работы, особенностях видения, образном строе ярко проявляется опыт театрального художника. Они театральны в своей праздничной декоративности, патетике цвета, характере композиции, освещения, даже в двойственности впечатления, которое производит своеобразная «жизнь» искусственных цветов.

Основным средством художественного выражения у Сапунова служит колорит. При этом увлечение декоративной выразительно-

стью цветовых пятен не приводит к отказу от сюжета. Наоборот, последний играет большую роль в произведениях Сапунова, навеянных как театральными впечатлениями, так и явлениями современности.

Среди зрелых работ Сапунова особенно выделяется неоконченная жанровая картина «Чаепитие» (1912, ГТГ, существует несколько вариантов). Воссоздавая на полотне атмосферу уродливого мещанского существования, художник одновременно выражает свое саркастическое отношение к нему. Он нарочито искажает формы, доводя изображение до гротеска. Сапунов использует эскизные манеры, сознательную небрежность изображения, являющиеся приемом «игры», мистификации зрителя, к которым он прибегал в театральных картинах. Но на этот раз своеобразный живописный фарс служит раскрытию определенного социального содержания.

Николай Петрович Крымов (1884—1958) учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1904—1911, с архитектурного отделения был переведен на живописное в 1907 году).

Творческая индивидуальность Крымова формировалась сложно и своеобразно. Вначале он много работал с натуры, увлекаясь пленэрными задачами, создавая проникновенно-лирические картины («Весна», 1907; «Крыши под снегом», 1906, обе ГТГ, ил. 156). Позднее у Крымова проявляется интерес и к традициям классического европейского пейзажа («Рассвет», 1912, ГТГ), а также к наследию А. И. Куинджи. Известную дань художник отдал увлечению народным искусством с его красочностью и своеобразными приемами образного воплощения. Это помогло ему достичь декоративной выразительности и большого художественного обобщения впечатлений от природы («Желтый сарай», 1909, ГТГ).

Поиски живописного синтеза, интерес к цвету, четкой обобщенной форме изображаемых объектов соединились у Крымова с романтически взволнованным мироощущением, которое определило собой и собственные художнику переживания природы и передачу общей атмосферы времени. Крымов часто изображает надвигающуюся грозу, нависшие тучи, бурные порывы ветра, что особенно характерно для конца 1900-х — начала 1910-х годов («Ветреный день. Бык», 1908, ил. 155; «Туча», 1910, обе ГТГ). Его продолжают привлекать и пленэрные задачи, сложные эффекты освещения, хотя он и передает их по памяти, а не с натуры.

Крымов — очень тонкий и большой поэт пейзажа, и это — главная отличительная особенность его творчества раннего периода, независимо от той живописной манеры, в которой он пробует свои силы. Иногда на протяжении одного и того же года художник создает весьма различные по характеру произведения, но их неизменно объединяет поэтичность видения и переживания природы.

В картине «После весеннего дождя» (1908, ГРМ), написанной в светлых и ярких тонах с импрессионистической свежестью, крыша и стены небольшого домика, зелень лужайки и кустов — все омыто недавним дождем и озарено солнцем, под которым сверкают еще невысохшие капли. Самому миру и его восприятию словно возвращены первоизданная ясность и чистота. Зеленая земля, голубое небо с празднично яркой радугой — это подлинные чудеса природы, заново открытые, дарящие ничем не омраченную радость жизни: они словно увидены глазами девочки в белом платье, выбежавшей из дома. Отсюда и незатейливость сюжета и та простота, с какой изображен этот «кукольный домик».

Только что отмеченное — один из приемов изобразительной поэтики Крымова тех лет, неоднократно им использованный. Полотно «Ветреный день. Бык», того же года, построено на резких контрастах освещения и сопоставлении яркого зеленого цвета с почти белым и черным. Произведение наполнено порывами ветра, движением клубящихся облаков, пылью над дорогой, резкими жестами людей и бегом животных. В то же время ему присуща своеобразная декоративность. В образном строе картины большую роль играют выразительность линий и силуэтов, сопоставление цветовых масс и цветовых плоскостей, акцентирование самой поверхности холста, на котором сделано изображение. В произведении проявились свойственное Крымову чувство юмора, склонность к иронии.

Казалось бы, художник стремился к героизации образа природы, отсюда — столько места отводилось небу, строго расставлялись деревья; однако откровенная шаржированность в трактовке фигурок людей и животных исключает какую-либо романтическую патетику.

Отстраненность восприятия, элемент эстетической игры — черты, характерные для художественного мышления многих современников Крымова, — находят отражение как в этой, так и в ряде других его работ. Интересно, что, по свидетельству знавших Крымова людей, в быту он часто предпочитал быть сатириком, а не лириком.

Стремление к созданию синтетического, внутренне значительного художественного образа наиболее отчетливо сказалось в картине «Туча» (1909, ГТГ), этим же обусловлен и ее большой формат. Композиционным фокусом произведения является белое здание в глубине пейзажа, на фоне парка. Темно-синяя вода в зеленых берегах, темно-золотистая рожь слева, темно- и светло-зеленые кусты и деревья, еще более глубокого тона, чем

вода, синяя туча в глубине написаны обобщенно, большими цветовыми массами. Художник использует звучные, различной интенсивности, в зависимости от освещения, красочные тона, прекрасно согласованные друг с другом. Композиция строится параллельными горизонтальными планами, сообщающими изображению строгость и уравновешенность, почти торжественность.

Другое полотно с тем же названием («Туча», 1910, ГТГ) — небольшого размера, решено совершенно по-другому. Это камерное по художественному образу произведение. Для него характерен резкий контраст освещенных — светло-желтых — поверхностей земли и дома с темными массами деревьев, из-за которых виднеется синяя туча. На этот раз художник вводит в пейзаж изображение телеги с лошастью, фигуры человека возле дома и сложенных в стороне бочек, которые переданы подчеркнута объемно и материально.

В 1909 — начале 1910-х годов в произведениях Крымова усиливаются жанровые мотивы. Он обнаруживает стремление к передаче национальной самобытности, интерес к народной жизни. Таковы картины «Московский пейзаж. Радуга» (1910-е годы) с изображением московской улицы и детей, гуляющих в омытом дождем сквере, «Новый трактор» (1909, обе ГТГ).

В конце рассматриваемого периода Крымов вновь обращается к изучению живой природы, работает с натуры, что сообщает его произведениям большую полноту ощущения жизни («Перед закатом», 1917, частное собрание).

Очень серьезное значение имели теоретические обобщения художником своих практических открытий в живописи. Здесь большую роль сыграло также изучение произведений И. И. Левитана. Крымова еще при первом знакомстве с работами Левитана поразило сочетание в его картинах «материальности, воздушности и правдивости» в изображении природы. В основе этого лежало умение Левитана найти общий тон. В том же плане сильное впечатление на Крымова произвели картины И. Е. Репина и К. А. Коровина.

Уже в ранний период творчества, работая над тем или иным произведением, Крымов много внимания уделял поискам общего тона. «Тонем в живописи я называю, — писал он позже, — степень светосилы цвета, а общим тоном — общее потемнение или посветление природы в соответствующие моменты дня». По его мнению, «живопись — это передача видимого материала тоном плюс цвет». Он утверждал, что «верное видение тона более важно, чем видение цвета, потому что ошибка в тоне дает неверный цвет».

В годы творческой зрелости Крымов разработал целую теорию и систему приемов нахождения правильных светосильных отношений цвета. «Верность общего тона и верность отношений между отдельными предметами в картине позволяет художнику без излишней детализации точно передать общее состояние природы, правильно расставлять предметы в пространстве, убедительно передавать их материальность, то есть передавать на полотне подлинную жизнь». По глубокому убеждению Крымова, «при настоящей живописи отпадают заботы о внешности картины, о «красоте» и «оригинальности» мазка, фактуры, «индивидуальности», но остается взамен много забот о содержании, об идее и красоте видимого в природе и жизни, о том очаровании, которое производит правда на художника». Этим он вполне овладел в зрелые годы, стремясь выразить свое взволнованное переживание природы. После Октябрьской революции художник много сил отдает педагогической деятельности, продолжая успешно работать творчески, создавая большое число прекрасных произведений.

Одна из характерных тенденций искусства рассматриваемого периода — тяготение к примитивизму. Она сказалась в творчестве разных художников.

Примитивизм (от латинского *primitivus* — первобытный, первоначальный) — формалистическое течение в буржуазном искусстве. Ему свойствен отказ от всех лучших достижений прошлого ради уродливого подражания упрощенным формам искусства так называемых «примитивных эпох» — первобытных племен и народностей. Гипертрофируя и насильственно перенося в условия современной вырождающейся буржуазной культуры черты первобытного мышления, примитивизм служит откровенно реакционным и формалистическим целям.

Примитивистская тенденция наметилась на выставке «Голубая роза» прежде всего как стремление к выражению иррационального, интуитивных «прозрений», что влекло за собой невнятность эстетического языка, приблизительные и слабые намеки на реальные формы, грозя разрушением художественного образа. В той или иной мере эта особенность проявилась у всех участников выставки, что в целом можно оценить как отрицательное явление.

Но надо отметить и другой момент, крайне типичный для эпохи, который неверно отождествлять с примитивизмом, это — обращение художников к тем более ранним слоям человеческой культуры и эстетическим традициям, которые в их понимании не были профанированы академизмом, а главное —

могли быть противопоставлены уродствам современной капиталистической цивилизации, ошибочно отождествлявшейся порой с цивилизацией вообще. На этом пути многие надеялись вновь обрести непосредственность и целостность художественного восприятия и мышления, прийти к созданию гармонических художественных образов. Иногда это действительно удавалось. Подобными намерениями вызвано обращение некоторых художников к проторенессансу (Петров-Водкин, Кузнецов), греческой архаике (Серов), искусству Древней Руси (Петров-Водкин, Кузнецов) и Древнего Востока (Кузнецов, Сарьян), к фольклору (Кустодиев). В оценке подобного явления не может быть однозначного подхода. Необходимо исходить как из общего направления творчества того или иного мастера, так и из конкретных художественных результатов.

В ранних работах Сарьяна увлечение сказочностью сюжета нередко сочетается с яркостью цвета и упрощенностью формы, которые вызывают ассоциации с детскими рисунками («У гранатового дерева», 1907, ГТГ). В основном — это декоративные произведения камерного характера. Позже, отходя от подобных увлечений, Сарьян углубляется в изучение восточного народного искусства, достигая на этом пути несомненных успехов, обретая свой индивидуальный творческий облик и собственный метод.

Освободившись от узости эстетической программы «Голубой розы», Кузнецов, в свою очередь, обращается к проторенессансному искусству, древнерусской живописи и Востоку, создавая свой монументально-декоративный стиль. При этом в некоторых работах из Степной серии Кузнецова сказывается стремление к детской безыскусственности и ясности видения (например, в изображении словно игрушечных лошадей, баранов в огромном степном пространстве). Нечто сходное можно наблюдать и у Крымова.

В картине «Московский пейзаж. Радуга» художник пытается передать мир, словно бы увиденный глазами детей, гуляющих в сквере.

Обращается он и к фольклору в широком смысле с его яркой красочностью и жизне-радостностью («Новый трактор»), ищет сильных и острых цветовых обобщений («Желтый сарай»).

Нельзя отождествлять обращение к фольклору как источнику творческого вдохновения, воплощающему нравственные и эстетические идеалы народа, с примитивистской стилизацией — нарочитым огрублением и заострением некоторых черт, присущих отдельным видам народного творчества (например, лубку). Такая тенденция носит откровенный характер вызова, отрицания профессионализ-

ма в живописи, преследует цели эпатирования зрителя. Увлечение примитивизмом было типично для ряда представителей «Бубнового валета» (1910—1911), который на короткий период объединил художников, весьма различных в своем отношении к искусству. Их творчество было реакцией на импрессионизм, символизм «Голубой розы», эстетическую концепцию «Мира искусства». Одновременно бубнововалетцы выступали и против традиций критического реализма второй половины XIX века, отказываясь, в частности, от социальной направленности творчества. Они стремились, казалось бы, к утверждению реального мира в его предметном существовании, акцентируя в образном строе произведений — натюрмортов, пейзажей, портретов, обычно лишенных психологизма, в первую очередь, остроту эмоционально-чувственного начала. Однако сама «вещность» в этом случае понималась абстрактно, была чисто иллюзорной, кажущейся, лишенной того ощущения материальности мира во всей его жизненной полноте, которое свойственно реалистическому искусству. Передача реальной плоти жизни, как правило, не входила в задачу живописцев «Бубнового валета».

Обращение к народному творчеству у этих художников имело неадекватный, а подчас и внутренне противоречивый характер. В нем сказались также поиски здоровых жизненных и эстетических начал и открытие художественной ценности таких его видов, как лубок, росписи подносов, по крайней мере в плане заключенных в них декоративных возможностей. Так, у Машкова и Куприна отзвуки народного искусства, выраженные средствами высокопрофессиональной живописи, ощущаются в ряде великолепных в своей декоративности и яркой красочности натюрмортов. Однако творческое использование достижений народного искусства подчас подменялось «игрой» в примитив, сводилось к упрощению и искажению свойственных ему приемов изображения, являлось вызывающим отрицанием профессионализма. Это не может не вызвать протеста, так же как и сама тенденция забвения всех предшествующих завоеваний человеческой культуры.

В целом отказ от глубокой идейности содержания и использования традиций классического искусства, характерный для «Бубнового валета», суженность аспекта восприятия, ограниченность и отвлеченность эстетического мышления — наиболее уязвимые черты его адептов. Наряду с увлечением примитивизмом, в «Бубновом валете» имело место влияние кубизма, футуристических идей, индивидуалистического, анархического бунтарства. Все эти тенденции обнаруживались и усиливались

в ходе идейно-художественной борьбы и вскоре привели к творческому размежеванию участников объединения.

Позже Кончаловский вспоминал: «Основывая «Бубновый валет», наша группа ничуть не думала «эпатировать буржуа»... ни о чем, кроме живописи, решений своих задач в искусстве, мы тогда не думали. «Идеология» пришла позднее, когда в 1912—1913 годах, после раскола, «Бубновый валет» стал устраивать диспуты в Политехническом музее и к нам примкнули футуристы.

Дело было в том, что при самом основании «Бубнового валета» не все мы относились к искусству одинаково. Яркие живописные дарования Ларионова и Гончаровы, естественно, делали их нашими союзниками, но в отношении к искусству у нас была большая разница. Машков, Куприн, Лентулов и я — мы относились к живописи с какой-то юношеской страстностью и бездумностью, с полной незаинтересованностью в материальном смысле. А группа Ларионова, Гончарова и тогда уже мечтала о славе, известности, хотела шумихи, скандала. От этого произошел у нас так быстро раскол. Ларионов, Гончарова и другие вышли из «Бубнового валета» и организовали свое, более «левое», объединение «Ослиный хвост».

Петр Петрович Кончаловский (1876—1956) получил образование в Академии художеств (1898—1907) в мастерской П. О. Ковалевского. До этого он две зимы (1896—1897) учился в Париже в академии Жулиана, где преподавали Бенжамен-Констан и Жан-Поль Лоранс. Большое значение для Кончаловского имело его приобщение через посредство В. И. Сурикова к эстетическим воззрениям П. П. Чистякова, особенно в области колорита. При этом Кончаловский обладал яркой индивидуальностью. Темпераментный живописец уже в ранних работах стремился передать свою жадную любовь к жизни, к материальному миру.

В творческом формировании Кончаловского серьезную роль сыграли не только традиции русского реализма, но и глубокая приверженность к мировой художественной классике — произведениям Веронезе, Тициана, Тинторетто, Эль-Греко, Веласкеса, которые он всегда жадно изучал в музеях и картинных галереях (Эрмитаже, Прадо, Лувре). Эти впечатления вместе с огромным жизнелюбием помогли Кончаловскому сохранить и развить лучшие стороны своего дарования, несмотря на соприкосновение с самыми различными эстетическими направлениями.

В его ранних пейзажах чувствуется воздействие внутреннего драматизма и напряжения творчества Ван Гога. Художника заинтересо-

вали и живописные опыты Сезанна. Однако уже в самом начале 1910-х годов у Кончаловского вырабатывается собственный творческий метод, складывается живописная система.

В результате поездки в Испанию (1910), предпринятой совместно с Суриковым, Кончаловский создает ряд рисунков и картины «Бой быков» (1910, несколько вариантов), «Матадор» (1910, частное собрание), портрет матадора Мануэля Гарта (1910, ГТГ, ил. 153). Последнее произведение — своеобразный портрет-тип. Художника увлекла незаурядность натуры матадора — его сила, отвага, темпераментность, однако в трактовке образа и творческих приемах сказалась некоторая упрощенность при несомненной выразительности напряженного цвета.

В портрете Г. Б. Якулова (1910, ГТГ, ил. цв. XVII) Кончаловский достигает яркой, хотя и одноплановой характеристики человека, используя немногие черты его внешнего облика, заостренные им почти до гротеска, и типические детали обстановки. Лапидарно трактованные и уплощенные формы, насыщенность резко очерченных цветовых пятен — зеленого, коричневого, белого — способствуют созданию сильного декоративно-монументального эффекта, причем монументальность заключается в самой повышенной экспрессивности художественного образа, наделяющей его своеобразной значительностью. Недаром это произведение получило высокую оценку В. А. Серова.

Кончаловский пишет натюрморты, пейзажи. Многие из них поражают почти физическим ощущением жизненных сил. В картине «Сiena. Порта Фонтебранда» (1912, ГРМ) мощно вздымающиеся здания словно вырастают из тяжелых пластов земли. Обобщенность объемных форм, переданных перетеканием цветовых планов, напоминая о живописных приемах Сезанна, служит выявлению могучих сил природы. Этому способствуют плотность живописи, шероховатость фактуры. В лучших произведениях художник достигает большой остроты пластического переживания, в основе чего лежит яркость впечатлений от натуры, от реального мира. Он как бы стремится выявить квинтэссенцию физического существования. В этом смысле типичен натюрморт «Сухие краски» (1912, ГТГ), в котором изображены стеклянные банки с красками и кисти на рабочем столе. Показательно, что, даже прибегая к такому сомнительному приему, как коллаж, художник использует реальные этикетки с названиями красок, оттеняющие интенсивность цвета, передающие соответствующие же краски в банках.

«Дело в том, что всякая наклейка в живописном произведении заставляет страшно повы-

шать тон живописи, доводить его до полнейшей реальности... Из удовольствия спорить с действительностью, добиваться осязаемой передачи вещности предметов, отнюдь не впадая в натуралистические крайности, я делал эти наклейки, и, уж конечно, не для изумления зрителей, — писал художник. — Было, конечно, много молодых увлечений, крайностей, но все они прошли, а то, что ценно и нужно, чего добивались, — хорошая живопись осталась...»

В натюрморте «А г а в а» (1916, ГТГ, ил. 152) все внимание сосредоточено на сопоставлении различных по форме, цвету, фактуре и значению предметов. Несмотря на некоторое заострение геометрической четкости форм и объемов, мы ощущаем, что именно разнообразие реального мира в его предметной конкретности увлекало Кончаловского. В этом его принципиальное отличие от кубистов с характерным для них стремлением к рационалистической отвлеченности и конечному уничтожению предметной целостности. Используя звучность цветовых пятен — зеленого, красного, желтого, синего, — ритмическую выразительность композиции, а также акцентируя плоскость холста, на которой располагается изображение, художник достигает сильного декоративного эффекта.

В процессе аналитического исследования предметного мира и темпераментного воссоздания его на полотне Кончаловский открывал для себя все новые и новые стороны существования материальных объектов. Мощное жизнелюбие, пафос созидания самой живописной материи, из которой «формируются» все детали изображения, сообщили его «Верстаку» (1917, собственность семьи художника) своеобразный живописный «симфонизм». Выбор точки зрения снизу, особая торжественность в расположении рабочих инструментов и бытовых предметов вокруг верстака, звучность цвета — золотисто-оранжевого, синего, зеленого, голубого, сиреневого — способствуют преобразению самой обыденной и прозаической действительности, наделяют ее своеобразной праздничностью.

Художник радостно прославлял жизнь, исполненную смысла и значения в своих, казалось бы, даже самых несложных проявлениях. И это самая сильная сторона творчества молодого Кончаловского. Позже, отмечая именно эту особенность искусства Кончаловского, Луначарский писал: «Нам нужна радость, нужны элементы... ощущения биения здоровых сил — они необходимы для нас и даже, может быть, особенно необходимы именно потому, что мы находимся в жестокой борьбе».

Кончаловский шел путем поисков и открытий, никогда не изменяя своей жадной любви

к жизни. Постепенно художник, по собственному признанию, «отошел от сезанновского метода последовательного закрашивания планов, потому что он был окончательно изжит. Им и надо было овладеть для того, чтобы потом отбросить его как школьный урок во имя непосредственной простоты подхода к природе».

Будучи новатором в живописи, Кончаловский ориентировался на высокое классическое искусство, особенно эпохи Возрождения. Это ярко проявилось после Октября, сказавшись, в частности, в его концепции портрета. «Я ... всегда стремлюсь найти стиль изображаемого человека, открыть в нем общечеловеческое, потому что мне дорого не внешнее сходство, а художественность образа. Общечеловеческого и ищу я прежде всего в оригиналах моих портретов. И в этом мне много помогают великие мастера эпохи Возрождения, умевшие создавать вечно притягательные портреты каких-то совершенно неведомых нам людей... Разумеется, форма и цвет всюду существуют по одним и тем же законам, но никак не значит, что к человеку можно относиться в живописи так же, как к бутылке какой-нибудь. И мне очень странно слышать обвинения в натюрмортности, предъявляемые... к моим портретам. Они могут быть несовершенны по живописи... но это совсем не потому, что я и теперь подхожу к человеку с точки зрения вещиности природы. Это кончилось еще «Скрипачом», в 1918 году. В портретах, написанных до той поры, я действительно искал вещиности, натюрмортности, потому что искал ее во всем». Воззрения Кончаловского на искусство приобретали все большую широту, а произведения — полноту отражения жизнерадостного восприятия мира во всем его многообразии и материальной чувственной конкретности.

Жаждой радостного жизнеутверждения было в значительной мере отмечено и творчество Машкова.

Илья Иванович Машков (1881—1944) вышел из Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Он обладал ярким талантом, наиболее полно раскрывшимся в натюрмортах и отчасти в портретах.

Машков тяготел к преувеличениям, большим масштабам. Плоды и фрукты приобретают на его полотнах гигантские размеры, словно олицетворяя силы земного плодородия. Такому впечатлению в ряде случаев, однако, мешают некоторая отвлеченность от сути предметов, сосредоточенность внимания художника на передаче цвета и формы («Фрукты на блюде», 1910, ГТГ), объемности и материальности («Натюрморт с камелией», 1913, ГТГ, ил. 150). Машков стремится к еще большей жизненной конкретности, выявлению самой плоти изображаемых предметов, что на-

метилось уже тогда в его лучших произведениях («Тыква», 1914, ГТГ), однако в портретах ему это не удается.

В портретах в то время он часто использует неожиданные сопоставления изображения человека с предметами антуража, почти уравнивает то и другое в своем значении, что исключает возможность какого-либо психологизма. Подобное явление — следствие общего кризиса буржуазной культуры, начавшегося процесса дегуманизации искусства, оказавших воздействие на творчество бубнововалетцев. Исходя из внешней характеристики облика модели, Машков сознательно заостряет отдельные черты, особенности позы, манеры держаться, порой нарочито огрубляя формы. Иногда это приобретает характер гротеска (портрет дамы с фазанами, 1911, ГРМ). Он стремится к декоративности общего решения и внутренней напряженности художественного образа. Таков, например, портрет мальчика в расписной рубашке (1909, ГРМ). Причем красные цветы фона (очевидно, части узора ковра, вышивки или обоев) неожиданно выступают вперед, споря своей условной, кажущейся жизненностью с жизнью человеческого образа, переданной напряженной позой и взглядом исподлобья.

Порой в портретах Машкова проявляется и увлечение своеобразной мистификацией, граничащей с откровенной буффонадой (портрет Киркальди, 1910, ГТГ). При этом утрачиваются самоценность и в какой-то мере реальность человеческого образа.

После революции искусство Машкова становится значительно строже и объективнее, художник с большой ответственностью следует натуре, работает он в это время главным образом в области натюрморта.

Александр Васильевич Куприн (1880—1960) также был воспитанником Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Он создавал натюрморты, пейзажи. Его увлекала задача выявить своеобразие формы и цвета, передать соотношение объемов и окружающего пространства при изображении обычных бытовых предметов, открыть таящиеся в них поэзию и красоту. Смело komponуя свои натюрморты, художник часто соединял в них сосуды и плоды на фоне расписных подносов («Натюрморт с синим подносом», 1914, ГТГ, ил. 151), изображал излюбленные бумажные цветы. Он сообщал своим произведениям приподнятое настроение, радуясь звучным цветovým аккордам (красного перца, синего подноса или зеленой и желтой тыквы — «Тыква», 1912, ГТГ) и ритмической выразительности очертаний (не только плодов, но и стройного кофейника, круглой тарелки), раскрывающих ему в процессе неожиданных сопоставле-

ний, казалось бы, привычных, хорошо знакомых предметов.

В ряде случаев он создавал «тематические натюрморты», например вдохновенно повествующие о предметах, находящихся в мастерской художника. Таков большой «Натюрморт с тыквой, вазой и кистями» (1917, ГТГ), отличающийся музыкальностью цветовых отношений изображенных предметов и общего ритмического строя композиции, это произведение — своеобразная лирическая поэма, воспевающая орудия труда живописца.

В пейзажах Куприна преобладают эпические ноты, тенденция к созданию обобщенных, значительных образов («Пейзаж. Ментона», 1914; «Подмосковный завод», 1915, оба ГТГ).

Кончаловский, Машков, Куприн в зрелый период творчества отказываются от увлечений сомнительными экспериментами в духе кубизма, использования коллажа и примитивизма, чему порой они отдавали дань в начале своего творчества. Мечта о прекрасном в жизни, тяготение к сильному, духовно цельному и поэтическому искусству — вот то, что прежде всего служит подтекстом творческих исканий названных художников, ставших позже видными мастерами советской живописи. Для них пребывание в «Бубновом валете» было лишь временным, преходящим, отражающим определенный этап творческих поисков.

С «Бубновым валетом» в своих творческих истоках связаны **А. В. Лентулов** (1882—1943), **Р. Р. Фальк** (1886—1958), **В. В. Рождественский** (1884—1963), **А. В. Шевченко** (1882—1948), **А. А. Осмеркин** (1892—1953).

К числу художников, имевших прямое отношение к этому объединению, принадлежали **М. Ф. Ларионов** и **Н. С. Гончарова**. Для них губительным было самодовлеющее увлечение художественной модой дня. Ларионов и Гончарова отдали дань буквально всем современным им эстетическим тенденциям, поочередно переходя от увлечения примитивом к лучизму, кубизму, футуризму и так далее.

Михаил Федорович Ларионов (1881—1964) — один из основателей объединения «Бубновый валет», давший ему это эпатирующее название. Он писал пейзажи, натюрморты, портреты, как театральный художник был участником дягилевских антреприз.

В период 1907—1911 годов Ларионов создает солдатскую серию («Отдыхающий солдат», «Утро в казарме», обе ГТГ; «Сидящий солдат», частное собрание, Париж). В изображении солдат использованы приемы примитивных рисунков, с нарочитой брутальностью, безграмотностью подписей и так далее.

В декларациях эта тенденция провозглашала тяготение к «здоровому варварству».

В 1910-е годы художник увлекся лучизмом — разновидностью абстракционизма.

Наталья Сергеевна Гончарова (1881—1962) писала пейзажи, натюрморты, театральные декорации. Однако центральное место в ее творчестве рассматриваемого периода принадлежит крестьянской теме.

В ранних работах в какой-то мере сказываются реалистические традиции («Рыбная ловля», 1908, ГТГ). В начале 1910-х годов у Гончаровой наметились тенденции к декоративности, яркой красочности, монументализации образов; усилилось увлечение примитивизмом (картины «Мытье холста», 1910, «Купанье лошадей», 1911, обе ГТГ) — резкими обобщенными и огрубленными формами, искажением пропорций. Подобные приемы в ее представлении должны были служить выражению почти первобытных, не затронутых буржуазной цивилизацией вкусов. Во всем этом было много надуманного, нарочитого, а иногда почти отталкивающего («Крестьяне, собирающие яблоки», 1911, ГТГ).

Наряду с подобными работами у Гончаровой встречаются произведения иного плана, например, рисунок «Испанки» (б., граф. кар., ГТГ, ил. 154), свидетельствующий о большом графическом мастерстве.

Гончарова обращалась также к древнерусскому искусству (евангелисты, все ГРМ). В таких произведениях, как, например, «Велосипедист» (1913, ГРМ), художница использовала приемы футуризма.

В России футуризм не был однороден по составу. Часть художников, оказавшихся в сфере его воздействия, приходит к отрицанию не только капиталистической цивилизации, но и окружающей действительности. Иной была судьба Маяковского. Стихийно захваченный протестом против проявлений буржуазности, все более ощущая одиночество человеческой личности в машинном мире, он, все глубже постигая сущность явлений современности, пришел к пониманию истинной революционности, а в дальнейшем и к отказу от футуризма.

Почти одновременно с «Бубновым валетом» был создан петербургский «Союз молодежи». Это не случайно. В 1910-х годах в связи с оживлением общественной жизни определенную часть молодых художников захватывают «мятежные настроения» — своего рода выражение интеллигентского анархического бунтарства. Это сопровождается калейдоскопической сменой провозглашаемых программ, одновременным существованием самых сбивчивых и противоречивых эстетических позиций, требованием неограниченной свободы для всевозможных новаций. Одни и те же худож-

ники оказывались участниками различных по установкам выставок и объединений, что свидетельствовало об их идейных метаниях. В 1913 году в Лондоне некоторые русские художники даже участвуют на выставке, где читаются лекции об оккультизме, спиритуализме и так далее.

Призыв к кубистическому разложению объемов на плоскости, футуристическая фетишизация скорости, упование на некий «всемирный динамизм», стремление к эпатированию буржуазной публики и с этой целью нарочитое огрубление форм реального мира, искажение естественных пропорций, приемы откровенной буффонады — все это спорадически обрушивалось на зрителя.

Подобные тенденции, захватившие «Союз молодежи» и отчасти «Бубновый валет», еще более отчетливо выразились на выставках «Ослиный хвост» и «Мишень». В период войны 1914 года все это достигло своего апогея, приобретая характер антиобщественного индивидуализма и воинствующего антиэстетизма, отражавших нарастающую дегуманизацию буржуазной культуры, против которой, казалось бы, было направлено.

В рассматриваемый период в русской живописи, помимо кубизма и футуризма, заметно некоторое воздействие и западноевропейского экспрессионизма. Отдельные проявления его наблюдаются у Гончаровой, Шагала, П. Н. Филонова (1883—1941), Малевича, молодого Шевченко, Машкова и других художников.

Марк Захарович Шагал (1887?) не отказывался от сюжетности в живописи, обычно исходил из конкретных жизненных впечатлений, но и то и другое отличалось у него большим субъективизмом. Сочувственное изображение быта провинциальных местечек сочетается с элементами гротеска, резкими сдвигами композиционных планов, нарочитым искажением и огрублением форм («Смерть», 1908, частное собрание, Франция). Произведения Шагала нередко проникнуты мистическими настроениями, например, «Часы» (гуашь, 1914, ГТГ): крошечная фигурка человека кажется совершенно подавленной почти зловещим образом времени, которое символизируют собой огромные, неуловимо идущие часы.

В работах Шагала («Над городом», 1914; «Свадьба», обе ГТГ и др.) ощущается и лирическое начало — потребность в поэтизации изображаемого (особенно в многочисленных портретах жены), желание придать ему значительность. В них есть и примитивизм и подражание кубизму — тому, что считалось «последним словом» и последней модой в искусстве. А. В. Луначарский справедливо усматривал в этом кокетничание, игру в наивность.

Нарастающие симптомы кризиса буржуазной культуры приводили к полной дегуманизации искусства, отказу от образности, изобразительности.

Внутреннее родство всех формалистических «измов» наглядно демонстрирует творчество **Казимира Севериновича Малевича (1878—1935)**. Начав с работ жанровых, пейзажных и даже портретных с использованием приемов экспрессионизма, он скоро перешел к упрощению и огрублению форм, сведению их к комбинации стереометрически понятых простых объемов, что шло от кубизма («Сенокос», 1909, ГТГ). Сюжет имел формальный характер.

За этим следуют уже вполне беспредметные изображения («Станция без остановки», 1911, ГТГ), где объемы разлагаются на элементарные геометрические формы. Скоро Малевич провозглашает себя создателем супрематизма, беспредметничества. Свои произведения он строит на сопоставлении кругов, треугольников, прямоугольников разной величины, окрашенных в основные чистые цвета. В 1913 году появляется его «Черный квадрат» (ГТГ), знаменующий собой конец живописи как искусства, окончательный творческий тупик, естественное завершение пути, избранного художником. В литературных манифестах он декларировал упразднение искусства. Позднее — после Октябрьской революции — Малевич пытается обратиться к изобразительности, опровергая этим в известной степени свои теоретические опусы, полные отвлеченного умозрения, нередко проникнутые мистическими настроениями, но эти опыты его не имели серьезного значения.

Формалистическое искусство космополитично по своей природе. Оно возникает почти одновременно из общих исторических корней как на Западе, так и в России, что особенно наглядно показывает так называемый экспрессивный абстракционизм **Василия Васильевича Кандинского (1866—1944)**.

Уроженец России, он был духовно связан с современной ему немецкой культурой. Он учился живописи в Мюнхене, там же жил и работал, оставаясь за границей вплоть до 1914 года. После 1933 года он снова уехал за границу, бывал в Париже, Голландии, Швейцарии, Тунисе.

С 1910 года появляются первые абстрактные произведения художника, а после 1913 года Кандинский полностью переходит только к абстракционизму. Комбинация цветовых пятен, линии, их движение в пространстве должны передать субъективные переживания «творца», его «внутреннюю необходимость». При этом Кандинский ссылался на подсознательное, на некий «демонизм» внутреннего диктата.

Следуя своей теории «духовного в искусстве», он всецело предан созданию ничего не изображающих «импровизаций», «композиций» и так далее («Смутьное», «Композиция № 7», все ГТГ и другие).

Отказ от изобразительного принципа в живописи, сведение картины до роли предмета побуждает **Владимира Евграфовича Татлина (1885—1953)**, в начале твор-

чества написавшего такие декларативные на свой лад произведения, как «Продавец рыбы» (1911, ГТГ) или «Матрос» (предполагаемый автопортрет, 1911, ГРМ), интересовавшегося монументально-декоративными задачами, перейти к «деланию вещей». Он посвящает себя созданию так называемых контррельефов (конструкций из различных объемных форм на плоскости, выполненных из разных материалов — металлов, дерева и тому подобное), выйдя, таким образом, не только за пределы живописи, но и скульптуры.

Специфической особенностью существования в России в начале XX века различных формалистических течений было отсутствие четких границ между ними. Они переплетались, взаимно переходили друг в друга: футуризм и кубизм превращались в кубофутуризм и так далее. Общими были их воинствующий характер, отрицание всех эстетических завоеваний предшествующих периодов, отказ от художественного профессионализма, вызывающий антиэстетизм. «Мы идем рука об руку с малярами», — провозглашали в своем манифесте (1913) участники «Ослиного хвоста» и «Мишени».

Отказ представителей антиреалистических течений от выражения передовых идей своего времени, антигуманизм, увлечение формотворчеством ради него самого, игнорирование эстетических чаяний широкого круга зрителей — все это вызывало резкую отповедь со стороны прогрессивной художественной критики.

Статьи, публикуемые в «Правде» в 1910-х годах, помогая читателям разбираться в вопросах художественного творчества, обращали их внимание на то лучшее, что было создано в отечественном и мировом искусстве, рекомендовали посещать музеи, в том числе крупнейшее художественное собрание — Эрмитаж.

Активную критику упадочных и формалистических явлений в искусстве развертывает А. В. Луначарский («Задачи социал-демократического художественного творчества», 1907; «Письма о пролетарской литературе», 1914 и другие). Со всей силой своего публицистического таланта он обрушивается на декадентов самых различных толков, выступая за яркое, жизнеутверждающее искусство. Мощный оппор формализму давала и легальная большевистская пресса. Категорически отрицал все формалистические «новации» В. И. Ленин.

В 1910-е годы некоторое распространение получило неоклассическое направление. Его влияние испытали очень разные мастера. Они встали на путь возрождения того профессионализма, который воспитывала старая Академия, обратившись к классическому художественному наследию. Однако результаты, к которым они приходили, были далеко не бесспорны. К числу этих мастеров принадлежали В. И. Шухаев, А. Е. Яковлев и некоторые дру-

гие художники, преимущественно ученики Высшего художественного училища.

Василий Иванович Шухаев (1887—1973) учился в Московском Строгановском училище (с 1897 года), затем в Академии художеств (1906—1912) в мастерской Д. Н. Кардовского.

Он усвоил строгую манеру исполнения с точным рисунком и светотеневой моделировкой формы. Его излюбленной техникой стала сангина, которой он пользовался как краской, сочетая точную, четкую передачу формы с впечатлениями живописи (таковы его ранние этюды: «Врубель на смертном одре», 1910; «Старик», 1911 и др.).

Выпускная картина «Вакханалия» (1912) свидетельствовала об ориентации художника на классические традиции. Однако она имела ярко выраженный «музейный» характер. Два года Шухаев в качестве пенсионера провел в Италии. Там были написаны картины «Сусанна и старцы», «Карусель» (из русского народного быта, обе 1913), начата работа над картиной (ненаписанной) «Поклонение волхвов», создан двойной автопортрет (В. И. Шухаевым и А. Е. Яковлевым) «Арлекин и Пьеро» (1914, ГРМ). В этом произведении противопоставлены друг другу две разные творческие индивидуальности, два характера, причем Шухаев изобразил себя в роли Пьеро, в которой не раз выступал в Доме интермедий, в постановке «Шарф Коломбины», осуществленной Мейерхольдом.

Шухаев пробовал свои силы и в создании стеновых росписей. После Октябрьской революции он становится одним из крупных мастеров советского искусства.

Александр Евгеньевич Яковлев (1887—1938) учился в Академии художеств (1904—1913) в мастерской Д. Н. Кардовского. Был пенсионером в Италии вместе с Шухаевым, с которым часто вместе и работал. Предпочитаемой техникой Яковлева также была сангина, ею выполнены многие его этюды с натуры. В автопортрете (1910-е годы, ГТГ) художник представил себя в мастерской за работой над этим полотном, которое отличается тщательностью и дробностью воспроизведения всех деталей обстановки, по существу, мешающих восприятию образа портретируемого.

Яковлев много путешествовал (был в Италии, Испании в 1913—1915 годах, позже в Монголии, Китае, Японии). С 1920 года жил в Париже.

Хотя ориентация на классику, стремление к профессиональному мастерству, систематическая работа с натуры должны быть расценены как важные положительные моменты, однако оторванность от современности, скрупулезность в передаче формы, переходящая порой в протокольное ее воспроизведение, были уяз-

вимой стороной творчества этих мастеров (и близких им художников) в предреволюционные годы. Тогда «Правда» писала, что Академия «воспитывает своих учеников на старых, обветшалых навыках, прививает им старые вкусы».

К числу художников, мечтавших о «большом искусстве» и ориентировавшихся на мировое художественное наследие, принадлежал и К. Ф. Богаевский.

Константин Федорович Богаевский (1872—1943), ученик А. И. Куинджи по его академической мастерской, был крупным пейзажистом (продолжал работать и после Октябрьской революции). В дореволюционный период для него характерен своеобразный ретроспективизм, даже архаизм, развиваемый им под влиянием Рериха (о нем см. главу восьмую). Художника особенно привлекали пейзажи Крыма, ассоциирующегося в его представлении с полулегендарной Киммерией. В этом у него есть созвучие с Волошиным.

Ранние работы Богаевского, воспроизводя пустынные скалистые берега Крыма, овеяны суровой романтикой («Древняя крепость», 1902, Феодосийская картинная галерея; «Ночь у моря», 1903, Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева; «Берег моря», 1907, ГТГ). Позже в его произведениях появляется нарядная декоративность, что сказывается в ряде работ «гобеленового» цикла (например, «Утро», 1910, ГТГ). К этим произведениям близки три панно для особняка Рябушинского (1911). В них своеобразно отразились воспоминания об Италии, ее природе, искусстве раннего Возрождения, соединившись с чисто декоративными тенденциями, результатом чего явились фантастические, сказочные пейзажи.

Романтические настроения Богаевского сказались в произведениях отвлеченно-героического плана. В этих пейзажах природа наделена каким-то космическим величием, она кажется существующей вне земного исторического времени: Воспоминание о древней Киммерии в них неотделимо от поэтической мечты о прекрасном бытии мира в его первоначальной нетронутости. Художника особенно привлекало творчество А. Мантеньи, Н. Пуссена и отчасти К. Лоррена. Работы Мантеньи он видел во время своего путешествия по Италии (зимой 1908—1909). Результатом этой поездки стала картина «Воспоминание о Мантенье» (1910, ГТГ, ил. 149).

Богаевский много работал в технике акварели, был большим мастером рисунка. Завершенным картинам всегда предшествовали графические эскизы, а акварели художника часто обладают большей выразительностью, чем полотна, написанные маслом.

После Октябрьской революции Богаевский, войдя в советское искусство, в значительной мере преодолел свое увлечение далеким прошлым, обратившись к непосредственным жизненным наблюдениям, отображал величие социалистического строительства.

Одним из самых крупных и характерных художников 1907—1917 годов, а в будущем и советского искусства был **Кузьма Сергеевич Петров-Водкин** (1878—1939) — ученик В. А. Серова по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества (1897—1904). Петров-Водкин органично сочетал в своем творчестве многие важные для его времени эстетические тенденции. Он принадлежал к тем новаторам, которые не отказывались от обращения к классическим традициям.

Петров-Водкин был упорным искателем и художником-мыслителем. Он испытал влияние новозападной живописи (Ходлера, Люви де Шаванна, Тулуз-Лотрека, Гогена и других мастеров). В Мюнхене художник занимался в школе Ашбе, в парижских студиях, у Колоросси.

Знакомство с искусством Возрождения в Италии и поездка в Африку (1907) крайне своеобразно переосмысливались художником.

В ряде работ 1900-х годов («Берег», 1908, ГРМ), проникнутых мечтой о гармонии и смутным томлением, ощущается влияние символизма, сказываются отвлеченность эстетического идеала художника и неопределенность его общей творческой позиции.

По непосредственным парижским впечатлениям было исполнено полотно «Кафе» (1907/8 (?), ГРМ). Поездка в Африку дала материал для целой серии произведений («Развалины Карфагена», этюд, Калининская областная картинная галерея; «Пустыня ночью», 1908, ГТГ).

Творчество тех лет еще лишено четкой эстетической концепции, собственного метода и живописной системы. Более определена картина «Сон» (1910, ГРМ), хранящая отдаленные препарированные воспоминания об искусстве итальянского Ренессанса («Сон рыцаря» Рафаэля). При всей отвлеченности содержания в этом произведении намечается стремление (хотя бы в крайне опосредованном виде, в эмоциональном напряжении и смутном ожидании чего-то) передать настроение времени. Показательна также ориентация Петрова-Водкина при создании этого произведения на общие принципы монументальных стенных росписей: акцентирование плоскости холста, фресковая разбеленность колорита. Недаром после этой картины художник получает ряд заказов на росписи (например, расписать после реставрации стены церкви св. Василия в Овруче).

Важным этапом в творчестве Петрова-Водкина было создание большой картины «Мальчики» (1911, ГРМ), что совпадает с его попыткой теоретически осмыслить и сформулировать свою живописную систему, во многом имевшую сбивчивый и спорный характер. Считаю, что в современную эпоху утрачено ремесло живописи, Петров-Водкин делает главный акцент на изучении ее первооснов — выразительности цвета и формы (линий), — видя в этом путь для нового возрождения живописи. Картина «Мальчики» являет собой как раз результат практического приме-

нения системы Петрова-Водкина. Лаконизм композиции, четкость формы, доведенная до жесткости, резкие, обобщенные, словно натянутые контуры, неистовое открытое звучание немногих дополнительных тонов — оранжевого, зеленого и голубого — вот выразительные средства, которыми пользуется художник. Создавая образы, полные внутреннего напряжения, он достигает сильного, но однопланового впечатления, поскольку его непосредственное восприятие и переживание природы втиснуты в некую узкую умозрительную схему. Здесь чувствуется влияние произведений западноевропейских современников молодого живописца — А. Матисса и особенно Ходлера, с характерной для него жесткостью форм.

Следующее по времени крупное произведение — «Купание красного коня» (1912, ГТГ, ил. 159) было воспринято многими современниками Петрова-Водкина как воплощение их мечты о монументальной картине нового типа. При всей видимой отвлеченности содержания в картине отразилось сложное переживание эпохи. Тревожное ожидание чего-то неведомого, готовность к подвигу во имя высоких идеалов гуманизма, жажда творческих дерзаний, сочетание крайнего напряжения всех чувств и всеоценивающего размышления — это лишь отдельные моменты возможной интерпретации данного художественного образа. Автор прибегает к изобразительной метафоре, стремясь выразить сложное многоплановое содержание. Благодаря обобщению, лаконизму изобразительного языка и эмоциональной патетике художественный образ вырастает до символа, приобретает героическое звучание. В картине «Купание красного коня» все строится на контрастах эмоциональных состояний, движения и покоя, объемности и плоскостности в трактовке форм и картинного пространства, напряженного сопоставления чистых, звучащих в полную силу цветовых пятен — красного, сине-зеленого, желтого. Гармония достигается в процессе преодоления диссонансов, рождая внутренний динамизм. Очень значительна роль силуэта, заставляющая вспомнить о древнерусских иконах, интерес к которым в это время в среде русской художественной интеллигенции стал очень велик. Сам образ юного всадника на ярко-красном коне вызывает ассоциации прежде всего с Георгием Победоносцем в его народном понимании.

На пути создания большого монументального искусства одним из лучших достижений Петрова-Водкина явилась картина «Девушки на Волге» (1915, ГТГ ил. 158). Жизненные наблюдения переработаны художником в глубоко поэтический художественный образ. Изображение крестьянских девушек в совре-

менных одеждах на волжском берегу (жанровый сюжет) сообщает произведению конкретность, не снижая его до воспроизведения сцены из повседневности. Монументальность достигается общим характером композиции, строгой и необычно ритмически выразительной. Чистота и сила цветовых сочетаний синих, красных, розовых, желтых одежд, голубых воды и неба, четкость плавных певучих контуров, передающих легкие движения, найденность обобщенных силуэтов фигур делают это произведение одним из самых музыкальных и возвышенных по образному строю созданий Петрова-Водкина.

В картине органично переплетаются впечатления от искусства итальянского Проторенессанса с его чистотой красок, свежестью взгляда на мир и древнерусских фресок и икон XV—XVI веков со свойственными им принципами обобщения, выразительностью силуэтов и линейных контуров.

Ориентация на искусство больших мыслей и чувств, поиски того глубоко национального содержания, которое одновременно имеет и общечеловеческое значение, побудили Петрова-Водкина обратиться к образу материнства, занявшего центральное место в его творчестве. В картине «Мать» (1913, ГТГ) очень своеобразно используются традиции древнерусского искусства и отчасти Венецианова. Изображая русскую крестьянку, художник как бы приравнивает ее к традиционным образам мадонн. Вариант картины «Мать» (1915, ГРМ, ил. цв. XX) отличается большей жизненной конкретностью, иным пониманием формы. Художника увлекает передача объемов в соотношении с пространством интерьера; женский образ становится более теплым, лирическим, не утрачивая своей значительности.

В 1912—1915 годах Петров-Водкин неоднократно выступает с лекциями и докладами, пытаясь теоретически обосновать свои живописные поиски, уделяя основное внимание вопросам мастерства, проблеме цвета и формы, передаче пространства, формулируя свое понимание декоративности и психологичности живописи.

Откликом художника на события первой мировой войны была картина «На линии огня» (1916, ГРМ), малоудачная из-за отвлеченности в трактовке самого сюжета, казалось бы, вполне конкретного и даже социального.

Сложное содержание, явившееся результатом переживаний художника, вызванных смертью отца, а также философского аспекта восприятия мира, нашло воплощение в картине «Полдень» (1917, ГРМ, ил. 157). На фоне развернутой панорамы русской земли с ее полями, перелесками и деревнями запечат-

лены важнейшие события из жизни крестьянской семьи, начиная с рождения ребенка и кончая смертью ее главы.

Прием изображения отдельных последовательных этапов жизненного пути и одновременно почти космическая грандиозность зрелища жизни человека на Земле, отличающая это произведение, восходят как к западноевропейским художественным традициям (П. Брейгеля, например), так и к национальным древним фресковым росписям и житийным иконам. Золотые яблоки, изображенные на первом плане, подчеркивая грандиозность пространства, кажутся подобием двух солнц.

Подлинным шедевром Петрова-Водкина является картина «Утро» (1917, ГРМ), воспринимаемая как фрагмент стенной росписи.

Поэтичность, глубокая человечность содержания — вечная тема материнства и благородная красота художественной формы делают его одним из самых серьезных достижений русского искусства 1910-х годов. Сияющая чистота по-утреннему свежих и радостных красок зеленой травы с голубыми тенями, красных, розовых и голубых одежд, темно-охристых загорелых тел, «лучезарность» живописи (по выражению художника) сообщают картине просветленный, жизнеутверждающий характер. Внутренняя сосредоточенность матери и кажущаяся на первый взгляд странной недетская серьезность ребенка оттеняют значительность происходящего, вносят в произведение строгость. Образы материнства, юности, непреходящей красоты жизни в картине Петрова-Водкина существуют в нерасторжимом единстве как выражение естественной гармонии бытия. Это тот идеал, который упорно и долго искал и, наконец, обрел художник. На этот раз претворение классических (проторенессансных) и исконных национальных традиций было особенно органично, отлившись в совершенно новое эстетическое качество, сообщившее картине подлинную народность.

Такие произведения, как «Мать», «Полдень», «Девушки на Волге» и другие, открывали новую эпоху в истории русского искусства в канун Великой Октябрьской социалистической революции. Еще в 1913 году «Правда» писала: «Для молодых художников зарождающийся демократический период — неоценимая сокровищница, из которой смелый и сильный талант возьмет все, чем богата жизнь и история».

Таким образом, на протяжении предоктябрьского десятилетия в русском искусстве при всей сложности, большой внутренней противоречивости развития, в процессе преодоления кризисных явлений складываются многие крупные и яркие творческие индивидуальности.

В 1910-е годы, в условиях нарастания общественного подъема и оживления революционного движения, обращение к традиции переходного русского искусства предшествующего периода носило настолько широкий характер, что это позволяет говорить о реализме как настоящей творческой потребности, как о велении времени. В статье «Возрождение реализма» говорилось: «Ныне демократическими кругами общества с большим интересом читаются именно реалисты... Излишне доказывать, что общественный сдвиг является в большей мере результатом подъема рабочего движения. Пролетариат — единственный класс в русском обществе, который вновь выдвинул жизненные задачи и цели... И вот, именно теперь художники-реалисты приобрели и приобретают большое общественное значение» («Путь Правды», № 5, 26 января 1914 г.).

В многотрудные, тревожные и знаменательные годы в русской живописи насчитывалась не одна когорта реалистов. Несмотря на то что теперь силы их были распылены, эти художники оставались носителями лучших традиций русской демократической культуры. Именно наличие мощной реалистической и демократической потенции составляло одну из отличительных особенностей русского искусства конца XIX — начала XX века, обусловленную спецификой исторической ситуации.

Глава тринадцатая

СКУЛЬПТУРА

В истории русской скульптуры период конца XIX — начала XX века — особенно сложный и противоречивый.

По мере обострения классовых борьбы заметней стало влияние реакционной идеологии в среде скульпторов, связанных с Академией художеств. По городам России гораздо чаще, чем прежде, сооружались памятники и бюсты императоров, официальных лиц; на выставках в большом количестве стали появляться заказные портреты членов царской фамилии, крупных промышленников, деятелей реакционных буржуазных партий. Создавалось немало салонных произведений мещанской сентиментальной тематики, а также работ религиозно-мистического содержания. В годы реакции, после поражения первой русской революции, в творчестве ряда скульпторов сказались пессимистические настроения, охватившие значительную часть интеллигенции. Как и в других видах художественного творчества, возникают различные упадочные течения.

В то же время, и это наиболее важно, с конца XIX века идет дальнейшее развитие прог-

рессивных реалистических традиций, продолжается, хотя и очень противоречивый, процесс демократизации искусства пластики. Полнее и многограннее воссоздаются образы людей из народа, появляются первые в русской скульптуре представители пролетариата, а в период революции 1905 года — ее героини-революционерки. Наследуя лучшее из достижений скульптуры второй половины XIX века — обращение к жизни, утверждение реалистических основ пластики, пришедших на смену исчерпанному свои возможности классицизму, — ведущие русские мастера начала XX столетия во многом шагнули вперед. В творческих поисках они часто стремились расширить традиционные границы пластики. Основная тенденция здесь заключалась не в погоне за иллюзорностью внешнего правдоподобия или литературной повествовательностью, а в углублении и расширении возможностей именно в данном виде искусства — в скульптуре.

Скульпторы начала XX столетия острее воспринимали специфику различных видов пластики, охотнее работали в различных материалах. Многообразнее в целом стали творческие искания.

Отчетливой, чем когда бы то ни было в истории русской скульптуры, ощущается разделение мастеров по отдельным школам, направлениям и группировкам, гораздо резче и самобытней выражаются индивидуальные творческие особенности скульпторов.

Быстро формируется творчество талантливой молодежи.

Из всех видов и жанров скульптуры особенно успешно развивался портрет. В эти годы он достиг высокого художественного уровня. Развитию скульптурного портрета содействовал ряд условий. Сыграли здесь роль и возросший интерес к усложнившемуся внутреннему миру человека начала XX столетия, и успехи портретного искусства в других видах художественного творчества, и, наконец, преодоление многими мастерами-портретистами поверхностной трактовки образов. Следует заметить при этом, что скульпторов данного периода мало привлекал к себе жанр исторической портретной статуи. В этой области достижения второй половины XIX века более значительны.

Стремление преодолеть начавшиеся измельчание скульптурных форм и увлечение бытовой трактовкой образов сыграло важную роль в наметившемся подъеме монументальных работ. Еще более заметный сдвиг происходит в области декоративной пластики.

В числе причин, способствовавших подъему монументальной и декоративной скульптуры, важно отметить такие факторы, как пафос бурных общественно-политических событий и развитие интереса к народному творчеству (что

усиливало интерес к декоративному искусству), возникающий на новых архитектурных основах синтез искусств. Правда, достижения в области синтеза искусств в эти годы все же относительно, и говорить о них можно лишь по сравнению с предшествующим периодом, а не с тем расцветом подлинного содружества искусств, который имел место в конце XVIII — начале XIX века.

Следует заметить, что поиски нового в области монументальной пластики не были, как правило, целеустремленными и широкими. Хотя бы потому, что почти все скульпторы этого периода работали (и, видимо, ощущали основное свое призвание) не в монументальном, а в станковом искусстве, в скульптуре скорее камерной, более интимной по своему характеру, нежели в пластике больших форм.

В развитии русской скульптуры очень существенную роль продолжала играть Академия художеств, однако значение последней было уже далеко не такое, как в предшествующее время. Впервые за два последних столетия центр скульптурной жизни явно перемещается в Москву, где учатся, работают и преподают такие мастера, как С. М. Волнухин, П. П. Трубецкой, С. Т. Коненков, Н. А. Андреев, А. С. Голубкина. И хотя Академия, по существу, все еще держала в своих руках образование, сама творческая жизнь московских скульпторов была гораздо более напряженной, свежей, новаторской.

Из петербургских скульпторов, связанных с Академией, наиболее крупной фигурой был **Владимир Александрович Беклемишев** (1861—1920).

Ученик профессора Н. А. Лаврецкого, Беклемишев прошел основательную профессиональную подготовку в Академии художеств (1878—1887) и сам очень рано стал приобщаться к преподавательской работе. С 1894 года, уже имея звание профессора, он встал во главе скульптурного образования в Академии. В 1900—1903 и в 1906—1911 годы Беклемишев — ректор Высшего художественного училища при Академии художеств.

В творчестве этого видного представителя позднеакадемического направления сложно переплелись традиции академизма и влияние передвижников, тенденции салонности и достижения в развитии реалистического искусства.

Совсем немного времени разделяет, например, произведения Беклемишева «Как хороши, как свежи были розы...», навеянного в основном стихотворением в прозе И. С. Тургенева (бронза, 1892, ГРМ; мрамор, 1896, ГТГ и другие собрания), и «Деревенская любовь» (бронза, 1896, ГТГ). Но по характеру эти вещи совершенно различны. В первом случае при несомненном даровании автора им создано все же произведение позд-

него академического искусства с характерным привкусом салонности. В другом — отчетливо продолжены лучшие традиции жанровой скульптуры второй половины XIX века. Не случайно группа «Деревенская любовь» была встречена В. В. Стасовым благожелательно.

Эта небольшая по размерам скульптурная композиция Беклемишева подкупает наблюдательностью, с которой переданы позы и мимика молодого парня и девушки. Видно, что их объяснение происходит в краткую минуту отдыха от полевых работ. Сочетание лиризма и простой обстановки крестьянских будней наполняет всю сцену большой жизненной правдой. Мастерски, без всякого шаблона решена скульптором композиция группы. Произведение «Деревенская любовь» проникнуто искренностью и глубиной человеческого чувства, тем теплым вниманием к простым людям из народных «низов», которое составляло одну из характернейших особенностей лучших работ передвижников.

Из монументальных произведений Беклемишева наиболее известны памятник А. С. Грибоедову, поставленный во дворе русского посольства в Тегеране (1904), памятник Ермаку в Новочеркасске (1904) и С. П. Боткину в Петербурге (1908). По своему характеру все они близки к реалистическим монументам второй половины XIX столетия, в частности к работам А. М. Опекушина. Однако в некоторых из них чувствуются черты позднего академизма, прежде всего сухость лепки, недостаточная эмоциональная выразительность образов, порой их пригладженность.

Значительную художественную ценность имеет малая пластика Беклемишева. Будучи близок к театральной общественности, он исполнял такие пластически выразительные произведения, как статуэтки танцовщиц, небольшое портретное изображение В. Н. Давыдова (гипс, 1916, ГРМ), проникнутое дружеским чувством к артисту.

Беклемишев был крупным мастером скульптурного портрета, смело использующим различные творческие приемы при воссоздании той или иной модели. Например, в бюсте А. И. Куйнджи (мрамор, 1912, ГРМ) заметны отзвуки классицизма (строгость, лаконичность изобразительных средств, прямая, наподобие античных герм, срез плеч, известная идеализация образа и так далее). Во многих портретных бюстах преобладают черты, характерные для портретной скульптуры второй половины XIX века: максимальная точность воссоздаваемого образа, тщательное воспроизведение деталей (достигающее особенной педантичности в передаче одежд, морщинок на лице и тому подобное). Наконец, в совершенно ином плане решен бюст художника А. А. Ричцони (терракота, 1902, ГРМ). В нем преобладают особенности, свойственные именно скульптуре рубежа XIX—XX столетий: общий художественной законченности

произведения чувствуется стремление сохранить в нем непосредственность этюда с широкой манерой лепки. Скульптор концентрирует свое внимание на передаче наиболее характерного, стремится к эмоциональной, остро-психологической характеристике образа портретируемого.

Почти одновременно с Беклемишевым началась творческая и преподавательская деятельность другого известного петербургского скульптора **Роберта Робертовича (Романовича) Баха** (1859—1933).

Сын скульптора Р. И. Баха, он выступает вначале как типичный представитель академизма конца XIX века (статуя «Гений искусства», 1891). Однако, будучи весьма значительным по дарованию мастером, Бах не остановился на отвлеченных и холодных по исполнению псевдоклассических образах, столь далеких от полных жизни произведений античности и русской классики конца XVIII — начала XIX века.

В историю скульптуры Бах вошел в основном как автор одного из лучших памятников в А. С. Пушкину (бронза, гранит, 1900, ил. 160). Сравнительно небольшой, он был создан специально для Царскосельского парка, где он стоит и по сей день (ныне парк-заповедник в г. Пушкине).

Молодой поэт изображен в мундире Царскосельского лицея, сидящим на садовой скамейке в минуту дум и поэтического вдохновения. Образ овеян теплым лиризмом. Фигура юноши подкупает живостью движений, сдержанных и в то же время порывистых; остро схвачена поза. Убедительно переданы портретные черты задумчивого, одухотворенного лица.

Поставленный под сень столетних деревьев парка, который с таким чувством был воспет в ранних произведениях Пушкина, этот внешне скромный памятник в данной обстановке воспринимается как-то особенно проникновенным и уместным.

В 1902 году Бах участвует в конкурсе на модель памятника великому русскому композитору М. И. Глинке. Конкурс этот был объявлен по инициативе Русского музыкального общества в связи со столетним юбилеем со дня рождения композитора. Модель Баха была удостоена одобрения и принята к исполнению, причем автором архитектурной части памятника стал родной брат скульптора, архитектор А. Р. Бах.

Памятник М. И. Глинке (бронза, гранит) был установлен около здания Петербургской консерватории и открыт в начале 1906 года. Достоинства самого образа статуи все же не искупают неудачного его решения. Фигура композитора выглядит излишне грузной, вялой, решенной скорее в плане увеличенной портретной статуэтки, чем городского монумента.

Помимо работы над памятником, Р. Р. Бах отдавал много времени и сил портрету, запечатлев образы И. С. Тургенева, Н. В. Го-

голя, И. А. Крылова, художника П. П. Чистякова и многих других. Эти бюсты не лишены интереса, особенно документального, иконографического.

Созданные скульптором портреты деятелей русской культуры получили широкое распространение, особенно их повторения в небольших размерах.

Из скульпторов, работавших в этот период в петербургской Академии художеств, следует назвать также **Гуго Романовича Залемана-младшего** (1859—1919), автора горельефной композиции «Стикс» (гипс, 1887, НИМАХ), группы «К и м в р ы» (гипс, 1889, ГРМ), а также декоративного скульптурного фриза «Олимпийские игры» на здании Музея изящных искусств в Москве, построенного в 1912 году (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина).

Г. Р. Залеман большую часть своего времени отдал преподаванию в Академии. Что же касается его произведений, то они чаще всего исполнены в духе позднеакадемического натурализма. При блестяще переданной анатомии, мастерстве композиции они характерны сухостью лепки. Залеман запоздало развивал классицистические традиции, стремясь сочетать это с реалистическими устремлениями своего времени.

Отчасти близким к таким мастерам, как В. А. Беклемишев и Р. Р. Бах, был **Леонид Владимирович Шервуд** (1981—1954), сын известного московского архитектора и скульптора. К числу наиболее значительных дореволюционных произведений Шервуда-младшего относится памятник адмиралу С. О. Макарову в Кронштадте (1914).

Памятник представляет собой бронзовую фигуру флотоводца, возвышающуюся на огромной, неправильной формы глыбе камня. Следует учесть, что этот гранитный монолит был вырублен еще в начале XIX века и тогда же затонул при доставке в Петербург. По условиям заказа скульптор должен был не менять формы монолита и оставить его почти в том виде, в каком этот камень был извлечен из воды Финского залива. Естественно, что это требование мешало скульптору увязать статую с постаментом. Шервуд довольно остроумно вышел из положения, представив у ног флотоводца аллегорического дракона, форма которого в то же время напоминает плывущую на камне морскую волну.

В числе известных дореволюционных работ Шервуда — надгробие писателя **Глеба Успенского** (бронза, 1904), которого близко знал скульптор. О мастерстве его как портретиста свидетельствует малоизвестный, превосходный по экспрессии и темпераменту лепки «**Мужской портрет**» (бронза, запасник ГРМ).

Преимущественно в московских художественных кругах складывалась иная школа, связанная с деятельностью **Павла Петровича Тру-**

бецкого (1866—1938), которого часто называют типичным представителем импрессионизма в скульптуре. Последнее, правда, не совсем точно, ибо творчество Трубецкого на рубеже XIX и XX столетий может быть отнесено не к импрессионизму вообще, а именно к раннему его этапу развития, когда текучая, живописная манера лепки не приводит еще к утрате ясности пластической формы, а тем более к разрушению скульптурного образа.

Трубецкой известен в основном как мастер небольших статуэток (главным образом портретных фигур), а также жанровых композиций и изображений животных.

Сын русского и американки, Трубецкой большую часть своей жизни провел в Италии, там некоторое время учился у миланского скульптора Эрнеста Баццаро. Приехав в 1897 году в Россию, Трубецкой за короткий срок создал многочисленные произведения самой различной тематики, которые вошли в русское искусство как его неотъемлемая часть.

К числу наиболее удачных статуэток относятся изображение **И. И. Левитана** (бронза, 1899, ГТГ, ил. 164), представленного сидящим в очень живой и непринужденной позе, а также **Л. Н. Толстого** верхом на лошади (бронза, 1899—1900, разные собрания). Эти произведения говорят об исключительной наблюдательности талантливого мастера, умевшего подметить и запечатлеть характерные позы, жесты портретируемых.

Портретные работы Трубецкого (бюсты и, как правило, небольшие статуэтки) отличаются неповторимой в своем роде психологической насыщенностью образов. Последнее на первый взгляд может показаться особенно необычным, если принять во внимание их небольшие размеры (с явно преобладающей жанровой трактовкой) и столь лаконичную, в сущности, проработку пластической формы. Неоценимым достоинством скульптора являлось то, что этот психологизм и богатый внутренний мир современного человека выражался не какими-нибудь отдельными деталями и не только в лице. Скромные статуэтки Трубецкого отличаются столь большой выразительностью именно потому, что характер и психология человека схватываются и воплощаются всей фигурой, каждым движением, жестом, трепетными складками одежды, линиями силуэта и так далее.

Среди лучших произведений Трубецкого — бронзовый бюст **Л. Н. Толстого** (1899, ГРМ и в других собраниях, ил. 162). Интересно, что при воспроизведении в репродукциях этот небольшой по размерам бюст создает впечатление крупного станкового произведения и до некоторой степени приближается даже к монументальному решению.

Как многих скульпторов, связанных с импрессионизмом, Трубецкого мало привлекала

работа в твердых материалах. Излюбленным был пластилин. Мелкие, нервные мазки пальцев и стеки, этюдная незавершенность и текучесть пластических форм, усиленная игра светотени — все это было очень характерным для мастера. Произведения Трубецкого и в твердом материале (бронзе) сохраняют своеобразную живописность формы с разнообразными мазками, оставленными на мягком и податливом пластине («Сидящая дама», бронза, 1898, ГТГ).

Подобные приемы оказались менее подходящими при воссоздании скульптуры в материале, за исключением бронзового литья. Не случайно сами скульпторы в этих случаях отступали от излюбленной ими манеры лепки, например в прекрасной мраморной статуэтке «Женский портрет» (1898, ГРМ) работы того же Трубецкого.

Рассматривая его портретные работы, можно убедиться, что живописная, прихотливо-эскизная трактовка формы относится, как правило, прежде всего к изображению одежд. Что же касается лиц или рук портретируемых, то здесь скульптор лишь в редких случаях допускает нечеткость или эскизность: даже в небольших статуэтках человеческие лица проработаны тщательно и достаточно четко по моделировке объемов. Таковы «С. Ю. Витте» (1901), «Гагарина с дочерью», «Натурщица Дуня» (1912, все ГРМ). Большинству произведений Трубецкого свойственны особый, тонкий лиризм и теплота. Это относится и к целому ряду превосходных изображений животных (особенно собак и лошадей), а также к таким типично жанровым композициям, как «Московский извозчик» (бронза, 1898, ГРМ и другие собрания, ил. 165).

Как и многим русским скульпторам конца XIX — начала XX века, Трубецкому в большой мере присущи камерность и интимность творчества. Тем не менее известен и ряд произведений, в которых им решались задачи скульптуры монументальной. Прежде всего это памятник Александру III в Петербурге, а также ряд моделей и памятников для стран Западной Европы и Америки (Гарибальди, Данте и другие).

В отличие от живописной, нечеткой передачи объемов у поздних скульпторов-импрессионистов в работах П. П. Трубецкого, как правило, нельзя не отметить очень ясной и выразительной архитектоники произведений, весьма четкого ритмического распределения пластических масс.

В памятнике Александру III (открыт в 1909 году, бронза, гранит, ил. 163) Трубецкой почти совершенно отошел от свойственной ему эскизной манеры лепки, добиваясь четкого выявления объемов, обобщенности и

общей пластической выразительности. В данном памятнике очень интересно решены соотношения и динамика крупных скульптурных масс (как бы сдвинутых и вместе с тем прекрасно уравновешенных); всадник и конь даны в предельно целостном решении, как с точки зрения пластической лепки, так и в отношении силуэта (кстати сказать, очень выразительного и четкого). Следует особо отметить чрезвычайно своеобразный замысел этого произведения: монумент Александра III преимущественно отличался от многочисленных официальных памятников, воздвигнутых в России во второй половине XIX — начале XX века. Трубецкой не только не идеализировал царя, но, напротив, выразительно показал в нем грубую силу и тупую ограниченность самодержавия.

Несомненные художественные достоинства этого монумента с точки зрения пластического воплощения и отмеченные только что особенности позволяют отнести его к числу значительных и вместе с тем очень своеобразных памятников нового времени (после снятия монумента колоссальная конная статуя передана на хранение Русскому музею).

Творчество Трубецкого и его, правда, не очень активная деятельность в качестве преподавателя Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1898—1906) оказали большое влияние на формирование целого ряда русских скульпторов, особенно московичей. Подкупали смелая, темпераментная лепка, живая передача движений, острота характерных поз и жестов портретируемых лиц.

Свободная, живописная манера лепки все больше привлекала к себе скульпторов. В отдельных случаях это использовалось даже в монументальной скульптуре. Так, например, весьма оригинально, с явным нарушением привычных границ и возможностей скульптуры, изображены потоки хлынувшей воды в памятнике матросам миноносца «Стерегущий», который был открыт в 1911 году в Петербурге в честь героев-моряков, погибших в русско-японской войне. Автор модели памятника (1908) скульптор К. И. Изенберг, отливал В. З. Гаврилов.

У Трубецкого вскоре появился целый ряд последователей, большинство из которых, правда, ограничивались лишь поверхностным усвоением творческой манеры учителя. Не обладая его талантом и не утруждая себя серьезным изучением искусства, эти эпигоны нередко впадали в крайности позднего импрессионизма в скульптуре с его рыхлостью и прихотливой текучестью пластических форм, утратой чувства архитектоники композиции, понимания значения материала, утратой четкости и определенности образов.

Что же касается лучшей и наиболее талантливой части молодых скульпторов, то, не отказываясь от использования сильных, новаторски интересных сторон творчества Трубецкого, они вместе с тем не упускали случая пройти серьезную школу скульптурного мастерства в Московском училище живописи, ваяния и зодче-

ства и в Академии художеств. Из числа зарубежных мастеров особенной популярностью у молодежи пользовалось творчество Родена.

В числе очень быстро выдвинувшихся молодых скульпторов были С. Т. Коненков, А. С. Голубкина и Н. А. Андреев, ставшие вскоре ведущими представителями русской скульптуры начала XX столетия.

Одним из первых и основных их учителей был талантливый — в те годы сам еще молодой — московский скульптор **Сергей Михайлович Волнухин (1859—1921)**.

Воспитанник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, ученик скульптора С. И. Иванова, а также живописца В. Г. Перова, Волнухин рано проявил склонность к преподавательской работе и после смерти Иванова стал во главе скульптурного класса этого художественного училища. Как скульптор и как преподаватель Волнухин, по-видимому, не обладал той степенью профессиональной эрудиции и последовательности методологии, которыми отличался Сергей Иванович Иванов. Тем не менее он умел вызвать в учениках глубокую любовь к своему делу и заинтересовать их творческими поисками. Большим достоинством Волнухина было то, что, как и Иванов, он умел чрезвычайно чутко относиться к различным творческим индивидуальностям и не стремился навязывать своим ученикам собственные взгляды и манеру лепки.

В отличие от таких современников, как В. А. Беклемишев, Р. Р. Бах, а тем более П. П. Трубецкой, Волнухин был сравнительно малопродуктивным мастером. Однако лучшие его произведения — бюст одного из основателей Третьяковской галереи П. М. Третьякова и особенно памятник первопечатнику Ивану Федорову — навсегда вошли в историю русской скульптуры.

Портрет Павла Михайловича Третьякова (бронза, 1899, ил. 161) задуман и решен Волнухиным не как обычный бюст, а скорее как своего рода небольшой скульптурный памятник. Именно так воспринимается этот поясной со скрещенными на груди руками портрет, который вот уже многие годы встречает нас у входа в залы основанной братьями Третьяковыми художественной галереи.

Работая над посмертным портретом П. М. Третьякова, Волнухин мог положить в основу образа не только свои личные впечатления и воспоминания о встречах с Павлом Михайловичем, но также и его известные прижизненные портреты, в частности работы И. Е. Репина. Ценнейшим материалом для скульптора явилась, несомненно, снятая им маска с лица покойного Третьякова.

Главное, что привлекает в данном произведении, — это большая душевная теплота образа. И если можно говорить об известных параллелях между произведениями изобразительного искусства и литературы, то по тонкости передачи настроения человека, по сдержанности и какой-то особенной внутренней деликатности художественного изображения волнухинский портрет П. М. Третьякова вызывает в памяти творчество Чехова. В отли-

чие от несколько заглаженной манеры лепки во многих портретных работах В. А. Беклемишева данное произведение Волнухина характеризуется большей эмоциональностью и сочностью лепки, активным использованием светотени в скульптуре.

Бесспорной удачей Волнухина, как уже говорилось, явился памятник первопечатнику Ивану Федорову в Москве (бронза, гранит, ил. 172) — один из наиболее удачных монументальных памятников из числа сооруженных в начале XX столетия в России. Иван Федоров изображен скульптором в момент работы у печатного станка, рассматривающим свежий оттиск. Естественна и в то же время величава фигура первопечатника. Сложный пространственный разворот ее и изображение станка умело приведены к общему равновесию и соответствию со строгим пьедесталом монумента.

Большой выразительностью отличается силуэт памятника. Чувствуется, что скульптор не противопоставлял задачи монументального решения статуи и памятника в целом тем необходимым декоративным началам, которые всегда составляли сильную сторону лучших монументов прошлого. Значительность образа, ясность и четкость пластической формы, тонкий учет необходимых элементов декоративности — таковы лучшие традиции классического монументального искусства, претворенные в этом памятнике. Вместе с тем в определенной жанровости трактовки и решении образа Ивана Федорова, а еще более — в теплоте, с которой воссоздан образ выдающегося деятеля русской культуры, у волнухинского памятника оказывается немало общего с лучшим русским монументом второй половины XIX века, например с памятником А. С. Пушкину работы А. М. Опекушина.

В 1909 году памятник Ивану Федорову был поставлен у Китайгородской стены в Москве (впоследствии в связи с реконструкцией центра столицы он был несколько передвинут).

Традиции, которые передавал ученикам С. М. Волнухин, далеко не всегда полностью определяли творческое развитие молодых скульпторов. Большинство из них проходят сложный, подчас весьма противоречивый путь, то обращаясь к популярному в это время живописному импрессионизму, то уделяя много внимания поискам разнообразных и специфических скульптурных форм.

Упорное стремление к новому творческому осмыслению задач скульптуры свойственно одному из наиболее выдающихся мастеров начала XX века — **Анне Семеновне Голубкиной (1864—1927)**.

Голубкина родилась и провела большую часть своей жизни в городе Зарайске Рязанской губернии. Помимо С. И. Иванова и С. М. Волнухина, она училась у В. А. Беклемишева в Высшем художественном училище при Академии художеств и у Родена в Париже.

В парижском «Осеннем салоне» была выставлена статуя «Старуха» (гипс, 1898, ГРМ), исполненная Голуб-

киной с той же самой модели, которая послужила и Родену. В этом произведении проявилась не только близость к творческому методу Родена, но и самостоятельность: в образе женщины Голубкина хотела сильнее подчеркнуть печаль и драматизм старости, нежели то физическое одряхление тела, которым, видимо, в какой-то мере более заинтересовался Роден.

Черты импрессионизма и модерна, проявившиеся в раннем периоде творчества Голубкиной, заметны в ряде символических декоративных произведений скульптора: мраморная ваза «Туман» (1899, ГТГ), оригинальная композиция «Огонь» (1900), предназначенная для украшения камина, и другие.

Особо — по значительности тематики — следует отметить знаменитый голубкинский горельеф «Волна» над входом в Московский Художественный театр (гипс, 1901). В этом произведении иносказательно-символической формы выражены идеи и дух той мятежной и революционной борьбы, что так остро предчувствовали и воплощали в своих произведениях передовые мастера русского изобразительного искусства, театра и литературы на рубеже нового века.

В отличие от Трубецкого, который преимущественно находил своих героев в кругах высшего общества и художественной интеллигенции, Голубкина, выдающийся скульптор-портретист, чаще всего стремилась к созданию образов простых людей: усталых, изнуренных трудом и лишениями женщин, худеньких, болезненно хрупких детей бедноты из деревень и городских трущоб. И надо признать, что в лучших произведениях она с большой художественной силой сумела передать сложный духовный мир человека XX столетия.

По возвращении из-за границы Голубкина некоторое время не имела помещения для работы и просила предоставить ей право работать в скульптурной мастерской Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Однако политическая неблагонадежность бывшей вольнослушательницы училища испугала его тогдашнее руководство, и с санкции почетного попечителя Голубкиной было запрещено пребывание в стенах училища.

Это глубоко взволновало передовых художников. Возмущенный В. А. Серов демонстративно подал в отставку. И хотя данный инцидент поспешили замять (Голубкиной вскоре было разрешено заниматься в скульптурной мастерской училища), тем не менее Серов так и не согласился вернуться к преподавательской работе.

Уже с молодых лет Голубкина начала принимать активное участие в революционном движении — посещала кружки, хранила и распространяла нелегальную литературу и прокламации, за что подвергалась аресту, предавалась суду. В 1905 году, живя в Москве, она мужественно помогала восставшим рабочим и самоотверженно ухаживала за ранеными. И, конечно, далеко не случайно, что в том же 1905 году Голубкина (одновременно с другим скульптором — В. Н. Домогацким) исполнила портретный бюст Карла Маркса (гипс, 1905, ГТГ, ил. 173), который впослед-

ствии, уже после Октябрьской революции, был отлит в бронзе.

Первой из русских скульпторов Голубкина обратилась в своем творчестве к образам пролетариев: бюсты «Железный» (камень, 1897), «Рабочий» (гипс, 1909, оба Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва). Социальную окраску имеют и многие последующие ее работы, например замечательные по реалистической выразительности скульптуры «Марья» (мрамор, 1903, ГТГ), «Раба» (дерево, 1909, Государственный музей-мастерская А. С. Голубкиной) и так далее. В лице раба особенно остро воплощено пробуждение классовой ненависти к угнетателям.

Смелые, глубоко содержательные образы Голубкиной в то время сыграли немалую роль в борьбе против реакции, будили передовые идеи в среде художников, порождали творческие споры и дискуссии о роли искусства.

Совершенно определенно прозвучала социальная тематика в двух не совсем обычных в творчестве Голубкиной произведениях: больших статуях «Идущий» (создана непосредственно в канун первой русской революции, в 1903 году) и «Сидящий», которая появилась в 1912 году (обе ГРМ).

Созданные Голубкиной статуи «Идущий» и «Сидящий» отличает впечатляющая внутренняя сила образов. В этом отношении особенно выразительна статуя «Идущий». В тяжелой поступи медленно шагающего вперед обнаженного человека, в выражении его сурово-волевого лица воплощены глубокие размышления скульптора о пробуждении трудящихся масс, их стремлениях к социальной справедливости, могучем духе борьбы, который принесла с собой эра пролетарских революций.

В статуе «Идущий» совершенно исключительно передан ритм поступательного движения могучей фигуры. Этот ритм создает в конечном счете ощущение нарастающего движения, нарастающей внутренней и физической силы поднимающегося для настоящей жизни человека. Превосходно вылеплены руки: огрубевшие и тяжелые, они как бы наливаются силой борьбы, гнева и неукротимой решимости действия.

Поняв образ и замысел скульптора, можно почувствовать также и особенности исполнения этой статуи. Требовательный к себе мастер, Голубкина не считала, как сама говорила, это произведение законченным. Но вместе с тем она не стала заканчивать статую, поскольку чутьем большого художника, видимо, прекрасно понимала, что в данном случае нечеткость пластической формы сильнее подчеркивает мотив пробуждения чего-то косного, недвижимого, неопределенного, того, что так

тонко умел передавать в своих произведениях высоко чтимый Голубкиной Роден.

Хотя Голубкина немало работала в твердых материалах, больше всего любила она лепить в глине. В ее широко известной брошюре «Несколько слов о ремесле скульптора» немало мест, из которых видно, насколько ценила Голубкина этот первичный и столь послушный материал скульптора. «Если вы имеете вкус к работе и вам не безразличен материал, — пишет она, — то вы будете выбирать глину так же, как выбирают живописцы свои полотна. «Живая» рабочая глина — большая красота, относиться к ней небрежно — то же, что топтать цветы...»

Голубкиной не был свойствен столь широкий творческий диапазон, каковым обладали, например, Коненков и некоторые другие скульпторы начала XX столетия. По своему таланту и основному призванию она была прежде всего портретистом. Причем, например, если Трубецкой в своих творческих поисках раскрывал психологически насыщенный мир человека, как правило, в жанрово-бытовом аспекте, то Голубкина стремилась показать образ человека крупным планом, в собственно портретном, остропсихологическом жанре.

Чрезвычайно существенная особенность Голубкиной как мастера-портретиста — ее поистине неисчерпаемое умение раскрывать напряженную внутреннюю жизнь человека XX столетия с обостренным восприятием душевных конфликтов, человека эпохи бурных социальных и сложных исторических ситуаций и потрясений. Отсюда та характерная драматическая напряженность, которая так свойственна большинству произведений Голубкиной.

Сложность и драматизм угадываются уже в портретах «Железный» (1897), «Лисичка» (гипс, 1902, ГРМ), «Санчета» (гипс, 1905). В дальнейшем сложный психологизм образов, их драматическая насыщенность еще более обостряются: бюст Е. П. Носовой (мрамор, 1912, ГРМ), композиции «Вдали музыка и огни» (мрамор, 1910), «Спящие» (мрамор, 1912) и многие другие.

В творчестве Голубкиной улавливаются определенные черты, сближающие ее с Врубелем. Оба мастера обладали способностью создавать потрясающе по художественной силе произведения, отличающиеся острым психологизмом, драматически напряженные и оригинальные. Однако сказывались подчас и болезненность, внутренняя надломленность: как у Врубеля, так и у Голубкиной бывали периоды, когда им изменяло здоровое восприятие мира, и тогда возникали глубокая внутренняя смятенность, тревога, меланхолия. Такие упадочные тенденции в творчестве Голубкиной объясняются не только ее сложными переживаниями, но и настроениями пессимизма и отчаяния, которые охватили значительные круги русской интеллигенции после поражения революции 1905—1907 годов и наступления политической реакции в стране.

Именно в 1907—1911 годы — в годы распутия части русской интеллигенции, воздействия идей мистического символизма и богоискательства — появляются у Голубкиной символическая композиция «Лужица» (гипс, 1908) и бюст Андрея Белого (гипс, 1907, ГТГ), последний изображен как бы подхваченным вихрем той самой «снежной метели», которая как лейтмотив проходит через цикл символических романов и некоторые стихотворения Белого.

Тенденция декаданса никогда не были преобладающими в творчестве Голубкиной, настолько сильны были реалистические основы творчества этого замечательного мастера, прочно связавшего свою судьбу с русским революционным движением.

1912 год отмечен появлением статуи «Сидящий», а еще до этого, в самые, казалось бы, тяжелые годы, создаются такие произведения Голубкиной, как уже упомянутая выше голова «Раба», портрет Л. И. Сидоровой, а также широко известный бюст А. Н. Толстого.

В творчестве Голубкиной, подчас очень сложно переплетаясь, развивались тенденции, которые можно особенно отчетливо видеть на примере портретных произведений. С одной стороны, характерно увлечение мастера импрессионистической трактовкой форм, стремление сообщить им своеобразную текучесть, передать окружающую воздушную среду и так далее. Во многих портретах резко выявляются светотеневые контрасты, позволяющие порой особенно четко подчеркнуть психологическую остроту образа. С другой стороны, бесспорно имелась и другая тенденция, а именно — лепить форму более упругими объемами (вплоть до акцентировки граней этих объемов, как, например, в портрете Е. П. Носовой), что чаще всего встречается в работах 1910-х годов, выполненных в материале.

Тысяча девятьсот девятые годы — время, когда особенно плодотворно проявляется замечательное дарование Голубкиной как портретиста. В бюсте А. Н. Толстого (дерево, ГТГ, ил. 168), одном из своих лучших портретов, скульптор создает образ еще сравнительно молодого в те годы писателя. В чуть поднятой голове Алексея Толстого убедительно передан интеллект и вместе с тем отмечены такие черты, как чувственность и даже некоторое высокомерие, сквозящее в полном холемом лице с тяжелыми полуопущенными веками. Бронзовая отливка этого бюста, находящаяся ныне в экспозиции Русского музея, сохранила широкие, сочные мазки скульптора, сделанные по влажной глине, и сравнительно нечеткую проработку деталей портрета. Более законченное впечатление производит другой экземпляр бюста Толстого — вырезанный из дерева, который можно видеть в Третьяковской галерее. Голубкина добивается в дереве значительно более четкой, пластически ясной

проработки форм. Это позволяет выявить свойства дерева как совершенно своеобразного скульптурного материала и в то же время внести новые оттенки в характеристику портретируемого. Любопытно отметить ряд оставленных в дереве широких полос — следов резца скульптора, подражающего характерному для импрессионистов «мазку» в глине.

В числе достижений лучших русских скульпторов-портретистов начала XX века, в особенности же у таких мастеров, как Голубкина и Коненков, нельзя не отметить неистощимого разнообразия поисков композиционных решений. Это открывало широкие возможности и с точки зрения индивидуально-неповторимого, разностороннего раскрытия образов портретируемых и, естественно, в смысле общего обогащения художественных средств скульптурного портрета.

Убедительным примером нового подхода к решению композиции может служить, в частности, названный выше превосходный бюст Л. И. Сидоровой (мрамор, 1906, ГТГ, ил. 169). В нем Голубкина сумела показать сложный, исполненный благородства и мудрости образ пожилой женщины. Так же как в бюсте А. Н. Толстого, но с большей акцентировкой, здесь использован мотив откинутой назад головы, усиливающий впечатление внутренней значительности. В удивительно выразительных чертах лица угадываются такие сложные в своем сочетании черты, как незаурядный, даже, видимо, острый, ироничный ум и едва заметная горечь, затаенная в углах рта, горделивая замкнутость натуры и в то же время душевная мягкость, доброжелательность.

О высоком и все возрастающем мастерстве Голубкиной-портретиста свидетельствуют также такие ее работы, как бюст А. М. Ремизова (дерево, 1911, ГТГ), «Старая» (мрамор, 1908, ГТГ), «О, да!» (дерево, 1913, ГТГ). Замечателен портрет девочки Тани Россинской (мрамор, 1913, ГРМ). В ее образе есть нечто общее с коненковской «Нике».

Одним из основных качеств этих более поздних произведений Голубкиной являются сила и уверенность лепки формы. Заметно возросли также лаконичность и смелость художественного обобщения, окрепло стремление к сильным образам, значительным по раскрытию богатства внутреннего мира, глубоким и своеобразным по творческому замыслу.

На рубеже XIX—XX веков начал работать другой выдающийся скульптор **Николай Андреевич Андреев** (1873—1932).

Окончив сначала Строгановское училище (1885—1891), Андреев затем поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1892—1901). Подобно многим из его современников, молодой скульптор вначале увлекся импрессионизмом: бюсты П. Д. Боборыкина, И. Е. Репина, Л. Н. Толстого и другие (гипс,

1904—1906, ГТГ). Не избежал он и воздействия модерна, который особенно чувствуется в характере исполнения барельефных композиций для здания гостиницы «Метрополь» в Москве: «Лето» и «Осень». Над этими произведениями Андреев работал в самом начале 1900-х годов (строительство здания закончилось в 1907 году).

Наибольшее значение в дореволюционный период творчества Андреева имел памятник Н. В. Гоголю в Москве, открытый в 1909 году и приобретший широкую известность (ил. 167).

Памятник Гоголю — одно из очень своеобразных произведений монументальной скульптуры и по своему замыслу и по проникновенной передаче тончайшего настроения. Его созданию предшествовали большая работа скульптора по собиранию материалов, а также поездка на Украину, в места, где родился и жил писатель.

Решение андреевского памятника Гоголю дано как бы в двух планах. Мы видим образ великого писателя-реалиста, острого сатирика и охваченного глубокой печалью человека в последние годы его жизни, неизлечимо больного. Грустно склонившаяся, слабая, зябко кутающаяся в шинель фигура — таков образ Гоголя. Особенно запоминается голова писателя с характерно гоголевским профилем. Лицо андреевского Гоголя отличается острой пластической выразительностью и экспрессией.

Совершенно в ином плане задуман и решен Андреевым барельефный фриз, идущий по пьедесталу монумента. В многофигурных композициях этого фриза мы видим бессмертные типы «Мертвых душ», «Ревизора», «Петербургских повестей» Гоголя (ил. 166).

По контрасту с тяжелым раздумьем, переданным в фигуре сидящего писателя, образы отдельных гоголевских персонажей изображены, напротив, удивительно полнокровно, с редким для монументального фриза чувством юмора и даже сатиричностью.

Подобное противопоставление, конечно, не было случайным: в этом заключался глубоко оригинальный замысел скульптора, стремящегося образно воплотить в созданном монументе слова Гоголя, высеченные на надгробии: «Горьким словом моим посмеюся...»

Изображение Гоголя в последние годы его жизни больным и одиноким в значительной мере можно объяснить теми пессимистическими настроениями, которые овладели большей частью интеллигенции в годы реакции.

При всех художественных достоинствах в памятнике Гоголю проявились уязвимые стороны импрессионистического метода при его использовании в монументальной скульптуре: утрата четкости объемов и разносторонней выразительности силуэта.

Памятник, в сущности, не рассчитан на восприятие со значительного расстояния. К тому же выразительность силуэта сохраняется в основном при рассмотрении монумента с боковых точек зрения. Это стало особенно заметным в конце 1930-х годов, когда Арбатская площадь значительно расширилась при реконструкции Москвы и андреевский монумент был перенесен недалеко от той же Арбатской площади — во двор дома, в котором жил и умер великий писатель, тем самым образовав своеобразный архитектурно-скульптурный мемориал¹.

Андреев существенно обогатил развитие русской станковой и малой пластики периода 1907—1917 годов. В своем творчестве он уделял большое внимание поискам стиля, в частности обращаясь к искусству стран Востока. В числе излюбленных, неоднократно повторяемых тем Андреева была «Самсон и Далай-лама» (1906—1916, ГТГ), трактуемая, впрочем, в плане более чувственном, нежели драматическом или лирическом.

После открытия памятника Н. В. Гоголю, в 1910—1912 годы Андреев предпринял поездки по Тульской и Вятской губерниям, а также по местам расселения народности мордвы. Результатом поездок явилась серия статуэток и портретов, в которых скульптор с живейшим интересом запечатлел образы крестьян.

В своих работах «Голова мордовки» (в национальном головном уборе, полихромная роспись, 1910, ГТГ, ил. 171), «Кержачка», которая повторена в керамике с различными вариантами художественной обработки, в «Девушке в мордовском костюме, закрывающей лицо рукой от солнца» (керамика, 1912), в сидящей фигурке «Панька» (керамика, роспись эмалью и ангоб, 1912—1913), в «Тульской крестьянке» (1912—1913), «Мордовке с четырьмя снопами» (1914—1916), «Мордовке со скрещенными руками» (керамика и майолика, 1915, все ГТГ) Андреев проявляет незаурядное мастерство в воплощении национальных типов. Возвращаясь к заинтересовавшим его образам, скульптор вновь и вновь варьирует, казалось бы, уже вполне законченные, найденные композиционные решения, настойчиво экспериментирует с различными поливами в керамике, с использованием цвета и декоративных элементов.

Проявляя внимание к народному искусству, в частности к истари популярной на Руси кустарной игрушке, Андреев в произведениях 1910-х годов преломляет уже не восточные, как до этого, а национально-русские стиль и традиции малой пластики.

Среди скульпторов-современников, выступивших на рубеже XIX и XX веков, Андреев отличался особенно резкими, подчас неожиданными переходами от одной творческой манеры к другой. Он как бы пробует силы и возможности то в типичном импрессионизме,

то вновь начинает работать в строгих, детализированных формах, свойственных мастерам русской скульптуры второй половины XIX столетия. При всем этом во многих работах Андреева весьма отчетливо проявляются стилевые особенности модерна.

Ни один из русских скульпторов начала XX века не испытал столько жанров и форм, сколько Андреев. Здесь и малая бытовая пластика, портрет, монументально-декоративная и монументальная скульптура и сатирические произведения — шаржи в скульптуре. Добавив к этому то неизменное, постоянное внимание, которое уделял Андреев графике (в основном портретному рисунку), мы должны признать редкую по разнообразию творческую деятельность и разносторонность дарований этого человека.

Уже «Голова мордовки» свидетельствует о полном отходе Андреева от импрессионистических приемов. Объемы в этом произведении даются четко, обобщенно, явно второстепенная роль светотени. Появляются даже несколько неожиданные «графические» приемы: в акцентировке глаз, бровей, национального узора на шапочке и тому подобном.

Правда, мы уже не видим этих приемов в портрете «Иринья» (1913). Здесь скульптурная форма у Андреева как бы вновь своеобразно смягчается, но в данном случае уже благодаря иным, более сдержанным приемам пластической проработки, чем в броских, темпераментно вылепленных портретах импрессионистического характера. «Иринья» — один из самых устоявшихся и внутренне значительных портретных образов Андреева, если говорить о предоктябрьском периоде деятельности скульптора. В образе крестьянки Тверской губернии скульптор сумел показать типично народный тип русской женщины, исполненной простодушия, доброты, умудренной немалым жизненным опытом пожилого человека. В самом исполнении портрета «Иринья» (терракота с росписью, 1913; переведен в дерево, 1918, ГТГ) нет следов недавнего увлечения импрессионизмом.

Оригинальным использованием форм народного искусства в творчестве Андреева является замечательная серия скульптурных шаржей и карикатур. Создаваемая на протяжении почти трех лет, в 1910—1912 годах, серия состоит в основном из дружеских шаржей на артистов Московского Художественного театра и близких друзей скульптора: И. М. Москвина, Л. М. Леонидова, К. С. Станиславского, а также психиатра Н. Н. Баженова (1907, ГТГ, ил. 170).

Еще более непосредственно стиль и форма русского народного творчества реализованы Андреевым в его куклах-шаржах — «Ваньки-

¹ В 1951 году памятник Гоголю был заменен новым (исполненным Н. В. Томским).

встаньки». Выполненные из папье-маше, они воссоздают все те же образы артистов Художественного театра, столь близких скульптору и им глубоко ценимых.

Андреев обладал чрезвычайно острым глазом. Быть может, в какой-то мере эта острота восприятия проявлялась вначале в излишне мимолетной этюдности некоторых из более ранних произведений мастера (бюсты Репина, артиста Ленского и других). Можно даже утверждать, что на какой-то срок Андреев-сатирик, первоклассный мастер портретного скульптурного шаржа, явно заслонил себя как серьезного портретиста, автора бюста писателя Н. Д. Телешова (1908), артиста А. И. Южина (1910) и других.

Говоря о предоктябрьских годах творчества Андреева, следует отметить возросший интерес к античной классике. Это нашло отражение в первом из монументальных памятников, исполненных Андреевым после Октября, — статуе у обелиска Свободы, сооруженного в Москве в 1918—1919 годах. Прежняя текучесть форм все чаще сменяется стремлением к большей четкости и пластической наполненности объемов.

Прошло каких-нибудь несколько лет с того времени, когда на рубеже XIX и XX столетий в русской скульптуре получил широкое распространение импрессионизм. Увлечение им многих скульпторов, успех у зрителей — все это, казалось бы, обещало отнюдь не кратковременное существование нового направления. Однако, как и во многих зарубежных странах, в русской скульптуре начала XX столетия довольно быстро формируются течения, представители которых выступили против крайностей позднего импрессионизма.

Причины отхода значительной, если не сказать подавляющей части скульпторов от импрессионистических приемов, в сущности, не столь сложны, но и не сводятся лишь к одному-двум факторам.

Прежде всего закономерной оказалась своего рода творческая неудовлетворенность самих мастеров широко распространившимся импрессионизмом в пластике. Скульптура, в своей массе становясь к этому времени все более живописной, теряла целый ряд специфических качеств и особенностей. Предпочтение мастерами-импрессионистами мягкого рабочего материала — глины, пластилина — в расчете на последующее литье в бронзу приводит к ослаблению внимания к таким исконно ценным для скульптуры материалам, как камень, дерево. Увлечение живописной текучестью форм оказывается малопродуктивным при обращении скульпторов к монументальным памятникам, требующим обычной ясности восприятия с расстояния, более четкой архитектоники произведений.

Нельзя не учитывать и других существенных факторов. Например, начавшегося в

1900-х годах увлечения в той или иной степени античным искусством. При этом в отличие от эпохи русского и западноевропейского классицизма XVIII — первой половины XIX века, обращавшегося в основном к более поздней классике, происходит возвращение в чудесный мир греческой архаики. В России в эти же годы происходит, по существу, новое открытие величайших художественных достижений искусства Древней Руси (иконы и затем деревянной скульптуры). Наконец, и в России и во многих других странах начало XX века приносит признание ценности народного и декоративно-прикладного искусства.

Все вместе эти открытия и художественно-исторические прозрения, естественно, не могли не влиять на формирование и развитие творческого мировосприятия скульпторов. А следовательно, и на их творческие поиски. Так взаимодействуют и тесно переплетаются между собой развитие историко-эстетической мысли и художественная практика.

Начиная с 90-х годов XIX века в русском искусстве заметно оживляются поиски в области декоративной скульптуры и так называемой малой пластики. В частности, все большее внимание уделяется майолике, фарфоровым группам, статуэткам и так далее. Для многих мастеров обращение к декоративному искусству было обусловлено стремлением обогатить возможности пластики, искать новые, неисхоженные пути развития современной скульптуры. Нередко эти поиски выливались в формирование весьма своеобразного стиля, как, например, у скульптора и живописца **Дмитрия Семеновича Стеллецкого** (1875—1939), автора «Знатной боярыни» (раскрашенное дерево), бюста Леонардо да Винчи (патинированный гипс, 1908, обе ГРМ) и других произведений. Особенности творчества Стеллецкого явилось использование им полихромии (раскраски) в скульптуре (как в дереве, так и в гипсе), а также значительное внимание к работе над многоцветной поливной майоликой, ставшей в это время весьма популярной.

Яркая окраска, орнаментация и ряд других особенностей произведений Стеллецкого свидетельствуют о его обращении к приемам и технике народного декоративно-прикладного искусства. В этом отношении он по-своему продолжает и развивает плодотворнейшее обращение к скульптуре **М. А. Врубеля**.

Создание первого скульптурного произведения Врубеля относится еще к 1887 году — «Демон» (не сохранилось). До нас дошла «Голова Демона» 1894 года (гипс с раскраской, ГРМ). Уже в этой работе Врубель показал явный отход от обычных в то время творческих приемов в скульптуре, от акаде-

мических норм. Необычным было композиционное решение, смелое применение резких углублений в пластической разработке формы, а также активное использование цвета. Все это более или менее приближалось к ранним экспрессионистическим элементам и приемам в искусстве, в том числе и цвет, который отнюдь не производит иллюзорно-натуралистического впечатления.

Но до 1899—1900 годов пластика представляла лишь редкое исключение в творчестве художника, и лишь на рубеже XIX и XX столетий Врубель выступает уже как скульптор-профессионал со многими произведениями и при этом выполненными не во временном, как гипс, а в настоящем материале, да еще столь изысканном и специфическом, как, например, майолика.

Обращение Врубеля к скульптуре, к майолике было определено своеобразными стимулами творчества, которые получил в те годы художник.

В 1890 году в Абрамцеве, подмосковном имении одного из крупнейших русских меценатов того времени — С. И. Мамонтова, была открыта специальная гончарно-керамическая мастерская, практическое руководство которой осуществлял мастер П. К. Ваулин. Мамонтовской мастерской суждено было сыграть видную роль не только в развитии декоративно-прикладной пластики, но и — что еще существенней — всей русской скульптуры конца XIX — начала XX века. Произошло это благодаря тому, что художественное руководство мастерской Мамонтов поручил Врубелю, который горячо увлекся керамикой и создал подлинные шедевры искусства.

То, что к скульптуре обратился мастер, посвятивший себя прежде всего живописи и графике, не является большой редкостью. И среди живописцев второй половины XIX столетия и особенно начала XX века интерес к скульптуре (в основном портрету) проявляли многие. Например, Н. Н. Ге, И. Е. Репин, В. А. Серов, К. А. Сомов, Б. М. Кустодиев. В большинстве случаев (кроме Сомова, Кустодиева и Серова) их обращение к пластике — лишь отдельные и притом третьестепенные факты творческой биографии.

У Врубеля увлечение скульптурой выросло до уровня настоящего художественного явления, став подлинным вкладом, даже этапом в развитии русской пластики.

Образы Врубеля были рождены гениальной фантазией мастера, вложившего в них вместе с тем удивительную непосредственность. Художник не шел по пути создания иллюзорного впечатления, жизнеподобия образов. Живость, реализм его образов берут начало в передаче тонкого настроения, лиризма. С майоликами Врубеля в русскую скульптуру входят поэзия, жизнеутверждающее полнокровие цвета и вообще декоративные начала, которые многие десятилетия были почти забыты в русской пластике. Это было то свободное, подлинно новаторское отношение к пластической форме, которого подчас недоставало нашим скульпторам второй половины XIX века, но которое берется в основу всего, что создается затем нового и самобытного. Рож-

дается самостоятельная русская школа художественной керамики.

Если говорить о содержании врубелевских майолик, то следует признать, что с его произведениями впервые, за несколько лет до лесного цикла Коненкова, в русскую скульптуру нового времени широко входят темы народного эпоса, русской сказки, создаются опозитизированные образы русских крестьян. Таковы «Девушка в венке», «Садко», «Купава», «Лель», «Весна» — народные образы, персонажи из опер Римского-Корсакова. В отдельных случаях мы встретим здесь и своеобразные решения конкретных портретных образов. Так, например, одна из лучших майолик Врубеля — «Волховы» — навеяна образом Н. И. Забелы, которая исполняла роль Волховы в опере Римского-Корсакова.

Одно из ценнейших качеств майолики Врубеля — необычайное колористическое богатство применяемых полив. Но и в собственно пластическом отношении художник достиг очень многого. В одном случае мы видим тончайшие нюансы пластической моделировки, как, например, в лице «Египтянки» (1899—1900, ГТГ), в другом поражает монументальная обобщенность, словно граненая объемность «Головы львицы» (1891, горельеф-маска, ГТГ), что предвещало не только новаторскую скульптуру 1900-х, но даже 1910-х годов.

Сложным, самобытным путем шел один из крупнейших русских скульпторов **Александр Терентьевич Матвеев (1878—1960)**.

Художественное образование будущий скульптор начал в Саратове, в Боголюбовском рисовальном училище (1896—1899). В 1899—1902 годы Матвеев — волнослушатель Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Его непосредственные наставники здесь Волнухин и Трубецкой. В дальнейшем, как и Врубель, Матвеев работал в керамической мастерской «Абрамцево» С. И. Мамонтова с П. К. Ваулиным (1901—1905) и с ним же при керамическом заводе Ваулина в Кикерино под Петербургом (1907—1912).

Матвеев в творческих поисках отталкивался от импрессионистического в основе метода, которым создан им ранний портрет В. Э. Борисова-Мусатова (гипс, 1900, ГРМ). Он обращается к излюбленным материалам — дереву, камню и в дальнейшем выступает с такими произведениями, которые творчески противостоят импрессионизму.

С начала XX века после долгих десятилетий измельчания монументально-декоративной пластики, когда в связи с невысоким художественным уровнем архитектуры были нарушены теснейшие вековые контакты спянных друг с другом видов искусства — скульптуры и зодчества, русская скульптура начинает все активнее выходить на улицу. Одним из первых мастеров начала XX века, который стал работать в твердых материалах над монументально-декоративными и садово-парко-

выми произведениями, был А. Т. Матвеев, приступивший к созданию произведений для имени Я. Е. Жуковского на Южном побережье Крыма — в Кучук-Кое (Кастрополь).

По своему художественно-пластическому решению кастропольский цикл произведений Матвеева — прямая противоположность как скульптурному импрессионизму вообще, так и первым произведениям самого мастера в частности. Все основывается здесь на строгой архитектонике, четкости, сдержанном лаконизме форм. Никакой «изрытости» фактуры при столь излюбленной импрессионистами сложной акцентировке светотени. Однако и от гладкой поверхности материала, широко используемой мастерами античности, но опошленной приторной зализанностью современного ему академизма, Матвеев отказывается.

Проявление матвеевского понимания и чувства материала — в данном случае инкерманского камня — заключается в двух качествах: композиционных решениях, словно подсказываемых самим материалом, и трактовке поверхности, мастерстве выявления ее шероховатости, фактуры. Надо заметить, что и то и другое представляло достижение не только в творчестве Матвеева, но вообще было в те годы еще редким, новаторски возрождаемым явлением как в русской, так и в западноевропейской скульптуре. В частности, в России к этому приходит Коненков с его особо чутким восприятием дерева.

Стремление Матвеева к обобщенной простоте и ясности форм имело большое значение в поисках композиционной выразительности. Сам мастер в дальнейшем очень хорошо сказал о задачах и трудностях скульптурных композиций.

Развивая свою мысль о благотворности, ясности и немногословности пластического языка, Матвеев особо подчеркивал, что «обогащение скульптуры как таковой... должно идти не по пути погони за эффектами и композиционными нагромождениями, оно должно рождаться изнутри самой скульптуры». Это замечательное профессиональное определение — «рождаться изнутри самой скульптуры», — собственно говоря, и представляет цель и сущность поисков Матвеева.

Исходя из его творчества, в данном случае из произведений для Кучук-Коя, мы можем уяснить кредо скульптора, как требование ясности и простоты художественной формы при возможно более естественном воплощении содержания специфически скульптурными средствами. Ансамбль Кучук-Коя жестоко пострадал в годы Великой Отечественной войны. Сохранились только немногие, сильно поврежденные скульптуры, например «Задумчивость» (ил. 179).

Опираясь на традиции русской и мировой скульптурной классики, Матвеев активно утверждал своими работами, что замысел, идея скульптора могут быть переданы в основном через постижение богатейшей выразительности обнаженного человеческого тела. В не-портретных статуях и композициях он никогда не акцентировал человеческое лицо. Больше того, можно заметить, что вообще лица в его крымском цикле и других аналогичных произведениях трактованы даже несколько более обобщенно, чем сами фигуры. То есть здесь наблюдается нечто противоположное тому, на что мы обращали внимание, говоря о работах Трубецкого: там лицо прорабатывалось более тщательно, нежели фигура. Как ни велики достижения Матвеева-портретиста, тем не менее он прежде всего поэт человеческой фигуры, статуи. Воплощение Матвеевым красоты и гармонии человеческого тела, высокая поэзия передаваемых чувств проявлялись в 1905—1911 годы преимущественно в создании неповторимо своеобразных мальчишеских фигур, будь то статуи или группы. В западноевропейской пластике их можно сравнить (независимо одного мастера от другого) только лишь с мальчуганами Майоля.

С 1912 года, с появлением обаятельнейшей статуи «Одевающая чулок» (тонированный гипс, ГРМ), в станковой, а также мемориальной скульптуре Матвеева начинают все чаще преобладать женские образы, женская натура. В отличие от его одно время столь боготворимого учителя пластика Матвеева, характер его произведений кажется особенно устойчивыми. Это не импрессионистическая, по преимуществу трепетно-живая пластика Трубецкого, а скульптурные произведения, в которых время как бы замедляет свой бег.

Работам Матвеева присущ своеобразный дух философской значительности человеческих образов, обобщенной устойчивой монументальности форм. В его статуях особенно большое значение приобретает тонкий и выразительный ритм. Как правило, ритм здесь сдержанный, неброский, и во всей своей художественно-пластической ценности он раскрывается не сразу. Работы Матвеева относятся к тем произведениям скульптуры, которые рассчитаны на более или менее длительное, вдумчивое восприятие зрителем. Они музыкальны и, подобно творениям музыки, требуют тишины, проникновенности, определенной внутренней настроенности со стороны зрителя. И тогда в полной мере раскрывают то, что сумел вложить в них этот выдающийся мастер.

Поистине Матвеев — это поэт в скульптуре, произведения которого насыщены ритмом, музыкальностью пластических форм.

В отличие от Коненкова, который, как о нем говорили современники, буквально сроднился с деревом, Матвеев в основном осуществлял свои замыслы в камне: инкерманский камень, гранит, а также мрамор. Дерево в дореволюционный период деятельности он использовал лишь для нескольких произведений. Выбор инкерманского камня и гранита был обусловлен не только предпочтением самого Матвеева. Это был вообще идеальный выбор для осуществления садово-парковой скульптуры в Крыму и замечательного надгробного памятника Борису-Мусатову в Тарусе.

Как и крымский цикл произведений, надгробие В. Э. Борисова-Мусатова (1910, Таруса) покоряет нас строгостью художественного вкуса Матвеева. В частности, здесь с особым тактом и мастерством даются градации неровностей камня при обработке гранита.

В надгробии Борисова-Мусатова удивительно тонко запечатлена неуловимая грань между сном и небытием. С одной стороны, лежащий на пьедестале мальчуган производит впечатление безмятежно уснувшего под раскидистым деревом на крутом берегу деревенского паренка. В то же время в несколько неловком положении его тела есть нечто щемящее, навевающее мысль о трагическом конце человеческой жизни. Увековечив в граните своеобразную загадку сна или смерти, Матвеев создал произведение одновременно оптимистическое и трагическое. В этом отношении тарусское надгробие какими-то невидимыми нитями связано с лучшими произведениями русской мемориальной скульптурной классики конца XVIII — начала XIX века, в которой обычно избегалась передача безысходного трагизма смерти и часто звучала нота мужественного, духовно стойкого философского отношения к концу человеческого пути.

Надгробие Борисова-Мусатова дает представление о превосходном чувстве материала, в данном случае гранита, которое сумел выбрать и развить в себе молодой Матвеев.

Это надгробие — вершина не только в творчестве Матвеева, если говорить о его дореволюционном периоде деятельности. Оно представляет по своей художественной ценности и своеобразию высшее достижение русской мемориальной скульптуры почти за сто лет ее развития после Козловского и Мартоса.

Исключительно плодотворным в развитии творческого дарования Матвеева был 1912 год. Закончив работу над интереснейшим комплексом садово-парковых произведений для Кучук-Коя, он выступил с не менее замечательным циклом портретных произведений.

Большая часть портретов исполнена им в дереве: «Голова мальчика», «Садовник» (произведение, которое больше известно в литературе как «Голова татарина», или «Юноша», ил. 180), «Каменотес» (все ГРМ). Отличительной чертой этих портретов и их основным качеством является воплощение в сдержанно-немногословных обобщенных скульптурных формах глубокой человечности и опозитизированного, тонкого лиризма. В лице мальчика прежде всего поражают проникновенность и выразительность: здесь и задумчивость, даже меланхоличность, и в то же время большая внутренняя трепетность. Все это воплощено преимущественно композиционными средствами — посадкой и наклоном головы, направленностью взгляда.

В сущности, средства передачи состояния мальчика — это целая программа молодого Матвеева. Программа, потому что здесь нет ничего регламентированного, «правильного» с точки зрения образцов академического искусства или портрета второй половины XIX века.

По сравнению с несколько наивным, еще детски неопределенным выражением лица мальчика, в другой работе — «Садовник» — воплощена уже несколько более зрелая, юношеская пора человеческой жизни. Раскрывается образ собранный, целеустремленный, активный в смысле осознания своей личности, помыслов и желаний. Последнее не исключает тонкой передачи скульптором романтики молодости. В пылively открытых глазах юноши садовника угадывается целая гамма чувств и переживаний. И если в предшествующей работе зритель может обнаружить своеобразный меланхолический лиризм образа, то в «Садовнике» Матвеев сумел запечатлеть выражение внутренней напряженности, беспокоества юности.

Из числа сохранившихся портретов, выполненных Матвеевым в дореволюционный период его творчества, наиболее сложным по внутренней характеристике образа и вместе с тем выдающимся с профессионально-технической точки зрения представляется «Каменотес». Рассматривая лицо этого уже немалого человека, зритель может представить целую биографию, воспринять его весьма незаурядную внутреннюю жизнь; с образом каменотеса ассоциируется представление о скромном труженике, быть может, живущем в городе, но еще связанном с деревней, со старинным, веками формировавшимся укладом русской сельской жизни.

В мастерски вырезанном портрете каменотеса Матвеев продолжает лучшие традиции русской деревянной скульптуры. По характеру образа «Каменотес» больше, чем какое-

либо другое из ранних произведений Матвеева, близок к портретам Коненкова.

В статуе «Мальчик» (мрамор, 1911, ГРМ, ил. 181, 182) и в превосходно выполненных в дереве портретах 1912 года особенно заметна одна своеобразная черта раннего матвеевского творчества. Ее трудно определить несколькими словами, но, вероятно, можно охарактеризовать как умение передать чувство подкупающей непосредственности и чистоты воссоздаваемых образов через их какую-то не столь внешнюю, сколько внутреннюю «угловатость», будь то движения и поза в статуе, или поворот головы, или асимметрия черт лиц в портретах.

В произведениях Матвеева никогда не было отхода от гуманизма, равнодушия к человеческому образу, к содержанию. Поиски скульптора шли не вразрез, а в конечном счете в полном соответствии с основными закономерностями эволюции и многосторонности искусства пластики. Лаконизм художественных средств у такого мастера, как Матвеев, не имел ничего общего ни со схематизмом образной выразительности, ни с обеднением содержательности скульптурных произведений (как пытались утверждать некоторые из его позднейших критиков). Наоборот, мудрая матвеевская экономия пластических средств продолжила на новом историческом этапе традиции и поиски лучших классических эпох прошлого (в том числе скульптуры Древней Греции), а также народного искусства, в частности русской народной резьбы по дереву.

Творчество Матвеева, как никого другого из его современников-скульпторов, есть школа.

В выполненных Матвеевым тогда же портретах А. И. Герцена и В. С. Сергеева выявляются особенности уже более поздних портретных образов: их сдержанно-мудрая внутренняя сила и философская самоуглубленность. Вглядываясь в эти образы, мы ощущаем спокойствие людей, наделенных недюжинной силой воли, с умудренным, но и весьма активным отношением к жизни, что в первую очередь, конечно, относится к «Герцену», который представляет собой уже не столько станковый скульптурный портрет, сколько портрет монументального плана. Это произведение, в котором на первый план выходит воплощение идей, поднимаемых до монументальной символики.

Ничего похожего на «Герцена» в последние годы предреволюционного периода деятельности Матвеева мы не встретим. Но если говорить о творчестве этого скульптора в целом, то можно с полным основанием утверждать, что по своей художественной форме и особенно по содержанию портрет Герцена предвещает одни из лучших произведений скульп-

тора, созданные им уже после Октябрьской революции, — бюст и памятник Карлу Марксу, относящиеся к 1918—1919 годам. Подобно Коненкову, Голубкиной и ряду других скульпторов Матвеев в своем творчестве перебирает совершенно реальный, отчетливо ощутимый «мост» от определенных произведений начала XX столетия к работам, созданным после Октябрьской революции.

Ярко и удивительно жизнеутверждающее творчество другого замечательного мастера искусства XX столетия — **Сергея Тимофеевича Коненкова (1874—1971)**.

Коненков родился в семье крестьянина. Детство его прошло в далекой, затерявшейся среди дремучих лесов русской деревне. Свое художественное образование он начал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Вспоминая о годах, проведенных в училище, Коненков говорил впоследствии: «...вообще здесь работалось легко и свободно. Заведовавший тогда скульптурным отделением Сергей Иванович Иванов ни в чем не стеснял нас, и это давало свои плоды. Здесь же работали тогда и поступившая годом раньше меня Голубкина и талантливый Малашкин. Обращал ли я тогда на себя чье-либо внимание, не знаю, но много ободряющего слышал я и от С. Волнухина, вскоре сменившего Иванова, и от других преподававших в школе художников. Жадно знакомился я, конечно, со всем, что мог видеть в Москве по скульптуре в слепках и снимках, но сильное впечатление производил на меня только Микеланджело, который уже тогда представлялся мне каким-то титаном в искусстве...»

Первым произведением Коненкова, привлечшим внимание к молодому скульптору, была статуя «Камнебоец» (бронза, 1898, ГТГ), исполненная в идейных традициях русской реалистической скульптуры второй половины XIX века.

«Камнебоец» — один из наиболее запоминающихся образов человека труда в русской скульптуре. В нем чувствуется преемственная связь со станковой скульптурой второй половины XIX века, в частности с «Крестьянином в беде» М. А. Чижова, но интерпретация образа рабочего иная, та, которая находит продолжение в основном уже после революции, в частности в лучших произведениях И. Д. Шадра.

В «Камнебойце» Коненкова ясно заметна социальная трактовка образа. Выразительная композиция статуи, сильно вылепленные руки и голова дают почувствовать не только изнурительно тяжелый труд человека, но и его не сломленную никакими лишениями внутреннюю силу. В уверенно проработанных чертах лица передано глубокое раздумье, за которым угадывается пробуждение самосознания.

Как почти все молодые русские скульпторы, оканчивающие Московское училище живописи, ваяния и зодчества, Коненков, видимо, чувствовал, что ему еще немало может дать и старейшее высшее художественное училище страны — петербургская Академия.

В 1899 году Коненков поступает в Академию художеств, где в течение трех лет упорно совершенствуется профессиональные познания: сначала под руководством В. А. Беклемишева, а позднее, после расхождения с учителем, самостоятельно.

Сильный и глубоко своеобразный характер творчества выдающегося скульптора уже в те годы стал проявляться вне привычных традиций позднеакадемического искусства, равно как и столь популярного в это время импрессионизма. В качестве дипломной работы Коненков представляет Академии статую «Самсон» (1902), которая, по замыслу скульптора, должна была олицетворять колосса — народ, разрывающий сковывающие его узы.

В исполнении этого произведения чувствовалось воздействие пластики Микеланджело, в то же время здесь можно уловить влияние модерна. Молодой Коненков стремился найти новые пути развития скульптуры, отличные как от позднего академизма, так и от импрессионистического направления.

После окончания Академии (1902) Коненков переезжает обратно в Москву, где и начинаются первые годы самостоятельного творческого труда. Работы Коненкова вскоре появляются на выставках Московского Товарищества художников, «Союза русских художников» и других.

Первые годы самостоятельной работы в Москве не сыграли большой роли в творчестве Коненкова. Известность в художественных кругах, а потом и общественное признание скульптору принесли несколько более поздние работы, а именно те, содержание которых прямо или косвенно было навеяно бурными событиями революции 1905—1907 годов.

Взволнованный революционным выступлением московского пролетариата в декабре 1905 года (участником этих событий был и сам живший на Пресне скульптор), Коненков за короткий срок, в 1906 году, создает целую серию портретных произведений как конкретного, так и синтезирующего, обобщающего характера. Такими произведениями явились «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин» (мрамор, ЦМР СССР, ил. 174), «Нике» (мрамор, ГТГ, ил. 178), «Кресты янины» (мрамор, ЦМР СССР), «Атеист» (песчаник, частное собрание), «Славянин» (мрамор, ГТГ).

Эти произведения Коненкова воплощают революционную тему («Рабочий-боевик») и, что очень показательно, обнаруживают настойчивый, пылкий интерес скульптора к раскрытию особенностей русского национального характера.

Своими произведениями скульптор ясно сказал, на чьей стороне его симпатии, куда зовет его совесть художника-гражданина. Суровый, сильный образ рабочего-боевика 1905 года Ивана Чуркина, «Славянин», «Атеист», наконец, чудесная по своей жизнерадостности и оптимизму мраморная головка девушки, столь красноречиво названная скульптором «Нике» («Победа»), говорят о прочных

связях мастера с родным народом, питаются и пронизаны его боевым духом и неиссякаемым чувством оптимизма.

В 1909—1910 годах в творчестве Коненкова возникают новые образы и темы. Это связано с его увлечением сказочной народной тематикой и с усиливающимся (под влиянием поездки в Грецию в 1912 году) интересом к передаче красоты человеческого тела и собирательным образам классической мифологии.

В числе первой группы произведений скульптора такие, ставшие широко известными, типично коненковские вещи, как «Лесовик», «Великосил» (дерево, 1909, обе частное собрание), «Старичок-полевичок» (ил. 177), «Стрибог» (обе дерево, 1910, обе ГТГ), «Еруслан Лазаревич» (дерево подвешенное, 1913, Серпуховский историко-художественный музей), «Лесовик» (дерево, 1917, частное собрание) и другие.

Обращение Коненкова к сказочно-народным образам в дереве — явление исключительно интересное и в высшей степени своеобразное. По существу, оно представляло собой стремление ввести в крупную станковую скульптуру те образы и темы, которые до сих пор находили воплощение лишь в резьбе на избах, кустарных игрушках и тому подобном, то есть в произведениях народного прикладного искусства или же в керамике, как у Врубеля.

Широкое возрождение искусства деревянной скульптуры — огромная заслуга Коненкова. Его подлинная виртуозность и мастерство в обработке дерева были очень метко охарактеризованы Голубкиной, заметившей, что скульптор «так сроднился с деревом, что кажется, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве».

В многочисленных деревянных статуях Коненкова и композициях на темы сказок привлекают не только богатая творческая фантазия скульптора, смелость и своеобразие воссоздаваемых персонажей русского эпоса, но и человеческая теплота, которой проникнуто большинство этих образов. В произведениях Коненкова находит свое выражение великий гуманизм русского искусства.

В отличие от многих произведений Голубкиной образы Коненкова редко несут в себе черты драматизма, скорби, а тем более душевного надлома: даже в создаваемых им образах нищих и слепых сквозит глубокий, истинно народный оптимизм и неиссякаемое жизнеутверждение, которые столь присущи творчеству Коненкова.

Из произведений, навеянных поездкой по Греции, выделяются «Эос» и «Кора» (обе мрамор подвешенные, 1912, обе частное собрание), а также «Женский торс» и «Сон»

(обе мрамор, 1913, ГТГ). Вместо выразительных, но стихийно-причудливых, порой стилизованных форм «Старичков-полевичков», «Стрибога», «Лешего» и некоторых других предшествующих работ здесь проявляются упорные поиски крепкого, упругого объема при полной законченности скульптурных форм и реальности самих образов.

В меньшей степени к этой же группе работ Коненкова можно отнести «Девушку» (дерево, 1914, ГТГ, ил. 176) и исполненную в разгар первой мировой войны статую «Раненая» (дерево, 1916, ГРМ).

В последних статуях вовсе не следует искать прямого подражания, а тем более копирования древних образцов классической скульптуры. Напротив, в большинстве произведений с исключительной силой и полнокровием оказываются воплощенными национальные черты, ясно чувствуются особенности восприятия именно русского ваятеля.

Обращение к античному искусству можно было наблюдать в это время не только в скульптуре, но также и в архитектуре. Стремление черпать из бесценной сокровищницы мировой классики представляло собой прогрессивную тенденцию в условиях продолжающегося разложения буржуазного искусства. И хотя подобное обращение к прошлому приобретало иногда характер ухода от современности, в то же время это была своеобразная реакция — протест против поднявшейся волны декадентства и формалистических извращений.

Жизнеутверждающие, полнокровные начала в творчестве Коненкова, его глубокий реализм подлинно выдающегося мастера скульптуры особенно ощутимы в многочисленных женских образах, которые часто появлялись в последнем десятилетии предоктябрьского времени, то есть в 1907—1917 годах.

Деятельность Коненкова уже на первых этапах развития отличается широким диапазоном, высокоразвитым чувством материала, тонким пониманием специфики скульптурной формы («Паганини», мрамор, 1908, ил. 175).

В деревянной скульптуре и в мраморных изваяниях Коненкова особенно заметно свойственное ему замечательное чувство фактуры — поверхности материала.

В начале XX века, как и во второй половине XIX столетия, русскими скульпторами делались неоднократные попытки раскрашивания скульптурных произведений. Теперь эти опыты шли по более правильному пути. Основным недостатком раскрасок скульптурных произведений второй половины XIX века чаще всего являлось игнорирование специфики скульптуры: бюсты или статуи раскрашивали с максимальным правдоподобием, что вело,

как правило, к неприятному натуралистическому эффекту, а в ряде случаев и просто к впечатляющему муляжу. Что же касается рассматриваемого нами периода начала XX века, то здесь раскраска применялась обычно более осторожно и сводилась скорее к тонкому подцвечиванию камня или дерева с учетом особенностей материала и своеобразия пластических решений того или иного произведения. Именно так подходит к решению проблемы цвета и Коненков.

В дореволюционный период портрет в творчестве Коненкова занимал хотя и видное, но отнюдь не главенствующее место. Наиболее известны — автопортрет (мрамор подцвеченный, 1912, ГТГ) и вырезанный из дерева бюст сказительницы народных былин М. Д. Кривополеновой (1916, ГТГ), отличающийся реалистическим раскрытием образа портретируемой и отчасти напоминающий портреты Голубкиной.

В дальнейшем портретный бюст (особенно портреты деятелей русской культуры) начнет все больше интересовать и увлекать мастера и, наконец, станет основным жанром, в котором будет работать скульптор. Портретные работы Коненкова получают особенно высокую оценку со стороны советского народа.

В 1900-х годах начинает свой творческий путь еще один известный скульптор — **Владимир Николаевич Домогацкий** (1876—1939).

В. Н. Домогацкий родился в Одессе в семье украинского помещика. Гимназические годы его прошли в Киеве, Харькове и, наконец, в Москве, где будущий скульптор начал заниматься у Волнухина и получил высшее гуманитарное образование в Московском университете.

Как скульптор Домогацкий развивался медленно. Это был путь талантливого самоучки, учившегося у Коненкова и у живописца С. В. Иванова.

Для раннего периода творчества Домогацкого характерно увлечение малой жанрово-бытовой пластикой (по преимуществу изображениями домашних животных) и портретом.

В тематике ранних произведений, а также в самом творческом методе Домогацкого находят своеобразное преломление как традиции малой пластики передвижников и творчества С. В. Иванова, так и несомненное воздействие таких мастеров, как Роден, Трубецкой.

Следует отметить, что Домогацкий владел ценным качеством очень приятной мягкой лепки. Эта особенность замечна уже в ранних бытовых сценах из крестьянской жизни «Мальчик на лошади» (гипс тонированный, 1904, ГТГ), «Коровы в стаде» (гипс, 1909, ГТГ) и другие.

В 1910-х годах Домогацкий все чаще обращается к портретной скульптуре. Подавляющее большинство портретов этих лет выполнено в материале (мрамор) и отличается

большой психологической насыщенностью и мягким, лирически окрашенным романтизмом образов — «Портрет старого актера» (1913, Пермская государственная художественная галерея), барельефные портреты Микеланджело (1915, 1917), бюст философа и поэта Владимира Соловьева (1915, ГТГ).

В начале XX века, особенно же в последние предоктябрьские годы, в русской скульптуре появляется еще целый ряд талантливых, подчас очень значительных и самобытных по своему дарованию молодых мастеров. Большинство из них в 1910-х годах учатся и лишь только-только начинают свою творческую деятельность. Но уже в ту пору можно было видеть среди них представителей довольно разнообразных направлений. Таковы, например, С. Д. Меркуров, Б. Д. Королев, В. И. Мухина, И. Д. Шадр, В. А. Ватагин, И. С. Ефимов.

Эти мастера сыграли важную роль в формировании и развитии советской скульптуры. Так же как их старшие товарищи — Волнухин, Андреев, Голубкина, Коненков и другие, — эти совсем молодые тогда еще скульпторы прошли трудный путь творческого формирования, начавшегося в годы кризиса старого, буржуазно-помещичьего строя России. Некоторые из них, в частности скульптор Королев, одно время попали под сильное воздействие кубизма, с большим трудом преодолевались тенденции натурализма (В. В. Лишев и ряд других).

И все же, не закрывая глаза на пагубное воздействие буржуазного декаданса и наличие различных формалистических течений в скульптуре этого времени, мы вправе сказать, что в русской скульптуре конца XIX — начала XX века не иссякли здоровые традиции реалистического искусства. Это относится и к старшему и к молодому поколению мастеров. Значение и непреходящая ценность русской пластики начала XX века в том, что она не только вопреки всем трудностям оставила богатое творческое наследие, но и в значительной мере проложила путь следующему этапу в развитии скульптуры — скульптуре послеоктябрьской эпохи.

Глава четырнадцатая

АРХИТЕКТУРА

Общая направленность архитектуры этого времени продолжала оставаться эклектической, однако данный период имел и свои особенности.

В 1890-х годах в русской архитектуре складывается так называемый стиль модерн, явившийся своеобразной реакцией на безудерж-

ное господство эклектизма. Повсеместное распространение модерна в его наиболее очевидных проявлениях наблюдается примерно до середины 1900-х годов. Стиль этот имел в какой-то мере международный характер. Формы модерна были выработаны в бельгийской, южногерманской и австрийской архитектуре, в мастерских новаторствующих художников, таких, как Ван де Велде, И. Ольбрих, О. Вагнер. Быстро ставший модным, модерн безоговорочно был принят русской буржуазией как последнее слово Запада.

На общем эклектическом фоне архитектуры того времени в самом начале XX века обнаруживаются и другие тенденции, связанные с более активной, чем ранее, переработкой классического наследия — отечественного и зарубежного. Формируются два параллельных течения — неоклассицизм и неоромантизм, просуществовавшие в России вплоть до Октябрьской революции. Так же как модерн, они были направлены на преодоление застойно-эклектического характера архитектуры того времени.

Архитекторы модерна, стремясь отойти от утвердившихся в практике шаблонных, избитых решений, предлагали асимметричные, нередко явно претенциозные композиции. Отказываясь от обычных, свойственных традиционной архитектуре форм, создавали прихотливые формы перекрытий и крыш, акцентировали плоскости стен, используя разнообразные ритмы оконных и дверных проемов, сообщали оригинальные пропорции частям здания.

Архитекторы модерна стремились построить здания, необычные по своим формам и примененным в них строительным (железо, железобетон, большие поверхности стекла) и облицовочным декоративным материалам (облицовочный кирпич, разнообразные штукатурки, поливные керамические плитки, керамическая живопись, исполненная в блеклых декадентских тонах).

Использование новых строительных материалов и конструкций было прогрессивным явлением, но часто им придавались формы случайные и искусственно навязанные.

Обработка деталей, дверных и оконных проемов, карнизов, лестниц, балконов приобрела в архитектуре модерна капризные, криволинейные очертания. Декоративной скульптуре придавались расплывчатые, обтекаемые формы: часто это были мотив женских головок с распущенными волосами, растительный орнамент, распластанный на стене. Особенно был распространен рисунок морских растений — водорослей.

С годами модерн стал приобретать более умеренный в декоративном отношении характер; во вновь проектируемых зданиях уже в

меньшем количестве применялись манерные и усложненные детали, и одновременно все более четко и рельефно стала проступать конструктивная основа сооружений, которую архитекторы стремились осмыслить эстетически. Первая декоративистская стадия модерна сменилась второй — конструктивистской.

Наибольшее число зданий в стиле модерн было выстроено в Москве, промышленность которой переживала бурный расцвет, выразившийся, в частности, в интенсивной застройке города. Улицы и особенно рабочие окраины предприниматели или мелкие собственники застраивали хаотично, руководствуясь лишь коммерческими соображениями. Общий план застройки города отсутствовал.

Характерными стали беспощадное наступление на созданные ранее ансамбли, беспланируемая, хаотическая застройка улиц и площадей, возведение огромных зданий — вокзалов, гостиниц, банков и торговых предприятий, по большей части никак не связанных с окружающими сооружениями. Своими необычными формами эти здания служили владельцам броской, запоминающейся рекламой. Другим видом построек были многоэтажные доходные дома, однообразные по конструктивным решениям и различающиеся между собой в основном только фасадами, характер которых также никак не был согласован с соседними зданиями. К скульптурно-декоративной обработке фасадов и сводились, в сущности, все творческие усилия архитекторов. На фасадах появились эркеры, выступы, майолика и скульптура. Последние служили лишь живописными пятнами, оживляющими облик зданий.

Одним из распространенных видов построек был особняк (главным образом купеческий). Таков бывший особняк С. П. Рябушинского у Никитских ворот в Москве (1900—1902, ил. 186), построенный Федором Осиповичем Шехтелем (1859—1926), наиболее видным из работавших в Москве в стиле модерн архитекторов.

Особняк Рябушинского характерен и своими интерьерами. Здесь применен широкий набор материалов и художественных средств — от естественного камня и бронзы до цветных витражей. Но архитектору явно изменяет такт: он перегружает интерьер орнаментальными мотивами, впадает в манерность, утрирует архитектурные детали.

В качестве типичного проявления модерна в Москве следует отметить тяжеловесное здание бывшей гостиницы «Боярский двор» (1901—1903) на Старой площади, также построенное Шехтелем. Им же в начале 1900-х годов построен Ярославский вокзал в Москве (1903—1904, ил. 183, 185). В облике Ярославского вокзала, решенного в духе мо-

дерна, проглядывают сильно измененные и стилизованные формы древнего московского зодчества.

Характерна для архитектуры модерна в Москве также гостиница «Метрополь», спроектированная в начале 1900-х годов архитектором В. Ф. Валькотом и построенная Л. Н. Кекушевым.

В архитектуре Петербурга модерн пользовался относительно меньшим распространением, хотя и здесь в этом стиле был построен ряд крупных зданий, например дом компании Зингер (1904—1906) на Невском проспекте, заверченный изображением земного шара, символизирующего международный характер деятельности этой фирмы. Модернистская декорация фасада, нарочито эффектная и вычурная, совершенно не связана с окружающей петербургской архитектурой. В целях создания наибольшего декоративного эффекта для облицовки фасадов были использованы ценные материалы — полированный гранит, лабрадор, бронза, мозаика.

Ведущими архитекторами петербургского модерна были Ф. И. Лидваль (1870—1945) и Н. В. Васильев (1858—?). Сооружения их в большинстве отличаются от других относительной сдержанностью форм и хорошими пропорциями. Если построенный Лидвалем жилой доходный дом (ныне № 1—3 на Кировском проспекте) типичен для чистого модерна, то здание бывшего Азовско-Донского банка (на улице Герцена) того же автора может служить характерным примером модернистской интерпретации форм классицизма. Еще сильнее модернизированы формы классицизма в здании гостиницы «Астория», построенной также Лидвалем.

В русской архитектуре модерн в чистом виде встречался все же сравнительно редко, во многих случаях к нему примешивались элементы других стилей. В петербургской архитектуре особенно часто наблюдалось сочетание модерна с традиционными для столицы формами классицизма.

Среди произведений Васильева следует отметить Торговые ряды (на Литейном проспекте). Здесь уже ощущаются черты конструктивизма. Васильевым была спроектирована и построена совместно с архитекторами С. С. Кричинским и А. И. Гогеном мечеть на Петроградской стороне. Здание имеет большие композиционные достоинства, привлекает качеством выполнения, однако архитектура его в значительной мере эклектична.

Выдающимся строителем был Иван Иванович Рерберг (1869—1932). Он особенно много работал в Москве. Одна из его крупнейших

построек — Киевский вокзал (1912—1917, ил. 195), решенный в формах классицизма, переработанных в духе модерна. В некоторых сооружениях Рерберга ощущается рациональная конструктивность. (Дебаркадер Киевского вокзала построен по проекту В. Г. Шухова, ил. 196.)

Как отмечено выше, в самом начале XX века в русской архитектуре возникают течения, по идейной сущности противоположные модерну, — неоклассицизм и неоромантизм. Ряд талантливых зодчих обратился к архитектуре прошлого, стремясь почерпнуть из этих источников основные композиционные принципы и формы, которые можно было бы применить к современным сооружениям.

Основными сторонниками неоклассицизма были И. А. Фомин, В. А. Щуко, А. И. Таманян и И. В. Жолтовский. В процессе пересмотра мирового и национального художественного наследия архитекторы не только глубоко и вдумчиво подошли к изучению бессмертных памятников архитектуры итальянского Возрождения, проникнутой гуманистическим духом, но и по-новому оценили национальное своеобразие русской архитектуры XVIII — начала XIX века.

В середине и во второй половине XIX века господствовал неверный взгляд на русскую архитектуру XVIII — первой половины XIX века, как на возникшую в результате отхода от исконных русских национальных художественных традиций, лишенную будто бы национального своеобразия и потому не имеющую значения для дальнейшего развития русского зодчества.

В начале XX века, когда особенно остро начали ощущаться эпигонство и упадочность эклектической архитектуры, декоративистский характер модерна, группа русских архитекторов обратилась к забытой, в сущности, архитектуре русского классицизма. Архитекторы начали изучать ее глубже и поняли, что она органически связана со всем предыдущим развитием русской архитектуры и является одним из высших проявлений национальной художественной культуры.

Последовательным зодчим неоклассицизма был **Иван Александрович Фомин** (1872—1936).

Работая в Москве с 1897 по 1905 год, он внимательно изучал архитектуру московского классицизма и, опираясь на нее, сумел преодолеть свое недолгое увлечение модерном.

В 1904 году в журнале «Мир искусства» появилась статья Фомина «Архитектура московского классицизма», привлекая общее внимание. В дальнейшем, в 1911 году, он организовал «Историческую выставку архитектуры», имевшую большое значение для привлечения общественного внимания к русской архитектуре прошлого и укрепления позиций неоклассицизма.

Литературные работы Фомина, а также архитектора И. Е. Бондаренко, посвященные истории русской архитектуры XVIII — начала XIX века, сыграли в становлении неоклассицизма значительную роль.

Фомин построил особняк Половцева на Каменном острове в Петербурге (1911—1913, ил. 192). В сравнительно небольшом здании заложены начала подлинной монументальности, столь характерной вообще для творчества Фомина. Облик сооружения определяется прекрасно найденным в пропорциях и деталях ионическим орденом, охватывающим все части фасада — центральный объем и боковые крылья. Особенно выразителен композиционно центральный ризалит, в котором мотив большой экседры сочетается с парными ордерными портиками. (Интерьер здания, ил. 193.)

Следующая постройка Фомина — особняк князя Абамалек-Лазарева на набережной Мойки в Петербурге (1912) — отличается классической простотой композиции. Плоскость фасада отработана мотивом больших коринфских пилястр, поддерживающих антаблемент с превосходно нарисованными и пролепленными архитектурно-орнаментальными деталями.

Внутренняя отделка этого особняка — одна из лучших в творчестве Фомина. Тонкое чувство стиля, композиционная смелость, изысканность деталей, активное использование цвета — все это создает высокохудожественный эффект.

Фоминим был разработан проект застройки острова Голодай (ныне остров Декабристов) в Петербурге (1911—1912): Этот так называемый проект «Нового Петербурга» Фомин задумал реализовать на окраине города в виде единого ансамбля грандиозных размеров. Центр им был решен в виде большой полукруглой площади. Здания, ограничивающие ее, должны были быть соединены колоннадами, прикрывающими уличные проезды (ил. 188). Проект этот позволяет определить Фомина как мастера крупных ансамблевых решений, архитектора-градостроителя. Фомин выступил здесь продолжателем градостроительных традиций начала XIX века.

Замысел Фомина не осуществился. Из всего комплекса был построен лишь один дом. Проект оказался не по плечу частным предпринимателям. Строительство велось медленно, а вскоре началась война, и работы прекратились.

Судьбу проекта Фомина разделили и некоторые другие градостроительные замыслы, возникшие в это время. Так, не были осуществлены проекты создания новых магистралей в Петербурге, разработанные Л. Н. Бенуа и М. М. Перетятковичем.

Большое значение для развития неоклассицизма имело творчество **Ивана Владиславовича Жолтовского** (1867—1959).

Ранее других молодых архитекторов начала XX века вступил он на путь изучения классицизма и его истоков, в частности произведений Палладио. Мотивы этой архитектуры широко использованы им уже в павильоне Скакового общества в Москве (1903). В стиле североитальянского палаццо построен дом Г. А. Тарасова на Спиридоновке (ныне улица Алексея Толстого) в Москве (1909—1912, ил. 194). Он до сих пор служит примером высокого архитектурного мастерства. Внутри здание украшено плафонами Е. Е. Лансере и И. И. Нивинского.

Жолтовский, глубоко изучив архитектуру античности и итальянского Возрождения, стремился применять в сооружениях закономерности гармонических пропорций классической архитектуры. На произведениях Жолтовского, отмеченных печатью подлинного артистизма, воспитывались поколения советских архитекторов.

Крупным представителем неоклассицизма был **Владимир Александрович Щуко** (1878—1939).

В 1909—1910 годах им построены в Петербурге два больших доходных дома (Жировский проспект, № 63 и 65, ил. 191). В первом из них Щуко мастерски переработал мотивы раннего итальянского Возрождения, в архитектуре второго исходил из композиций палладианского типа.

В 1910—1911 годах Щуко проектирует и строит русские павильоны на международных выставках в Риме и Турине, характер архитектуры которых восходит к творчеству Камерона и Жилярди. В этих работах проявилось глубокое знание зодчим русской классики, позволившее ему создать оригинальные, подлинно национальные произведения. Павильоны, построенные Щуко, выдвинули его в число наиболее известных и авторитетных русских архитекторов.

Одновременно с Щуко вступил в архитектуру **Александр Иванович Таманян** (Таманов; 1878—1938). Он построил доходный дом князя С. А. Щербатова на Новинском бульваре в Москве (1911—1913, ил. 190), принесший ему широкую известность. В здании были объединены особняк Щербатова и доходный дом с квартирами, сдававшимися внаем. Подобный тип здания был порожден условиями капиталистической эпохи, когда дворянство искало новых источников дохода для поддержания своего благополучия. Несмотря на трудные условия, в которые был поставлен Таманян, ему удалось создать целостную художественную компози-

цию в традициях московского классицистического зодчества начала XIX столетия, одно из лучших произведений русской архитектуры этого времени. Внутренняя отделка дома отличалась особой стилистической изысканностью.

В связи с архитектурой неоклассицизма следует рассмотреть попытки применения в застройке Петербурга архитектурных форм начала XVIII века. В петровском стиле были построены спроектированные **А. И. Дмитриевым** Училищный дом имени Петра Великого (1906—1911; ныне Нахимовское училище на Петровской набережной) и **Л. А. Ильиным** больница Петра Великого (ныне больница имени Мечникова).

Талантливым мастером был **Андрей Евгеньевич Белогруд** (1875—1933). Произведения его оригинальны по композиции, фасады зданий пластически выразительны. Им были построены в 1910-х годах доходные дома в пределах небольшого участка, примыкавшего к реке Карповке (Большой проспект Петроградской стороны). Архитектура домов № 77 и 102 является творческой интерпретацией мотивов итальянского Возрождения, тяжелой рустики флорентийских дворцов и более поздних сооружений Палладио. Один из домов, построенных Белогрудом, обращенный фасадом на площадь Л. Толстого, воспринимается как своеобразная фантазия на темы архитектуры раннего средневековья.

Ряд значительных сооружений, созданных без воздействия модерна, был возведен академиком **М. М. Перетятковичем** (1872—1916) и **М. С. Лялевичем** (1876—?).

Среди работ Перетятковича выделяются здания бывшего частного банка Вавельберга (на углу Невского проспекта и улицы Гоголя), бывшего Торгово-промышленного банка (на улице Герцена в Ленинграде) и Государственного банка в Ростове-на-Дону. В первом из этих сооружений Перетяткович переработал для создания современного городского дома композицию венецианского палаццо Дожей, в других двух исходил из композиционных приемов Палладио и русской архитектуры позднего классицизма.

К произведениям Лялевича относится дом бывшей торговой фирмы Мартенс (ныне трест «Ленинградодежда») на Невском проспекте, решенный в формах классицизма. Фасад его, построенный на мотиве трех арок, пятаи которых поддерживаются колоннами композитного ордера, позволяет вспомнить решение центральных залов древнеримских терм.

Параллельно неоклассицизму возникло направление так называемого неоромантизма, взявшее за основу формы древнерусского зодчества (В. М. Васнецов, А. В. Щусев, В. А. Покровский). Но в отличие от своих предшественников XIX столетия это направление исходило не столько из внешних декоративных форм и деталей, сколько из основных композиционных и пластических принципов древнерусского зодчества. Архитекторы стремились в первую очередь передать характер древних памятников, воссоздать, так сказать, самый дух древнерусского архитектурного творчества.

В это время особенно возрастает интерес к памятникам древнерусской архитектуры: они детально изучаются, впервые проводится их научно обоснованная реставрация. Архитектором-художником П. П. Покрышкиным восстанавливается церковь Спаса-Нередицы близ Новгорода, А. В. Щусевым — церковь Василия в Овруче, на границе Белоруссии и Украины.

Следствием повышения интереса к русскому искусству и русской архитектуре явилось монументальное издание «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря. В 1910 году вышел из печати первый том этого труда, посвященный древнерусской архитектуре. В составлении его приняли участие Ф. Ф. Горностаев, И. Э. Грабарь, Г. Г. Павлуцкий, В. А. Покровский, В. В. Суслов и А. В. Щусев.

Инициатором нового обращения к древнерусской архитектуре следует считать **В. М. Васнецова**, глубоко проникшегося красотой древнерусской архитектуры, понявшего ее национальное своеобразие и впервые творчески интерпретировавшего формы новгородской, псковской и раннемосковской архитектуры (см. книгу первую, главу девятую).

По проекту Васнецова был осуществлен живописно решенный фасад Третьяковской галереи в Москве (1901—1906, ил. 187). Композиция его самостоятельна, оригинальные детали возникли в результате переработки элементов убранства древнерусского зодчества.

Крупнейшим архитектором, опирающимся на традиции древнерусского зодчества, был **Алексей Викторович Щусев** (1873—1949).

Щусев подчеркивает роль В. М. Васнецова в развитии русской архитектуры: «Работы Васнецова... оказали влияние на формирование вкусов молодых русских архитекторов», — писал он в своих воспоминаниях. Васнецов повлиял и на Щусева. Особенно же сильное воздействие на него оказала древняя архитектура Новгорода и Пскова. Щусев не прибегал к копированию форм древнерусского зодчества, он их, будучи глубоким знатоком, всегда творчески перерабатывал, добываясь как своеобразия композиции, так и высокой степени художественной выразительности.

Среди ранних работ Щусева особое место занимает храм-памятник на Куликовом поле, сооруженный в 1906—1908 годах в память о победе над монголо-татарами. Проект этой церкви определил творческое лицо Щусева как выдающегося мастера русской архитектуры. Небольшая кубическая церковь, к которой примыкает трапезная с расположенными на переднем фасаде двумя круглыми в плане башнями крепостного типа, очень проста по решению. В то же время она отличается большой пластичностью и живописной сочностью форм.

В 1908—1912 годах Щусев построил Марфо-Мариинскую обитель на Большой Ордынке в Москве, принадлежащую к числу наиболее типичных его произведений этого времени. Церковь обители близка по композиции древней псковской и ранней московской архитектуре. Она характерна лаконичностью общего решения, смелыми пропорциями и живописностью форм. Детали внешнего и внутреннего оформления свидетельствуют о большом мастерстве и творческой изобретательности Щусева.

В это же время (1908—1912) Щусевым была построена церковь в Натальевке (Харьковская область), композиция которой близка к типу небольших новгородских храмов XV века. Единственная глава этой церкви завершена большой «сочной» луковичей. Облицованные камнем фасады церкви покрыты резными изображениями, напоминающими декорировку владими́ро-суздальских сооружений.

Значительным и решительным шагом представляются построенные Щусевым Русский павильон на Международной выставке в Венеции (1914), напоминающий красочным, живописным обликом хоромы XVII века, и Казанский вокзал в Москве (1913—1926, ил. 184).

Казанский вокзал — самое значительное произведение Щусева дореволюционного времени. Проект был утвержден в конце 1911 года, постройка началась в 1913 году. Значительная часть работ была осуществлена после Октябрьской революции. Объемно-пространственное решение сооружения в полной мере соответствует его функциональному назначению. Отдельные объемы вмещают различные группы помещений и пассажирские залы.

Щусеву удалось преодолеть трудности в отношении плана (железнодорожные пути расположены параллельно главному фасаду, обращенному в сторону Комсомольской площади) и создать свободную, живописную и вместе с тем оригинальную композицию, в основе которой лежит архитектура древнерусских дворцовых комплексов, хотя прямых аналогий с древнерусским зодчеством нет. Каждый из объемов завершен особым покрытием, что

отвечает традициям древнерусской архитектуры. Объем главного вестибюля подчеркнут высокой уступчатой башней, идея которой возникла у автора под влиянием казанской башни Сююмбеки и башен Московского Кремля.

Живописность и в то же время подчеркнутая объемность композиции Казанского вокзала являются своеобразной реакцией на фасадность и плоскостность эклектической архитектуры.

Живописности внешнего решения Казанского вокзала соответствует и его интерьер. Во внутренних помещениях современные железобетонные конструкции и большие световые проемы органично и естественно дополняются мастерски прорисованными декоративными деталями. Внешнее и внутреннее декоративное оформление сооружения представляет самостоятельный интерес и выполнено в характере древнерусских памятников XVI—XVII веков.

Во внутреннем оформлении вокзала в послеоктябрьское время принял участие художник Е. Е. Лансере, которому принадлежит роспись плафона главного зала ресторана (основная тема росписи — братское единение советских республик).

В том же направлении, что и Щусев, работали **Владимир Александрович Покровский** (1871—1931) и некоторые другие зодчие.

Характерен проект Военно-Исторического музея в Ленинграде, созданный В. А. Покровским в 1908 году. Композиция здания навеяна московской архитектурой XVII века, она также живописна и разнообразна по форме.

Среди других работ Покровского выделяются одноглавый четырехстолпный Федоровский собор в городе Пушкине (1910) и храм-памятник (1912) на месте Лейпцигской битвы около города Лейпцига, работая над которым, автор исходил из композиции шатровой церкви Вознесения в селе Коломенском (Москва). Им же были построены здание Ссудной кассы в Москве и Нижегородский банк.

Стремление приблизиться к древнерусскому стилю отмечается и в творчестве других архитекторов. Так, например, Таманяном была спроектирована и построена Показательная выставка в 1913 году в Ярославле, архитектура которой навеяна памятниками деревянного зодчества русского Севера. Работа эта свидетельствовала о глубокой органичной переработке Таманяном элементов русского народного искусства.

Ряд своеобразных архитектурных композиций был создан живописцем **С. В. Малютиным** (см. о нем в главе двенадцатой), работавшим также и в области прикладного искусства. Ему принадлежат и многочисленные рисунки мебели и ряд архитектурных памят-

ников в русском стиле, порой доходящих до явной стилизации. Работы Малютина, несомненно, затронуты воздействием модерна.

Характерная постройка Малютина — доходный дом Перцова в Москве на набережной Москвы-реки.

Направления — модерн, неоклассицизм, неоромантизм (называемый иногда также направлением Васнецова — Щусева) — выступали, как уже говорилось, на общем фоне ретроспективно-эклектической архитектуры, распространявшейся на все строительство этого времени.

Виднейшими представителями эклектизма в архитектуре на рубеже XIX и XX столетий были **Роман Иванович Клейн** (1858—1924) и профессор Академии художеств **Леонтий Николаевич Бенуа** (1856—1928). Творчество обоих, развивавшееся в значительной мере в новом столетии, носило во многом противоречивый характер.

В 1902 году Клейн завершает застройку Красной площади в Москве сооружением Средних торговых рядов, в которых развивает мотив Верхних торговых рядов, построенных А. Н. Померанцевым. Наибольшей известностью, однако, пользуются те произведения Клейна, характер исполнения которых следует связать с неоклассицизмом предреволюционного времени, — Бородинский мост (1912) и здание бывшего Музея изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 1898—1912, ил. 189) в Москве. Классические колоннады этих двух сооружений внимательно проработаны автором, но все же они сухи и академически холодны по формам.

Черты эклектизма преобладали и в творчестве очень талантливого зодчего **Л. Н. Бенуа**. В своих произведениях он использовал главным образом композиционные приемы и формы Возрождения. Им были построены в Петербурге большой жилой дом Страхового общества (Кировский проспект, № 26/28) и в Москве здание, занимавшееся в течение многих лет Министерством иностранных дел СССР (дом № 21/5 на углу Кузнецкого моста и улицы Дзержинского).

Одной из лучших построек Бенуа является Выставочное здание Государственного Русского музея (на канале имени Грибоедова в Ленинграде), в этом сооружении Бенуа, однако, стремился уже следовать традициям русского классицизма.

Бенуа создал несколько сооружений и в древнерусском стиле, среди них церковь в Гусь-Хрустальном (Владимирская область) и церковь Новодевичьего монастыря в Петербурге.

Четкость общего композиционного решения, мастерство в выполнении деталей (Бенуа был выдающимся рисовальщиком) выгодно отличают его произведения от работ других архитекторов-эклектиков.

Будучи с 1898 года профессором Академии художеств, Л. Бенуа воспитывал студентов на образцах архитектуры Возрождения и западноевропейской, преимущественно французской архитектуры XVII—XVIII веков. Подобная система выработала у студентов умение пользоваться различными стилями и была характерна не только для мастерской Бенуа, но в известной мере и для всего архитектурного отделения Академии художеств. Через мастерскую Бенуа прошли в молодости многие крупные советские зодчие, воспринявшие от него высокую профессиональную культуру.

В 20-х годах Л. Н. Бенуа за его многолетнюю творческую и педагогическую деятельность было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Несмотря на то что в начале XX века в стране работали талантливые мастера-зодчие, которыми были созданы многочисленные ценные в композиционном и строительном отношении сооружения, в целом русская архитектура в результате пагубного влияния капитализма находилась в сложном положении. Она характеризовалась противоречивостью и сбивчивостью устремлений, исканий, не имела ясной перспективы, ясного пути для дальнейшего развития. Этот путь был ей открыт Октябрьской революцией.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новый период истории России, начинающийся в 1890-е годы и завершающийся победой Октябрьской революции, был особенно сложным по характеру общественных отношений и положению искусства, в котором далеко не всегда в простых и наглядных формах, а часто очень запутанно и неоднозначно шла напряженнейшая идейная борьба. В ней отражалась борьба двух культур — буржуазно-помещичьей в ее кризисных симптомах и рождающейся пролетарской, которая наследует передовые традиции реализма и демократизма, творчески развивает их. Искусство в это время получает весьма широкое распространение, его социальные функции становятся многообразнее.

Революционные события делали развитие художественной жизни стремительным, уплотненным, скачкообразным, определяя характер и содержание всей духовной жизни времени. Соответственно идейно-художественная борьба в искусстве получает особый характер, она становится все более сложной, запутанной и накаленной в той же степени, что и борьба социальная. Крайне обостряются кризисные процессы в реакционных формах буржуазной культуры, гибель которой становится близкой и неизбежной, но одновременно стимулируются рост и сила революционных процессов, революционного сознания народных масс.

Искусству угрожали гибелью различные модернистские течения, его опошляли и натурализм и буржуазно-салонное направление, все еще поддерживаемое официальными кругами. В 1910-е годы на русской почве получают распространение такие упадочные течения, как кубофутуризм, особенно развившийся позднее абстракционизм, супрематизм, отчасти крайние формы примитивизма с их апологией дикарства, атавизма и эпатирующим подражанием заборной «живописи». Абстракционизм и супрематизм полностью оторвали искусство от жизни, от человека и народа, от гуманистических традиций, от служения общественным интересам. Их идеология выражала крайние формы буржуазного индивидуализма. Однако идейно-художественная борьба определялась не только поляризацией двух культур: буржуазной и демократической с элементами рождающейся и утверждающейся культуры социалистической. Борьба велась и между многочисленными направлениями, объединениями, группами художников, возникновение которых было обусловлено этой борьбой, а также усложняющимся характером искусства в конце XIX — начале XX века. Более того, борьба идей проходила через творчество самих художников. Наиболее сложно и болезненно она протекала в тех случаях, когда, находясь в плену у мелкобуржуазного сознания, художник

полагал, что борьба идет не в области идей, а только в сфере «революции» формы, и, отказываясь от общечеловеческих эстетических ценностей, создавал искусство уродливое, немощное, выхолощенное, тщетно пытаясь выдать таковое за «сверхреволюционное».

В оценке исторической ситуации нельзя игнорировать трагизм эпохи, трагизм борьбы, заблуждений, поисков, трагизм мироощущения отдельных художников, порожденный не только субъективными причинами, но и объективными: временным наступлением политической реакции, положением народных масс, карательными мерами против революции, империалистической войной, наконец, и тлетворным воздействием идеологий гибнущих, враждебных революцией классов.

Тем не менее главной движущей силой развития искусства оставались исторический оптимизм, интенсивно развивающийся реализм. Их породила и сама историческая обстановка в ее революционных потенциях, питали народное мироощущение, идеология революционного пролетариата, устремления революционной и демократической интеллигенции, оставшейся верной великим традициям предшественников. Буржуазные теоретики считали и считают реализм отмирающим. В действительности реализм в русском искусстве конца XIX — начала XX века не только не отмирает, но обогащается новыми творческими достижениями, отражая иную, более высокую и значительную историческую ситуацию, новую революционную идеологию борющегося пролетариата, народа, поднявшегося к вершинам исторического творчества. В эту эпоху закладывались основы реализма социалистического, проявления которого знаменовали произведения А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова, С. В. Иванова, Н. А. Касаткина, Л. В. Попова, революционная журнальная графика. Наиболее явно признаки нового творческого метода определялись в дни первой русской революции. Она была одним из плодотворнейших этапов в развитии русской художественной культуры.

В решающие моменты исторических событий искусство активнее, чем когда-либо, втягивалось в политическую и революционную борьбу, о чем свидетельствует бурное развитие революционной журналистики 1905—1906 годов. Революционные журналы клеймили и разоблачали кровавую политику царизма, предательство буржуазией революционных интересов народа, звали продолжать борьбу. Воздействие революционной социалистической идеологии на отдельных деятелей искусства проявилось и в других фактах. Уже говорилось о том, что в создании скульптурного бюста вождя революционного пролетариата

Карла Маркса по заказу московской организации большевиков участвовали скульпторы А. С. Голубкина, В. Н. Домогацкий. Называют также С. М. Волнухина, П. П. Трубецкого. Спустя некоторое время А. Т. Матвеев для этой же организации выполнил скульптурный монументализированный портрет А. И. Герцена.

Пробуждение революционной активности народных масс, зреющее недовольство существующими порядками, отчаяние нищающих слоев общества были отражены в произведениях С. Иванова и других его современников. Особо надо отметить картины Касаткина, в которых он откликнулся на первые стихийные выступления пролетариата, в частности женщин-работниц, представляющих самую угнетенную и отсталую по своему сознанию силу. Это были предвестия и симптомы революционной бури, которая разразилась в дни 1905 года. Первая русская революция явилась творчески плодотворным этапом в жизни русских художников.

Революционный народ показали С. Иванов, Касаткин, Голубкина. Коненков уже имел перед своим взором окрыленный образ «Нике» и рабочего-боевика Ивана Чуркина. Эти конкретные, даже портретные изображения скульптор возвысил до высокохудожественного символа времени, образа-символа революционного пролетариата.

Серов в эти же годы выступил с величественными портретами деятелей передовой русской интеллигенции. Концентрированный и полный выразительного лаконизма образ трагедии революции создан в картине С. Иванова «Расстрел». Таких произведений почти не знало искусство не только во второй половине XIX века, но даже конца 1890-х годов. В такого рода произведениях тоже были заложены основы нового творческого метода — социалистического реализма.

Воздействие революционных настроений было очень мощным и в дальнейшем. Передовых художников и передовые направления русского искусства конца XIX — начала XX века отличали антибуржуазность их позиции, ненависть к угнетателям, стремление противопоставить благополучной серости мещанства дух мятежа, протеста, утверждение красоты жизни и человека. Передовое русское искусство шло против официальной идеологии и официальных течений, вкусов господствующих эксплуататорских классов, черпало в этом противостоянии великую силу воздействия, отвечая интересам своего народа и оставаясь народным. В сердцах лучших людей жили надежда на неотвратимое возмездие старому миру, жажда очищающей грозы. Их суд над современностью был не менее суровым, чем у предшественников, художников второй по-

ловины XIX века, но имел иной характер, обусловленный иной исторической ситуацией.

Человек из народа и образ народной России стоял неизменно в центре внимания крупнейших художников, будь то С. и К. Коровины, С. Иванов, Касаткин, Серов, Трубецкой, Голубкина, Коненков, Андреев, Матвеев, Кустодиев, Серебрякова, Архипов, а также Петров-Водкин, Юон, Рылов и многие другие. Созданные ими народные образы необычайно обогатили галерею, оставленную предшественниками. Художники этого времени настойчиво искали в народе красоту и поэзию в противовес глубоко трагической картине повседневной действительности.

Наряду с позицией социальной, все более активной становилась позиция эстетического неприятия буржуазной действительности.

Русские художники конца XIX — начала XX века продолжали неутомимые поиски искусства, верного высоким идеалам человечества и его устремлениям к свободе, свету, его страстным поискам красоты, поэзии в искусстве, в этом они видели спасительную силу от уродливой действительности, но нередко абсолютизировали эту силу.

В числе главных задач эпохи были поиски большого стиля, которые прослеживаются и в живописи, и в скульптуре, и в архитектуре, и даже в графике. Вместе с тем эта же эпоха дала развитие и камерным формам (например, камерная пластика Трубецкого, картины художников «Мира искусства»). Она выдвинула и задачу синтеза разных видов творчества. Наиболее плодотворными проявлениями этого синтеза были тогда в архитектурном интерьере и в театре. Если станковая живопись заметно повлияла на театральное-декорационное искусство, русскую сценографию, способствуя ее всевропейскому триумфу, то в свою очередь театральное-декорационное живопись обогатила станковую картину, так же как графику в ее отдельных проявлениях.

Все изобразительное искусство, а также архитектура в конце XIX — начале XX века отмечены поисками декоративности, ансамбля, что было отчасти связано со стремлением внести в жизнь красоту, достичь единства в синтезе, известные успехи сказались в монументально-декоративной живописи. Параллельно каждый вид искусства приобретал только ему присущие художественные возможности. Именно в эту эпоху, особенно в начале XX века, начинают складываться такие специфические представления, как «скульптурность», «живописность», «графичность», как взаимосвязь образно-пластических решений с особенностями

«производства», спецификой самого материала. Пожалуй, определеннее всего эти процессы проявились в гравюре, наметившись уже в творчестве Остроумовой-Лебедевой, а в скульптуре — у Матвеева, Коненкова и других скульпторов. Приведенные примеры — это только иллюстрация многообразия творческих исканий и возможностей русского искусства в конце XIX — начале XX века.

Были освоены самые разные традиции мирового национального художественного наследия, обретен новый, более современный строй пластических приемов. Борьба за высокую художественную культуру протекала остро, подчас болезненно, и на это не приходится закрывать глаза. В эстетических вопросах надежную основу для отпора различным буржуазным концепциям дают философские труды В. И. Ленина и его выступления по вопросам культуры. Отпор упадочным течениям был целеустремленным, они не успели укорениться в художественной жизни России. Даже в период разложения буржуазной культуры эпохи империализма в русском изобразительном искусстве были сохранены, обогащены и подняты на более высокую ступень реалистические и демократические традиции, созрели элементы социалистической культуры. Это во многом облегчило ту борьбу за боевое, понятное народу и выражающее новые, социалистические идеалы искусство, которая развернулась после победы Октябрьской революции. «...Только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру»¹, — говорил В. И. Ленин на III съезде Коммунистического союза молодежи в 1920 году. В канун Октябрьской революции русское искусство при всех сложностях его положения сохранило мощную реалистическую школу, которая пронесла в жестокой борьбе с формалистическими и прочими враждебными реализму течениями возвышенные эстетические принципы, веру в человека, в неисчерпаемые силы и революционные потенции народа, в возможность изменения существующего эксплуататорского образа жизни. На этих принципах сформировалось творчество художников и братских народностей России, принявших эстафету передовой демократической русской культуры и вместе с русскими собратьями передавших ее советскому искусству, когда оно стало авангардом в мировом художественном процессе.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304.

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т. Изд. 3-е. Составил Мих. Лифшиц. М., 1976.
- В. И. Ленин. Партийная организация и партийная литература.— Полн. собр. соч., т. 12.
- В. И. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм.— Полн. собр. соч., т. 18.
- В. И. Ленин. Критические заметки по национальному вопросу.— Полн. собр. соч., т. 24.
- В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 5-е. М., 1976.
- Плеханов Г. В. Искусство и литература. Вступ. ст. М. Розенталя. Ред. комм. Н. Бельчикова. М., 1948.
- Плеханов Г. В. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. Послесл. и примеч. У. Гуральникова. М., 1956.
- Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В 2-х т. Т. 1. Теория искусства и история эстетической мысли. Подгот. текстов, вступ. ст. и комм. Б. И. Бурсова. М., 1958.
- Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. Сост. Н. Н. Сибириков. Вступ. ст. М. А. Лифшица. В 2-х т. Т. 1. М., 1978.
- В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы. Письма. Воспоминания. Авт.-сост. и авт. вступ. ст. и комм. В. В. Шлеев. М., 1977.

ПРОГРЕССИВНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

- Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3-х т. Живопись, скульптура, музыка. Редколл.: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев, т. 3. Работы, статьи 1884—1906. М., 1952.
- Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. В 2-х т.: т. 1. М., 1952; т. 2. М., 1954.
- Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. Подгот. писем и комм. Н. Д. Черникова. Отв. ред. Ю. С. Калашников. В 2-х т. М., 1962.
- Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. Сб. ст. В 2-х т. Сост. И. А. Сац. М., 1967.
- Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. Вступ. ст. И. С. Черноуцана. М., 1975.
- Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX — начала XX века. Хрестоматия. Под общ. ред. В. В. Ванслова. М., 1977.
- Кауфман Р. С. Русская и советская художественная критика с середины XIX в. до 1941 г. М., 1978.
- Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков. Учебник. Изд. 2-е. М., 1978.
- В защиту искусства. Классическая марксистская традиция критики натурализма, декадентства и модернизма. Сост. и предисл. Л. Я. Рейнгардт. М., 1979.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

- История СССР с древнейших времен до наших дней. В 12-ти т. Пред. гл. ред. сов. Б. Н. Пономарев: т. 5. Развитие капитализма и подъем революционного движения в пореформенной России. М., 1968; т. 6. Россия в период империализма. 1900—1917 гг. М., 1968.
- История русской литературы. В 3-х т. Гл. ред. Д. Д. Благой, т. 3. М., 1964.
- Краткий очерк истории русской культуры с древнейших времен до 1917 года. Редколл.: С. С. Волк, Ш. М. Левин (отв. ред.), А. Г. Маньков, А. Н. Цамутали. Л., 1967.

* Цель предлагаемого списка — ввести читателя в круг основных литературных источников, на которых базируется содержание книги второй второго тома учебника «История русского искусства». Он должен также дать известное представление об объеме, направлении, проблематике советской искусствоведческой науки, изучающей национальное художественное наследие, и вместе с тем облегчить более углубленное, в случае необходимости, изучение отдельных вопросов и проблем.

Список начинается с перечня общих трудов, ссылки на которые в дальнейшем не даются. Список состоит из тематических разделов, которые построены хронологически. Далее литература указывается в соответствии с разделами и главами учебника, в микро-разделах материал представлен хронологически.

- Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. В 3-х кн.: кн. 2. (1895—1907). Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. М., 1969.
- Очерки истории русской культуры второй половины XIX века. Под ред. Н. М. Волынкина. Авт. колл. Г. А. Бялый, А. Г. Верещагина, Н. М. Волынкин, С. С. Деркач, А. Л. Каганович, Р. Ф. Михайлова. М., 1976.

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА И ИСКУССТВОВЗНАНИЯ. ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

- Очерки по истории русского искусства. Под ред. Н. Г. Машковцева. М., 1954.
- Прямков А. Дооктябрьская «Правда» о литературе. 1912—1914. М., 1955.
- Русское искусство конца XIX — начала XX в. (альбом). Вступ. ст. Г. Недошивина. М., 1958.
- Лебедев А. К. Искусство в окопах. (Критика новейших течений в современном буржуазном изобразительном искусстве.) М., 1962.
- Павловский Б. В. Дооктябрьская «Правда» об изобразительном искусстве. Л., 1962.
- Всеобщая история искусств. Редколл.: Б. В. Веймарн, Б. Р. Виппер, А. А. Губер, М. В. Добронковский, Ю. Д. Колпинский, В. Ф. Левинсон-Лессинг, А. А. Сидоров, А. Н. Тихомиров, А. Д. Чегодаев. В 6-ти т.: т. 5. Искусство XIX века. Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Н. В. Яворской. М., 1964; т. 6, кн. 2-я. Искусство XX века. Под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. М., 1966.
- Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX века. Под ред. Н. Г. Машковцева и Н. И. Соколовой. Введение И. М. Шмидта. Послесл. Н. И. Соколовой. М., 1964.
- Стойков А. Аданас. Критика абстрактного искусства и его теорий. М., 1964.
- Очерки по русскому и советскому искусству. Сб. статей. Науч. ред. Э. Н. Ацаркиной. М., 1965.
- Ванслов В. Границы реализма и судьбы искусства. Сб. ст. «Вопросы искусства в свете борьбы идеологий». Общ. ред. А. В. Солодовникова. М., 1966.
- Ванслов В. О противоречиях русского искусства конца XIX — начала XX века. — «Искусство», 1966, № 5.
- Дьяконович Л. Ф. Идеиные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX — начала XX в. Пермь, 1966.
- Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. В 2-х т. М., 1967.
- Кеменов В. За чистоту ленинских принципов искусствознания. — «Художник», 1968, № 9.
- История русского искусства. В 13-ти т. Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева: т. 10, кн. 1-я. Русское искусство конца XIX — начала XX века, М., 1968; т. 10, кн. 2-я. Живопись и графика. М., 1969.
- История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. 1871—1917. В 2-х кн. Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. Кн. 2-я. М., 1969.
- Кеменов В. О теории отражения и художественном образе. — «Художник», 1969, № 12.
- Ванслов В. К вопросу о метафоре. — «Творчество», 1970, № 5.
- Ванслов В. Ленинская теория отражения и реализм в искусстве. — «Советская культура», 1970, 3 марта.
- Коган Д. Мамонтовский кружок. М., 1970.
- Павловский Б. У истоков советской художественной критики. Изобразительное искусство на страницах дооктябрьской большевистской печати. 1900—1917. Л., 1970.
- Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970.
- Ванслов В. О монументализме в станковом искусстве. — «Творчество», 1971, № 10.
- Алешина Л. С., Ракова М. М., Горина Т. Н. Русское искусство XIX — начала XX века (серия «Памятники мирового искусства»). М., 1972.
- Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. Живопись, графика, скульптура, театрально-декорационное искусство. Под ред. Н. И. Соколовой и В. В. Ванслова. М., 1972.
- Ванслов В. В. Прогресс в искусстве. М., 1973. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Изд. 2-е. Под ред. В. В. Ванслова и Ю. Д. Колпинского. М., 1973.
- Павловский Б. У истоков большевистской эстетической мысли. — «Художник», 1973, № 7.
- Советы мастеров. Живопись и графика. Л., 1973.
- Лапшин В. П. Союз русских художников. Л., 1974.
- Лебедев А. Первый и крупнейший. К 150-летию со дня рождения В. В. Стасова. — «Москва», 1974, № 1.
- Ванслов В. В. Изобразительное искусство и проблемы эстетики. Л., 1975.
- Образцов Г. А. Эстетика В. В. Стасова и развитие русского национально-реалистического искусства. Л., 1975.
- Луначарский А. В. Избранные статьи по эстетике. Сост. А. Ф. Ермаков. М., 1975.
- Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. Послесл. Г. Стернина. М., 1975.
- Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.
- Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. Сб. статей. Ред. Е. А. Борисова, А. Б. Стерлигов и Г. Ю. Стернин. М., 1977.
- Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. Сб. исследований и публикаций. Под ред. Е. А. Борисовой, Г. Г. Поспелова и Г. Ю. Стернина. М., 1978.
- Петров В. Н. Очерки и исследования. Избр. статьи о русском искусстве XVIII—XX веков. Вступ. ст. Д. В. Сарабьянова. М., 1978.
- Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. Западноевропейское искусство. Русское и советское искусство. Предисл. Д. В. Сарабьянова. М., 1979.
- Зотов А. И. Русское искусство с древнейших времен до начала XX века. Изд. 2-е. М., 1979.
- Киселева Е. Московский художественный кружок. Л., 1979.

ВЫСКАЗЫВАНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ, МЕМУАРЫ, ПЕРЕПИСКА ХУДОЖНИКОВ И ПИСАТЕЛЕЙ

- Прахов Н. А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Общ. ред. В. М. Лобанова. Киев, 1958.
- Толстой Лев. Об искусстве и литературе. В 2-х т. Подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. К. Н. Ломунова. М., 1958.
- Чуковский К. Из воспоминаний. Репин. Горький. Андреев. Кони. Брюсов. Маяковский. Житков. Тынянов. М., 1958.
- Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Изд. 3-е. Л., 1961.
- Раскин А. Шалапин и русские художники. Л.—М., 1963.
- Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. М., 1964.
- Желтова Н. И. Горький и изобразительное искусство. М.—Л., 1965.
- Лобанов В. М. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968.

- Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7-ми т. Под общ. ред. А. А. Губера, А. А. Федорова-Давыдова, И. Л. Маца, В. Н. Гращенкова: т. 7. Искусство народов СССР XIX—XX вв. Под ред. А. А. Федорова-Давыдова и Н. Г. Недошивина. М., 1970.
- Пастернак Л. О. Записи разных лет. Тексты собраны и обработаны Ж. Л. Пастернак. Подгот. к печ. А. Л. Пастернаком. Предисл. Ю. Пименова. М., 1975.
- Киселева Е. «Среды» московских художников. Л., 1976.
- Русские писатели об изобразительном искусстве. Сост. Л. А. Гессен и А. Г. Островский. Л., 1976.

ЖИВОПИСЬ

- Волошин Максимилиан. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст).—«Аполлон», 1909, окт., № 1.
- Садовень В. В. Русские художники-баталисты XVIII—XIX веков. М., 1955.
- Сарабьянов Д. Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века. М., 1955.
- Журавлева Е. К вопросу о портрете-картине в русской живописи конца XIX—начала XX столетия.— В кн.: «Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. 2. М., 1958.
- Русская жанровая живопись XIX—начала XX века. Очерки. Под общ. ред. Т. Н. Гориной. М., 1964.
- Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. М., 1965.
- Островский Г. Рождение картины. И. Репин, Н. Касаткин, В. Серов, А. Рылов, М. Нестеров. М. [1965].
- Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Вступ. ст., подгот. текста и комм. Марка Эткинда. Л.—М., 1966.
- Ляковская О. А. Пленэр в русской живописи XIX века. М., 1966.
- Капланова С. Г. Русская акварельная живопись конца XIX—начала XX века. М., 1968.
- Ракова М. М. Русский натюрморт конца XIX—начала XX века (альбом). М., 1970.
- Пружан И. Н., Пушкарёв В. А. Натюрморт в русской и советской живописи (альбом). Л., 1971.
- Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х—начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971.
- Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII—начала XX века. Л., 1973.
- Сарабьянов Дмитрий. Русские живописцы начала XX века (новые направления) (альбом). Л., 1973.
- Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX—начала XX века. Очерки. М., 1974.
- Ванслов В. Эстетика Гегеля и его учение о живописи.—«Искусство», 1975, № 10.
- Сарабьянов Д. В. К концепции русского автопортрета.—«Советское искусствознание' 77», кн. 1-я. М., 1978.

ГРАФИКА

- Русская гравюра XVI—XIX вв. Предисл. П. Е. Корнилова (альбом). Л.—М., 1950.
- Лебедев Г. Е. Русская книжная иллюстрация XIX в. М., 1952.
- Корнилов П. Е. Офорт в России XVII—XX веков. М., 1953.
- Государственный Русский музей. Графика XVIII—XX веков (альбом). Авт. Л. П. Рыбакова, С. С. Шерман. М., 1958.
- Русская гравюра (альбом). Авт.-сост. М. Холодовская и Е. Смирнова. М., 1960.
- Русский рисунок. Авт. альбома Г. Стернин. М., 1960.

- Выставка рисунка, акварели, пастели и гуаши конца XIX—начала XX века из собраний Гос. Третьяковской галереи. Вступ. ст. А. Гусаровой. М., 1963.
- Сидоров А. А. История оформления русской книги. Изд. 2-е. М., 1964.
- Государственная Третьяковская галерея. Рисунок. Акварель (альбом). Авт. вступ. ст. В. Азаркович, А. Гусарова, Е. Плотникова. М., 1966.
- Выставка русской акварели XVIII—начала XX века из собрания ГТГ. Каталог. Вступ. ст. Евг. Плотниковой. М., 1967.
- Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. М., 1969.

СКУЛЬПТУРА

- Врангель Н. Н. История скульптуры.— В кн.: Грбарь Игорь (ред.). «История русского искусства», т. 5 [М., 1911].
- Государственный Русский музей. Скульптура XVIII—XIX веков (альбом). Сост. Т. Попова. М., 1958.
- Русские скульпторы второй половины XIX века. Путеводитель по выставке. ГТГ. М., 1958.
- Аркин Д. Е. Образы скульптуры. М., 1961.
- Из бронзы и мрамора. Книга для чтения по истории русской и советской скульптуры. Л., 1965.
- Окский Г. Новеллы о скульпторах. С. Д. Меркуров, В. Н. Домогацкий, В. И. Мухина. М., 1967.
- Русская и советская скульптура. Из собраний Гос. худож. музея БССР. Каталог. Сост. Р. Г. Бадин. Вступ. ст. Е. К. Ресиной. Минск, 1977.
- Государственная Третьяковская галерея. Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX—начала XX века. Каталог. М., 1977.
- Ермоновская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI—начала XX в. М., 1978.
- Государственный Русский музей. Русский скульптурный портрет XVIII—начала XX века. Каталог выставки. Л., 1979.

ТЕАТР

- Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII—начала XX в. М., 1974.
- Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. Под ред. В. Ф. Рындина и В. В. Ванслова. М., 1978.

АРХИТЕКТУРА

- История русской архитектуры. Изд. 2-е. М., 1956.
- Ильин М. А. Москва. М., 1963.
- Очерки истории строительной техники России XIX—начала XX века. Редколл.: В. В. Большаков, А. И. Властьев, Л. М. Костиков, Г. М. Людвиг (гл. ред.), Г. М. Щербо. М., 1964.
- Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX—начала XX века. М., 1971.
- Всеобщая история архитектуры. В 12-ти т. Гл. ред. колл. Н. В. Баранов (гл. ред.): т. 10. Архитектура XIX—начала XX в. Под ред. С. О. Хан-Магомедова (отв. ред.), П. Н. Максимова, Ю. Ю. Савицкого. М., 1972.
- Памятники архитектуры Ленинграда. Альбом-монография. Авт. колл. А. Н. Петров, Е. А. Борисова, А. П. Науменко, А. В. Повелихина. Гл. ред. Г. Н. Булдаков. Изд. 4-е. Л., 1975.
- Конструкция и архитектурная форма в русском зодчестве XIX—начала XX в. М., 1977.
- Москва. Памятники архитектуры 1830—1910-х годов. Текст Е. Кириченко. М., 1977.

- Убранство русского жилого интерьера XIX века. По материалам выставки в Павловском дворце-музее (альбом). Сост. и текст А. М. Кучумова. Л., 1977.
- Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979.
- Иогансен М. и Лисовский В. Ленинград. Л., 1979.
- Кириллов В. В. Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979.

СЛОВАРИ, ЭНЦИКЛОПЕДИИ

- Собко Н. П. Словарь русских художников... с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.). Т. 1, вып. 1—А, вып. 2—И, вып. 3—П. СПб., 1893.
- Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравюров XVI—XIX веков. Т. 1—А—И; т. 2—К—Ф. СПб., 1895.
- Художники народов СССР. Библиографический словарь. В 6-ти т. Редколл.: О. Э. Вольценбург, Т. Н. Горина (отв. ред.), П. М. Сысоев, А. А. Федоров-Давыдов:
т. 1. М., 1970;
т. 2. М., 1972;
т. 3. М., 1976.
- Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия. В 5-ти т. Редколл.: Н. В. Баранов, Б. В. Веймарн, Б. Р. Виппер, Б. В. Иогансон (гл. ред.), А. М. Кантор, В. А. Лебедев, В. М. Полевой (зам. гл. ред.), А. А. Федоров-Давыдов:
т. 3. М., 1971.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВОЧНИКИ И ПРОЧИЕ УКАЗАТЕЛИ

- Кондаков С. Н. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. 1764—1914:
ч. 1. Историческая;
т. 2. Биографическая. Список русских художников. СПб., [1914].
- Бурова Г., Гапонова О., Румянцева В. Товарищество передвижных художественных выставок. В 2-х т.:
т. 1. Перечень произведений и библиография. М., 1952;
т. 2. Обзор выставок в периодической печати. М., 1959.
- Беляева О. Ф. Передвижники (Товарищество передвижных художественных выставок). Рекомендательный указатель литературы. Л., 1955.
- Материалы к библиографии по истории Академии художеств 1757—1957. Сост. Н. Е. Белоутова, О. Ф. Беляева, О. Н. Бызова и др. Л., 1957.
- А. В. Луначарский о литературе и искусстве. Библиографический указатель 1902—1963. Сост. К. Д. Муратова. Л., 1964.
- Эткинд М. Г. Русское искусство конца XIX — начала XX века (1890-е — 1917 гг.). Пособие для студентов-заочников художественно-графических факультетов педагогических институтов. М., 1968.
- Острой О. С. Изобразительное и прикладное искусство. Библиография русской библиографии. М., 1969.
- Пилявский В. И., Горшкова Н. Я. Русская архитектура XI — начала XX в. (Указатель избранной литературы на русском языке за 1811—1975 гг.). Л., 1978.

КАТАЛОГИ. АЛЬБОМЫ, СОСТАВЛЕННЫЕ ПО МУЗЕЙНЫМ СОБРАНИЯМ

- Каталоги собр. ГТГ. Живопись XVIII—начала XX века (до 1917 года). Под общ. ред. Г. В. Жидкова. Науч. ред. М. М. Колпакчи. Сост. З. Т. Зонина, М. М. Колпакчи, О. А. Живова, С. Н. Гольдштейн. М., 1952.
- Русская живопись в музеях РСФСР. Вып. 1—13. М.—Л., 1955—1964.

- Каталоги собр. ГТГ. Рисунок и акварель. В. Д. Поленов, И. И. Левитан, В. А. Серов, М. А. Врубель. М., 1956.
- Акварели и рисунки. Государственный Русский музей (альбом). Авт. В. Пушкарев. Л.—М. [1967].
- Передвижники. Картины из собраний музеев СССР (альбом). Авт.-сост. А. К. Лебедев. М., 1969.
- Передвижники в Государственной Третьяковской галерее. Каталог выставки. Вступ. ст. Т. М. Коваленской. М., 1971.
- Рисунок и акварель передвижников. Каталог. Сост. И. М. Бляновой, Л. Ф. Галич, Т. Е. Граве, Л. Н. Целищевой. Вступ. ст. И. М. Бляновой. Под общ. ред. Е. В. Гришиной. Л., 1971.
- Бытовая живопись передвижников. Каталог. Вступ. ст. Н. Н. Новоуспенского и И. Н. Шуваловой. Л., 1972.
- Пейзажная живопись передвижников. Каталог. Сост. Э. А. Бабаева, Т. В. Иванова. Общ. ред. А. Т. Кнюха. Вступ. ст. Д. М. Колесниковой и М. Д. Факторовича. М., 1972.
- Портретная живопись передвижников. Каталог. Сост. Т. С. Сегал, Л. А. Торстенсен, Г. С. Чурак. Вступ. ст. и ред. С. Н. Гольдштейн. М., 1972.
- Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея. В 2-х т. Науч. ред. В. А. Пушкарев. Авт. вступ. ст. и каталога К. В. Михайлова и Г. В. Смирнов. Л., 1974.
- Ульяновский областной художественный музей (альбом). Авт.-сост. Н. Агафонов. М., 1974.
- Государственная Третьяковская галерея. Живопись (альбом). Вступ. ст. и сост. И. Т. Ростовцевой. Л., 1975.
- Государственный Русский музей. Живопись (альбом). Вступ. ст. и сост. Н. Н. Новоуспенского. Л., 1975.
- Государственный Эрмитаж. Ленинград (альбом). Общ. ред. и вступ. ст. Б. Б. Пиотровского. Сост. И. С. Немилова. М., 1975.
- Государственная Третьяковская галерея (альбом). Авт. вступ. ст. Г. Г. Доленчук. М., 1976.
- Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР (альбом). Авт.-сост. В. Ф. Яценко. Киев, 1976.
- Калужский областной художественный музей (альбом). Авт.-сост. Е. Н. Барламова. М., 1976.
- Пермская государственная художественная галерея (альбом). Авт.-сост. В. А. Кулаков. М., 1976.
- Автопортрет в русском и советском искусстве. Каталог выставки. Под общ. ред. В. С. Манина. М., 1977.
- Государственная Третьяковская галерея. Живопись. Скульптура. Графика. Жанры, материалы, техники (альбом). Авт.-сост. Е. Л. Плотникова. М., 1977.
- Серпуховский историко-художественный музей. Авт.-сост. А. Редькин и Н. Топурия. М., 1977.
- Государственный Эрмитаж. Памятники русской художественной культуры. Авт.-сост. З. А. Бернякович и др. Вступ. ст. Г. Н. Комеловой и В. Н. Васильева. М., 1977.
- Михайлова К. В. и Смирнов Г. В. Живопись XVIII — начала XX века. Из фондов Гос. Русского музея (альбом). Л., 1978.
- Полтавский художественный музей (альбом). Авт.-сост. К. Г. Скалацкий. Киев, 1978.
- Рязанский областной художественный музей (альбом). Авт.-сост. Т. Щеглова. М., 1978.
- Шедевры живописи музеев СССР. Вып. 3. Русское искусство XIX — начала XX в. Авт.-сост. Н. Е. Григорович. Под общ. ред. Д. В. Сарабьянова. М., 1978.
- Государственный художественный музей БССР (альбом). Текст и сост. П. Н. Герасимовича и Е. К. Ресинной. Минск, 1979.
- Краснодарский краевой художественный музей им. А. В. Луначарского. Русское искусство XV — начала XX в. Каталог. Сост. С. Н. Минц. Предисл. С. Е. Зеленовой. Л., 1979.
- Львовская картинная галерея. Путеводитель. Изд. 2-е. Авт. Б. Г. Возницкий и др. Львов, 1979.

Музей русского искусства в Киеве (альбом). Вступ. ст. А. Т. Кнюха. Сост. А. Т. Кнюха и М. Д. Факторовича. Киев, 1979.

Таганрогская картинная галерея. Русское дореволюционное и советское искусство. Живопись, графика, скульптура. Каталог. Сост. В. А. Лебедева и др. Л., 1979.

Государственный Русский музей.
Живопись XVIII — начало XX века.
Каталог. Гл. ред. В. А. Пушкарёв.
Вступ. ст. Г. Смирнова. Л., 1980.

ЖАНРОВАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ 1890 — НАЧАЛА 1900-х ГОДОВ

Живова О. О жанровой картине рубежа XIX—XX веков.— В кн.: «Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. 2. М., 1958.

Каталог выставки академика Алексея Степановича Степанова (25 лет со дня смерти), Сергея Алексеевича Коровина (40 лет со дня смерти), М., 1948.

Лаврова О. И. Алексей Степанович Степанов. 1858—1923. М., 1973.

Живова О. И. С. Иванов, С. Коровин, Н. Касаткин. М., 1949.

Сузда́лев П. Сергей Алексеевич Коровин. 1858—1908. М., 1952.

Смо́лкин М., Чу́даков С. К истории создания картины С. Коровина «На миру».— «Искусство», 1958, № 10.

Коровин С. А. (альбом). Вступ. ст. П. Сузда́лева. М., 1961.

Со́поцинский О. Клавдий Васильевич Лебедев. 1852—1916. М.—Л., 1948.

Си́тник К. А. Николай Алексеевич Касаткин. Жизнь и творчество. 1859—1930. М., 1955.

Каса́ткин Николай Алексеевич (альбом). Вступ. ст. В. Алмо́евой-Тамручи. М., 1962.

Се́рова Г. Николай Алексеевич Касаткин. Л., 1970.

Живова О. А. Абрам Ефимович Архипов. М., 1959.

Гра́новский Илья. Сергей Васильевич Иванов. Жизнь и творчество. 1864—1910. М., 1962.

Гра́новский И. Образы жизни и борьбы народной.— «Искусство», 1964, № 6.

Серге́й Васильевич Иванов (альбом). Предисл. П. К. Сузда́лева. М., 1975.

Рябушкин А. П. (альбом). Предисл. Е. Б. Муриной. М., 1961.

Сузда́лев П. Рябушкин. М., 1961.

Ма́салина Н. Андрей Петрович Рябушкин. М., 1966.

Рябушкин (альбом). Авт.-сост. и авт. вступ. ст. А. Н. Са-
винов. Л., 1973.

Рябушкин А. П. (альбом). Авт.-сост. Н. Г. Машковцев. М., 1976.

Филипп Андреевич Малявин (альбом). Авт. текста и сост. Н. Александрова. М., 1966.

Живова О. А. Филипп Андреевич Малявин. 1869—1940. М., 1967.

Русские мужики. Картины художника Н. Орлова. С предисл. Льва Николаевича Толстого. СПб., 1909.

Со́фронов С. И. Художник-передвижник Н. В. Орлов. М., 1965.

Ро́гинская Ф. Лукиан Васильевич Попов (1873—1914). Л., 1961.

Ме́дведева Л. Художники Оренбургской области. Л., 1978.

М. В. НЕСТЕРОВ

Глаголь Сергей. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М. [без года].

Дуры́лин С. Н. Нестеров-портретист. М.—Л., 1949.

Миха́йлов А. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М., 1958.

Несте́ров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959.

Никоно́ва И. И. М. В. Нестеров. М., 1962.

М. В. Нестеров. Из писем. Вступ. ст., сост., комм. А. А. Русаковой. Л., 1968.

Нестеров Михаил Васильевич. 1862—1942 (альбом). Авт. текста и сост. И. И. Никонова. М., 1972.

Несте́ров М. Люди творческого труда. Предисл. Ю. Арсеньева. М., 1975.

Михаил Васильевич Нестеров (альбом). Вступ. ст. С. Дружинина. М., 1975.

Дуры́лин С. Нестеров в жизни и творчестве. Изд. 2-е. Вступ. ст. А. А. Сидорова. М., 1976.

Кузьми́н А. М. Нестеров в Абрамцево.— «Художник», 1977, № 8.

Никоно́ва И. И. Михаил Васильевич Нестеров. М., 1979.

В. А. СЕРОВ

Граба́рь Игорь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М. [1914].

Ле́сюк А. Из архива ГТГ. Неосуществленные фрески В. Серова.— «Искусство», 1934, № 4.

Баку́шинский А. Наследие В. А. Серова.— «Искусство», 1935, № 4.

Ле́сюк А. Детские рисунки В. А. Серова.— «Искусство», 1935, № 4.

Материалы по библиографии В. А. Серова.— «Искусство», 1936, № 2.

Се́ров. Рисунки. Очерк С. П. Яремича. Л., 1936.

Валентин Александрович Серов. Переписка. 1884—1911. Вступ. ст. и примеч. Натали Соколовой. Л.—М., 1937.

Муравье́в В. О неизвестных произведениях В. А. Серова.— «Искусство», 1938, № 3.

Ще́котова А. «Девушка, освещенная солнцем». Воспоминания М. Я. Симонович-Львовой.— «Искусство», 1938, № 4.

Ульяно́в Н. Воспоминания о Серове. М.—Л., 1945.

Се́рова О. В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. М.—Л., 1947.

Валентин Александрович Серов (альбом). Предисл. Н. Соколовой. М., 1959.

Граба́рь Игорь. Серов-рисовальщик. М., 1961.

Журавле́ва Е. В. Валентин Александрович Серов. Л., 1962.

Корни́лов П. О рисунках Валентина Серова.— «Искусство», 1962, № 10.

Графика Валентина Александровича Серова. Рисунки. Акварели. Литографии. Офорты (альбом). Авт. текста и сост. Г. Стернин. М., 1963.

Симоно́вич-Ефимо́ва Н. Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Л., 1964.

Ла́пшин В. Уроки великого портретиста.— «Искусство», 1965, № 1.

Граба́рь Игорь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865—1911. М., 1965.

Ляско́вская О. Графические портреты Валентина Серова.— «Искусство», 1965, № 10.

Валентин Александрович Серов. 1865—1911 (альбом). Вступ. ст. М. Неклюдовой. М., 1965.

Сама́рин Ю. В. А. Серов в Абрамцево.— «Искусство», 1965, № 3.

Валентин Серов. Портретная живопись (альбом). Сост. и авт. ст. Г. С. Арбузов. Л., 1968.

Серова В. С. Как рос мой сын. Сост. и науч. ред. И. С. Зильберштейн. Ст. и комм. И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова. Л., 1968.

Валентин Серов. В воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2-х т. Ред.-сост., авт. вступ. ст., очерков о мемуаристах и комм. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Л., 1971.

Валентин Александрович Серов. 1865—1911 (альбом). Авт. текста и сост. Д. В. Сарабьянов. М., 1974.

Леняшин В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. Монография. Л., 1980.

К. А. КОРОВИН

Булгаков Вал. Последние годы жизни К. Коровина.— «Искусство», 1961, № 12.

Комаровская Н. И. О Константине Коровине. Л., 1961.

Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. Предисл. Б. Иогансона. М., 1963.

Коган Д. Константин Коровин. М., 1964.

Власова Р. И. Константин Коровин. Творчество. Л., 1969.

Константин Коровин вспоминает... Сост. кн., авт., вступ. ст. и комм. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М., 1971.

Коровин К. Альбом репродукций. Авт.-сост. И. А. Гутт. М., 1977.

И. Э. ГРАБАРЬ

Грабарь Игорь Эммануилович. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937.

Подобедова О. И. Игорь Эммануилович Грабарь. М. [1964].

Игорь Эммануилович Грабарь. Каталог выставки... Авт. каталога-сборника В. Г. Азаркович, Н. В. Егорова, И. Т. Ростовцева, Е. В. Савелова. Вступ. ст. О. И. Подобедовой. М., 1971.

Грабарь Игорь. Письма 1891—1917. Редколл.: Т. П. Каждан, В. Н. Лазарев, Л. В. Андреева. М., 1974.

Игорь Эммануилович Грабарь (альбом). Авт. Н. Егорова. М., 1979.

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ. ОБЩЕСТВО 36-ти ХУДОЖНИКОВ И «СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»

Петр Иванович Петровичев и Леонард Викторович Туржанский (альбом). Вступ. ст. В. Лобанова. М., 1960.

Васнецов Аполлинарий. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Искусство. Внутренний художественный образ. Впечатление. Представление. Красота. М., 1908.

Каталог выставки картин, этюдов, рисунков, иллюстраций, автолитографий и архитектуры академика живописи Аполлинария Васнецова за 50 лет художественной деятельности (с автобиограф. ст.). М. [1929].

Беспалова Л. Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856—1933. М., 1956.

Аполлинарий Васнецов. К столетию со дня рождения. М., 1957.

Васнецов Всеволод. Страницы прошлого. Воспоминания о художниках братьях Васнецовых. Л., 1976.

Аникиева В. А. А. Рылов. Л.—М., 1937.

Заслуженный деятель искусств академик живописи А. А. Рылов. 1870—1939. Каталог посмертной выставки. Вступ. ст. Ю. Лебедевой, П. Корнилова, Михаила Нестерова. Л., 1940.

Федоров-Давыдов А. А. Аркадий Александрович Рылов. М., 1959.

Аркадий Рылов (альбом). Авт. В. С. Матафонов Л., 1973.
Рылов А. Воспоминания. Изд. 4-е. Послесл. П. Е. Корнилова. Л., 1977.

Рылов А. (альбом). Авт.-сост. А. К. Антонова. М., 1978

Каталог выставки произведений народного художника РСФСР и БССР академика В. К. Бялыницкого-Бируля. Вступ. ст. Г. В. Жидкова. М., 1947.

Витольд Казтанович Бялыницкий-Бируля (альбом). Вступ. ст. Г. Жидкова. М., 1953.

В. К. Бялыницкий-Бируля. Избранные произведения (альбом). Вступ. ст. Т. Гурьевой. М. [1958].

Художник Василий Переплетчиков. Север. Очерки русской действительности с 16 репродукциями картин и рисунков В. Переплетчикова. М., 1917.

Переплетчиков Василий Васильевич — БСЭ, изд. 2-е, т. 32.

Булгаков Валентин. Встречи с художниками. Л., 1969.

Станкевич Н. Сергей Арсеньевич Виноградов. Л., 1971.

Павловский Б. Леонид Викторович Туржанский. 1875—1945. М.—Л., 1953.

Глобачева С. Леонард Викторович Туржанский. Л., 1960.

Леонард Викторович Туржанский. Каталог выставки к 90-летию со дня рождения. Минск, 1965.

Круглый И. Петр Иванович Петровичев. М., 1975.
Петр Иванович Петровичев. О жизни и творчестве художника. Авт.-сост. В. В. Руднев. М., 1979.

Юон К. Ф. Автобиография. Предисл. проф. А. А. Сидорова. М., 1926.

Константин Федорович Юон (альбом). Текст Апушкина Я. В. М., 1936.

Третьяков Н. Константин Федорович Юон. М., 1957.

К. Ф. Юон об искусстве. В 2-х т. Сост. А. С. Галушкина. М., 1959.

Ростовцева И. Т. Константин Федорович Юон. Л., 1964.

Константин Федорович Юон — человек, художник, общественный деятель, педагог (каталог-сборник). Вступ. ст. Николая Соболевского. М., 1968.

Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Гос. премии СССР Константин Федорович Юон. Столетие со дня рождения. 1875—1975. Сост. каталога Т. Б. Вендельштейн и др. Вступ. ст. и науч. ред. И. Т. Ростовцевой. М., 1976.

Бакшеев В. Н. Воспоминания. Статьи. Письма. Вступ. ст. Н. Г. Машковцева. М., 1963.

Абрамова А. Василий Николаевич Бакшеев. М., 1967.

Сокольников М. П. В. Н. Бакшеев. Жизнь и творчество М., 1972.

Гутт И. А. Василий Николаевич Бакшеев. Л., 1974.

С. Ю. Жуковский (альбом). Авт. текста и сост. В. П. Лапшин. М., 1972.

М. А. ВРУБЕЛЬ

Яремич С. П. М. А. Врубель. М. [1911].

Врубель М. А. Письма к сестре. Воспоминания о художнике Анны Александровны Врубель. Отрывки из писем отца художника. Вступ. ст. А. П. Иванова. Л., 1929.

- Дурылин С. Врубель и Лермонтов.— В кн.: «Литературное наследство», т. 45/46, ч. 2-я. М., 1948.
- Дмитриева Н. Рисунки М. А. Врубеля.— «Искусство», 1955, № 4.
- Михаил Александрович Врубель. 1856—1910. Выставка произведений к 100-летию со дня рождения. Каталог. Вступ. ст. Е. В. Журавлевой. М., 1957.
- Михаил Александрович Врубель. 1856—1910 (альбом). Авт. вступ. ст. А. А. Федоров-Давыдов. М., 1968.
- Михаил Врубель (альбом). Предисл. Е. Журавлевой. М., 1971.
- Киселев М. «Восточная сказка» М. А. Врубеля.— «Искусство», 1973, № 7.
- Гаврилова Е. Новая атрибуция акварели М. Врубеля.— «Искусство», 1974, № 2.
- Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Изд. 2-е. Л., 1976.
- Врубель (альбом). Вступ. ст. и сост. С. Г. Каплановой. Изд. 2-е. Л., 1977.
- Коган Д. М. А. Врубель. М., 1980.
- Суздаев П. К. Врубель и Лермонтов. М., 1980.

«МИР ИСКУССТВА». БОРИСОВ-МУСАТОВ

- Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.
- Соколова Наталия. «Мир искусства», М.—Л., 1934.
- Гусарова А. «Мир искусства». Л., 1972.
- Петров Всеволод. «Мир искусства» (альбом). Под общ. ред. Н. И. Соколовой. М., 1975.
- Лапшина Н. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977.
- Эрнст С. Александр Бенуа. Пг., 1921.
- Эткинд Марк. Александр Николаевич Бенуа. 1870—1960. Вступ. ст. А. А. Сидорова. Л.—М., 1965.
- Александр Бенуа размышляет... Подгот. изд., вступ. ст. и комм. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. Л., 1968.
- Александр Николаевич Бенуа. 1870—1960. Выставка произведений к 100-летию со дня рождения. Каталог. Вступ. ст. А. Гусаровой. М., 1972.
- Бенуа А. Мои воспоминания. В 5-ти т. Т. 1, кн. 1—3; т. 2, кн. 4—5. Отв. ред. Д. С. Лихачев. М., 1980.
- Эрнст Сергей. К. А. Сомов. [Пг.], 1918.
- Пружан Ирина. Константин Сомов. 1869—1939. М., 1972.
- Константин Андреевич Сомов. 1869—1939 (альбом). Авт. вступ. ст. и сост. А. П. Гусарова. М., 1973.
- Константин Андреевич Сомов. Мир художника. Письма. Дневники. Суждения современников. Вступ. ст., сост., примеч. и летопись жизни и творчества К. А. Сомова Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М., 1979.
- Голлербах Э. Рисунки М. Добужинского. М.—Пг., 1923.
- М. В. Добужинский. 1875—1975. Каталог выставки. Авт. вступ. ст. А. П. Гусарова. Сост. каталога А. П. Гусарова, Ю. М. Забродина, Н. А. Сеньковская. М., 1975.
- Лобанов В. М. Книжная графика Е. Е. Лансере. М.—Л., 1948.
- Подобедова О. И. Евгений Евгеньевич Лансере. 1875—1946. М., 1961.
- Шантыко Н. Во славу жизни.— «Художник», 1966, № 8.
- Народный художник Евгений Евгеньевич Лансере. 1875—1946. Каталог выставки. Сост. Е. Н. Литовченко. Вступ. ст. Н. Шантыко. Под общ. ред. Е. В. Гришиной. Л., 1975.
- Воинов Всеволод. Б. М. Кустодиев. Л., 1925.

- Бартошевич А. Кустодиев в театре. Л., 1927.
- Эткинд Марк. Борис Михайлович Кустодиев. Л.—М., 1960.
- Савицкая Т. А. Б. М. Кустодиев. М., 1966.
- Лебедева В. Е. Борис Михайлович Кустодиев. Живопись. Рисунок. Театр. Книга. Эстамп. М., 1966.
- Кустодиев Б. М. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (из дневника Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. Сост.-ред. Б. А. Капралов. Общ. науч. ред. М. Г. Эткинда. Л., 1967.
- Борис Михайлович Кустодиев (альбом). Авт.-сост. С. Г. Капланова. Л., 1971.
- Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве. Пути творческих поисков. Воспоминания. Письма. М., 1979.
- Коган Д. Головин. М., 1960.
- Головин Александр Яковлевич. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о художнике. Сост. и комм. А. Г. Мовшенсона. Вступ. ст. Ф. Я. Сыркиной. Л.—М., 1960.
- Бассехес А. Театр и живопись Головина. М., 1970.
- Онуфриева С. Головин. Л., 1977.

- Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Каталог выставки. Вступ. ст. П. Корнилова. Л., 1940.
- Анна Петровна Остроумова-Лебедева. К 80-летию со дня рождения. Каталог выставки. Вступ. ст. З. Фоминой. М., 1951.
- Синицын Н. Гравюры Остроумовой-Лебедевой. М., 1964.
- Суслов В. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Л., 1967.
- Акварели Остроумовой-Лебедевой (альбом). Авт. Евг. Плотникова. М., 1970.
- Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Выставка произведений к 100-летию со дня рождения. Вступ. ст. В. А. Суслова. Сост. каталога Л. П. Рыбакова, Т. М. Соколова и С. С. Шерман. Науч. ред. В. А. Пушкирев. Л., 1971.
- Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. В 3-х т. Сост. и авт. вступ. ст. и примеч. Н. Л. Приймак. М., 1974.
- Князева В. П. Николай Константинович Рерих. 1874—1942. Изд. 2-е. М., 1968.
- Беликов П. В., Князева В. П. Рерих. М., 1972.
- Н. К. Рерих. Из литературного наследия. Под ред. М. Т. Кузьминой. М., 1974.
- Кеменов В. Николай Рерих (к 100-летию со дня рождения).— «Художник», 1975, № 4.
- Николай Рерих. Зажигайте сердца. Сборник. Сост. И. М. Богданова-Рерих. М., 1975.
- Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975.
- Борисовская Н. Лев Бакст. Иллюстрированный очерк. М., 1979.
- Русакова А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870—1905. Л.—М., 1966.
- В. Э. Борисов-Мусатов (альбом). Сост. М. Г. Неклюдова. М., 1971.
- В. Э. Борисов-Мусатов (альбом). Сост. и вступ. ст. А. А. Русаковой. Изд. 2-е. Л., 1979.
- Кочик О. Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова. М., 1980.

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

- Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970.
- Комиссаржевский Федор. Сапунов-декоратор.— «Аполлон», 1914, № 4.
- По отдельным художникам см. библиографию к главе восьмой «Мир искусства».

ЖУРНАЛЬНАЯ ГРАФИКА 1905—1906 ГОДОВ

- Дульский П. М. Графика сатирических журналов 1905—1906 гг. Казань, 1922.
- Альбом революционной сатиры 1905—1906 гг. Под общ. ред. С. И. Мицкевича. М., 1926.
- Большевицкие карикатуры 1904—1906 гг.— «Искусство», 1934, № 1.
- Исаков С. О революционной графике 1905 года.— «Искусство», 1935, № 6.
- Кушнеровская Г. Карикатурист М. М. Чемоданов (1856—1908).— «Искусство», 1955, № 6.
- Лапшин В. Художники первой русской революции.— «Художник», 1967, № 9.
- Рощупкин С. Журнал «Крамолла» и его иллюстратор.— «Искусство», 1969, № 1.
- Рощупкин С. Три неизвестных сатирических рисунка Б. М. Кустодиева.— «Искусство», 1970, № 10.
- Рощупкин С. Декабрьское вооруженное восстание в Москве в рисунках Е. В. Орловского.— «Искусство», 1975, № 11.
- Революция 1905—1907 годов и изобразительное искусство. Серия альбомов под науч. ред. В. В. Шлеева. вып. 1. Петербург. Сост., авт. вступ. ст. и справоч. материалов В. В. Шлеев. М., 1977; вып. 2. Москва и российская провинция. Авт.-сост. С. Н. Рощупкин, Б. В. Павловский, В. А. Черепов. М., 1978.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ.
ДРУГИЕ ВИДЫ ГРАФИКИ

- Белецкий П. Художник-сказочник (к 90-летию со дня рождения И. Я. Билибина).— «Искусство», 1966, № 8.
- Климов Е. Последние дни И. Я. Билибина.— «Искусство», 1966, № 8.
- Липович И. Н. Иван Яковлевич Билибин. Л., 1966.
- Билибин И. Я. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Ред.-сост., авт. вступ. ст. и комм. С. В. Голынец. Л., 1970.
- Голынец Г. В., Голынец С. В. Иван Яковлевич Билибин. М., 1972.
- Подобедова О. Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1957.
- Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960.
- Разумовская Ю. Академическая мастерская Д. Н. Кардовского.— «Искусство», 1964, № 8.
- Нерадовский П. П. Г. К. Нарбут. Пг., 1922.
- Романов Н. И. В. Фалилеев. Пг., 1923.
- Фалилеев Вадим Дмитриевич (альбом). Авт. вступ. ст. В. Чесноков. М., 1975.
- Корнилов П. Е. Гравёр Василий Васильевич Матэ (1856—1917). Казань, 1927.
- Лазаревский И. В. В. Матэ. М.—Л., 1948.
- Голлербах Э. Графика Кустодиева. М.—Л., 1929.
- Сокольников М. П. Иван Павлов. М., 1937.
- Павлов Иван Николаевич. Моя жизнь и встречи. Ред. М. П. Сокольникова. М., 1949.
- Выставка произведений Ивана Николаевича Павлова. Каталог. Вступ. ст. М. Сокольникова. М., 1958.
- Иван Павлов. Жизнь русского гравёра. Ред. и вступ. ст. М. П. Сокольникова. М., 1963.
- Сидоров А. Кругликова Е. С. Л., 1936.

- Корнилов П. Графика Е. С. Кругликовой.— «Искусство», 1965, № 8.
- Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество. Сборник. Сост. П. Е. Корнилов. Л., 1969.
- Докучаева В. Н. Игнатий Игнатьевич Нивинский. М., 1969.
- Халаминский Юрий. Д. Моор. М., 1961.
- Маяковский-художник (альбом). Авт.-сост. В. А. Катанян. М., 1963.
- Горленко Н. П. Я. Павлинов. Страницы из жизни художника. М., 1967.

ЖИВОПИСЬ ПРЕДОКТАБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

- Лобанов В. М. Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930.
- Лебедев А. Проблема художественного наследия и «Бубновый валет».— «Художник», 1964, № 1.
- Лебедев А. Искусство «Бубнового валета» и проблема художественного наследия.— В сб. ст.: «Вопросы искусства в свете борьбы идеологий», общ. ред. А. В. Солодовникова. М., 1966.
- Лапшин В. Страницы художественной жизни Москвы и Петрограда в 1917 году.— «Искусство», 1969, № 4.
- Барсамов Н. Богаевский. М., 1961.
- Бащенко Р. Д. Константин Федорович Богаевский. Симферополь, 1963.
- Коган Д. Сергей Юрьевич Судейкин. 1884—1946. М., 1974.
- Ромм А. Г. Павел Варфоломеевич Кузнецов. М., 1960.
- Кузнецов П. В. (альбом). Вступ. ст. М. Алпатов. Изд. 2-е. М., 1972.
- Павел Кузнецов (альбом). Авт.-сост. Л. А. Будкова и Д. В. Саратьянов. М., 1975.
- Русакова А. Павел Кузнецов. Л., 1977.
- Мочалов Л. Павел Кузнецов. 1878—1968. Л., 1979.
- Михайлов А. Мартирос Сергеевич Сарьян. М., 1958.
- Каменский А. О Сарьяне.— «Новый мир», 1962, № 1.
- Драмбян Р. Сарьян. М., 1964.
- Сарьян (альбом). Авт. текста и сост. А. А. Каменский. М., 1968.
- Сарьян М. С. Из моей жизни. Изд. 2-е. М., 1970.
- Капанова С. Мартирос Сергеевич Сарьян. М., 1973.
- Матевосян В. А. Мартирос Сарьян. Ереван, 1975.
- Мартирос Сарьян (альбом). Авт. вступ. ст. и сост. Ш. Хачатрян. Л., 1975.
- О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Сост. А. А. Каменский и Ш. Г. Хачатрян. Ереван, 1980.
- Сарьян М. Об искусстве. Сост. М. Казарян и Я. Хачикян. Ереван, 1980.
- Сарьян М. Из моей жизни. Предисл. В. А. Матевосяна. Ереван, 1980.
- Розенталь Л. Николай Сапунов.— «Искусство», 1962, № 10.
- Алпатов М. В., Гунст Е. А. Николай Николаевич Сапунов. М., 1965.
- Эрнст С. З. Е. Серебрякова. Пг., 1922.
- Серебрякова (альбом). Авт.-сост. В. Лапшин. М., 1969.
- Савинов А. Н. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. Л., 1973.

- Князева В. П. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. Л., 1979.
- Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Вступ. ст., подгот. текста и комм. Ю. А. Русакова. Л., 1970.
- Костин В. И. К. С. Петров-Водкин. М., 1966.
- Петров-Водкин К. С. (альбом). Вступ. ст. и сост. В. И. Костина. Л., 1976.
- Петров-Водкин К. С. Рисунки (альбом). Вступ. ст. и сост. Ю. А. Русакова. М., 1978.
- Петр Петрович Кончаловский (альбом). Вступ. ст. Натальи Соколовой. М., 1958.
- Кончаловский. Художественное наследие. Вступ. ст. А. Чегодаева. Сост. текстов, включенных в издание, и списка произведений К. В. Фроловой. М., 1964.
- Семенова Т. Кончаловский. М., 1964.
- Кеменов В. Утверждение жизни (живопись Кончаловского).— «Художник», 1969, № 2.
- Кончаловский (альбом). Вступ. ст. В. С. Кеменова. Л., 1973.
- Петр Петрович Кончаловский. Краски земли (альбом). Вступ. ст. А. Корзухина. М., 1974.
- Петр Петрович Кончаловский, народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР. 1876—1956. К столетию со дня рождения. Каталог выставки. Сост. И. Б. Ефимович. Автобиограф. очерк П. П. Кончаловского. Вступ. ст. В. С. Кеменова. М., 1976.
- Супрун Л. П. П. Кончаловский и искусство жостовских мастеров.— «Искусство», 1976, № 10.
- Петр Петрович Кончаловский в Абрамцево. Каталог. Сост. и вступ. ст. Н. Е. Мидлер. М., 1977.
- Илья Машков (альбом). Авт. текста В. Н. Перельман. М., 1957.
- Илья Иванович Машков (альбом). Вступ. ст. С. Дружина. М., 1961.
- Илья Машков (альбом). Авт.-сост. Г. С. Арбузов и В. А. Пушкарев. Л., 1973.
- Аленов М. М. Илья Иванович Машков. Л., 1973.
- Александр Васильевич Куприн (альбом). Вступ. ст. В. М. Полевого. М., 1963.
- Александр Васильевич Куприн. Натюрморт. Пейзаж (альбом). Вступ. ст. Р. В. Рассудиной. М., 1971.
- Кравченко К. С. А. В. Куприн. М., 1973.
- Куприн А. В. (альбом). Предисл. В. Володарского. М., 1977.
- Лентулова М. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969.
- Цветаева Марина. Наталья Гончарова (Жизнь и творчество).— В сб.: «Прометей», т. 7. М., 1969.
- Николай Петрович Крымов (альбом). Авт. текста М. Климова. М., 1958.
- Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. Ред.-сост., авт. вступ. ст. С. В. Разумовская. М., 1960.
- Николай Петрович Крымов (альбом). Вступ. ст. М. К. Ситниной. М., 1971.
- Порто И. Б. Николай Петрович Крымов. Л., 1973.
- Сергей Васильевич Малютин (альбом). Вступ. ст. Д. Сарбьянова. М., 1952.
- Илюшин И. С. В. Малютин. М., 1953.
- Голынец Г. В. Сергей Васильевич Малютин. Л., 1974.
- Абрамова А. Жизнь художника Сергея Малютина. М., 1978.
- Александр Викторович Моравов (альбом). Вступ. ст. Емельянцева. М., 1951.
- Дмитрий Николаевич Кардовский (альбом). Текст А. В. Бакушинского, А. В. Григорьева и Н. Э. Радлова. М., 1933.
- Памяти И. И. Бродского. Воспоминания, документы, письма. К 75-летию со дня рождения. 1884—1959. Л., 1959.
- Бродский И. И. Мой творческий путь. Изд. 2-е Л., 1965.
- Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский. М., 1973.

СКУЛЬПТУРА

- Современная русская скульптура (альбом «Солнца России»). Пг. [без года].
- Зотов А. Об импрессионизме и модернизме в скульптуре.— «Искусство», 1950, № 3.
- Бакушинский А. В. Н. А. Андреев. 1873—1932. М., 1939.
- Зименко В. Николай Андреевич Андреев. 1873—1932. М., 1951.
- Николай Андреевич Андреев. ГТГ. Выставка произведений. 1873—1932. Сост. каталога Н. Н. Дубовицкая и В. П. Шалимова. М., 1958.
- Трифонова Л. П. Андреев. М., 1960.
- Дубовицкая Н. Николай Андреев.— «Искусство», 1970, № 4.
- Трифонова Л. Живые традиции советской классики. К 100-летию со дня рождения Н. А. Андреева.— «Искусство», 1974, № 4.
- Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Вступ. ст. А. Лебедева. Сост. Е. Н. Маслова. Л., 1964.
- Войтинская А. Из жизни скульптора И. Я. Гинцбурга.— «Искусство», 1968, № 3.
- Николаев Б. Анна Семеновна Голубкина.— «Искусство», 1939, № 3.
- А. С. Голубкина. Избранные произведения (альбом). Вступ. ст. С. Лукьянова. М., 1957.
- Голубкина А. С. Как создается скульптура. Несколько слов о ремесле скульптора. Предисл. А. Зотова. М., 1965.
- Лукьянов Сергей. Жизнь А. С. Голубкиной. Документальная биография. М., 1975.
- Ардентова К. В. Анна Голубкина. М., 1976.
- Герновец Б. Творчество В. Н. Домогацкого.— «Искусство», 1935, № 1.
- Герновец Б. Памяти Владимира Николаевича Домогацкого.— «Искусство», 1939, № 3.
- Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР профессора Владимира Николаевича Домогацкого (1876—1939). Каталог. Вступ. ст. А. Парамонова. М., 1957.
- Владимир Николаевич Домогацкий (альбом). Авт. текста А. В. Парамонов. М., 1957.
- Выставка произведений скульптора Сергея Тимофеевича Коненкова. Каталог. Вступ. ст. К. С. Кравченко. М., 1954.
- Нейман М. Л. С. Т. Коненков.— В кн.: «Ежегодник Института истории искусств, 1956. Скульптура. Живопись. Архитектура». М., 1957.
- Коненков С. Т. Слово к молодым. М., 1958.

- Кравченко К. Сергей Тимофеевич Коненков. Изд. 2-е, М., 1967.
 Коненков С. Т. Земля и люди. М., 1968.
 Коненков С. Т. Мой век. М., 1971.
 Кеменов В. Правда, окрыленная поэзией (К 100-летию со дня рождения С. Т. Коненкова).— «Советская культура», 1974, 9 июля.
 И. Шмидт. Человек, мастер, гражданин (о Коненкове).— «Искусство», 1974, № 7.
 Сергей Коненков (альбом). Вступ. ст. и сост. К. С. Кравченко. Л. 1977.

Воронова О. И. Вера Игнатьевна Мухина. М., 1976.

Шмидт И. Трубецкой. Скульптор. М., 1964.

АРХИТЕКТУРА

- И. В. Жолтовский. Проекты и постройки (альбом). Вступ. ст. и подбор ил. Г. Д. Ощелкова. М., 1955.

Ильин М. Иван Александрович Фомин. М., 1946.
 Минкус М. и Пекарева Н. И. А. Фомин. Под ред. Савицкого. М., 1953.

Иван Александрович Фомин. 1872—1936. Проекты, постройки, офорты. Каталог выставки в Ленинграде и Москве. М., 1962.

Лисовский В. Г. И. А. Фомин. Л., 1979.

Кириченко Е. Федор Шехтель. М., 1973.

Кауфман С. А. Владимир Алексеевич Шуко. М., 1946.

Соколов Н. Б. А. В. Щусев. М., 1952.

Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А. Зодчий А. В. Щусев. М., 1955.

Курц Р. Е. Алексей Викторович Щусев. Кишинев, 1973.

Афанасьев К. Н. А. В. Щусев. М., 1978.

Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910. М., 1978.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- I. А. Е. Архипов. Прачки. Х., м. Конец 1890-х годов. ГТГ
- II. А. П. Рябушкин. Едут (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века). Х., м. 1901. ГРМ
- III. М. А. Врубель. Демон сидящий. Х., м. 1890. ГТГ
- IV. М. А. Врубель. Город Леденец. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Б., акв., кар. 1900. ГЦТМ
- V. В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. Х., м. 1888. ГТГ
- VI. В. А. Серов. Портрет М. Н. Акимовой. Х., м. 1908. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
- VII. А. А. Рылов. Зеленый шум. Х., м. 1904. ГРМ
- VIII. З. Е. Серебрякова. Озимы. К., гуашь. 1910. Ярославский художественный музей
- IX. И. Э. Грабарь. Февральская лазурь. Х., м. 1904. ГТГ
- X. Л. С. Бакст. Саломея. Эскиз костюма. По мотиву одноименной драмы О. Уайльда. Б., граф. кар., гуашь, белила, тушь, золото, серебро. 1908. ГТГ
- XI. А. Н. Бенуа. Китайский павильон. Резнивец. Б. на к., гуашь, перо. 1906. ГТГ
- XII. А. Я. Головин. Эскиз декорации к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Х., клеевая краска, гуашь. 1917. ГЦТМ
- XIII. К. А. Сомов. Дама в голубом платье. Х., м. 1897—1900. ГТГ
- XIV. А. П. Остроумова-Лебедева. Нева сквозь колонны биржи. Цв. гравюра на дереве. 1908
- XV. В. Д. Фалилеев. Разлив Волги. Цв. линогравюра. 1916
- XVI. К. А. Коровин. Розы и фиалки. Х., м. 1912. ГТГ
- XVII. П. П. Кончаловский. Портрет Г. Б. Якулова. Х., м. 1910. ГТГ
- XVIII. Б. М. Кустодиев. Праздник в деревне. Б., темпера. 1907. ГТГ
- XIX. М. С. Сарьян. Ночь. Египет. К., темпера. 1911. Дом-музей М. С. Сарьяна. Ереван
- XX. К. С. Петров-Водкин. Мать. Х., м. 1915. ГРМ

1. Н. А. Касаткин. Шахтерка. Х., м. 1894. ГТГ
2. Н. А. Касаткин. Шахты. Б., акв. ГТГ
3. Н. А. Касаткин. В коридоре окружного суда. Х., м. 1897. Севастопольский художественный музей
4. Н. А. Касаткин. Рабочий-боевик. Х., м. 1905. ЦМР СССР

5. Н. А. Касаткин. Тяжело (Буревестник). Х., м. 1892. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
6. С. А. Коровин. На миру. Х., м. 1893. ГТГ
7. С. А. Коровин. На миру. Фрагмент
8. С. А. Коровин. К Троице. Б., м. 1902. ГТГ
9. С. В. Иванов. В дороге. Смерть переселенца. Х., м. 1889. ГТГ
10. С. В. Иванов. «Едут!» Карательный отряд. К., м. Между 1905—1909 годами. ГТГ
11. С. В. Иванов. Расстрел. Х., м. 1905. ЦМР СССР
12. Л. В. Попов. В деревне («Вставай, подымайся!»). 1906—1907. Местонахождение неизвестно
13. А. Е. Архипов. По реке Оке. Х., м. 1889. ГТГ
14. А. Е. Архипов. Обратный. Х., м. 1896. ГТГ
15. А. С. Степанов. Журавли летят. Х., м. 1891. ГТГ
16. К. В. Лебедев. К сыну. Х., м. 1894. ГТГ
17. Н. П. Богданов-Бельский. Устный счет. В народной школе С. А. Рачинского. Х., м. 1895. ГТГ
18. А. М. Корин. Больной художник. Х., м. 1892. ГТГ
19. В. Н. Бакшеев. Житейская проза. Х., м. 1892—1893. ГТГ
20. А. П. Рябушкин. Свадебный поезд в Москве (XVII столетие). Х., м. 1901. ГТГ
21. А. П. Рябушкин. Чаепитие. К., гуашь, темпера. 1903. ГРМ
22. Ф. А. Малявин. Две крестьянки. Б. на к., граф. кар. 1909. ГТГ
23. Ф. А. Малявин. Вихрь. Х., м. 1906. ГТГ
24. С. В. Иванов. Семья. Х., м. 1907. ГТГ
25. С. В. Иванов. Царь. XVI век. Х., м. 1902. ГТГ
26. А. М. Васнецов. Москва конца XVII столетия; на рассвете у Воскресенских ворот. Х., м. 1900. ГТГ
27. М. В. Нестеров. Пустынник. Х., м. 1888. ГРМ
28. М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. Х., м. 1889—1890. ГТГ
29. М. В. Нестеров. Великий постриг. Х., м. 1898. ГРМ
30. М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. Фрагмент
31. М. В. Нестеров. Портрет О. М. Нестеровой (Амазонка). Х., м. 1906. ГРМ
32. В. А. Серов. Девочка с персиками. Х., м. 1887. ГТГ
33. В. А. Серов. А. С. Пушкин в саду на скамье. Б., уголь, мел, черн. акв., 1899. Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Ленинград
34. В. А. Серов. Октябрь. Домотканово. Х., м. 1895. ГТГ
35. В. А. Серов. Заросший пруд. Домотканово. Х., м. 1888. ГТГ
36. В. А. Серов. Портрет И. И. Левитана. Х., м. 1893. ГТГ
37. В. А. Серов. Мика Морозов. Х., м. 1901. ГТГ
38. В. А. Серов. Портрет К. А. Коровина. Х., м. 1891. ГТГ
39. В. А. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. Х., м. 1905. ГТГ
40. В. А. Серов. Портрет А. М. Горького. Х., м. 1905. Музей А. М. Горького. Москва
41. В. А. Серов. Портрет П. И. Щербатовой. Х., уголь, темпера, пастель. 1911. ГТГ
42. В. А. Серов. Портрет О. К. Орловой. Х., м. 1911. ГРМ
43. В. А. Серов. Портрет К. С. Станиславского. Б., кар. 1908. ГТГ
44. В. А. Серов. Портрет Тамары Карсавиной. Б., кар. 1909. ГТГ
45. В. А. Серов. Мор зверей. Иллюстрация к басне И. А. Крылова. Б., ит. кар. ГТГ
46. В. А. Серов. Одиссей и Навзикая. К., темпера. 1910. ГТГ
47. В. А. Серов. Похищение Европы. К., темпера. Эскиз. 1910. ГТГ
48. В. А. Серов. Портрет Ф. И. Шаляпина. Х., уголь, мел. 1905. ГТГ
49. В. А. Серов. Петр I. К., темпера. 1907. ГТГ
50. К. А. Коровин. Зимой. Х. на к., м. 1894. ГТГ
51. К. А. Коровин. Портрет хористки. Х., м. 1883. ГТГ
52. К. А. Коровин. У балкона. Испанки Леонора и Ампара. Х., м. 1886. ГТГ
53. К. А. Коровин. Парижское кафе. Х., м. ГТГ
54. К. А. Коровин. Портрет Ф. И. Шаляпина. Х., м. 1911. ГРМ
55. И. Э. Грабарь. Сентябрьский снег. Х., м. 1903. ГТГ
56. И. Э. Грабарь. Мартовский снег. Х., м. 1904. ГТГ
57. И. Э. Грабарь. Хризантемы. Х., м. 1905. ГТГ
58. А. А. Рылов. Чайки. Х., темпера. 1910. КМРИ
59. А. А. Рылов. Тревожная ночь. Х., м. 1917. Частное собрание
60. М. А. Врубель. Гадалка. Х., м. 1895. ГТГ
61. М. А. Врубель. Женская голова (Э. Л. Прахова). Этюд для головы Богоматери. Б. на к., граф. кар., гуашь. 1884. ГТГ

62. М. А. Врубель. Надгробный плач. Центральная часть триптиха. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. Б., акв., граф. кар. 1887. КМРИ
63. М. А. Врубель. Обручение Марии с Иосифом. Б., сепия, перо, акв. 1881. ГРМ
64. М. А. Врубель. Испания. Х., м. 1894. ГТГ
65. М. А. Врубель. Тамара в гробу. Из иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». Б., акв. черная, граф. кар. 1890—1891. ГТГ.
66. М. А. Врубель. Автопортрет. Б., кар. 1904. ГТГ
67. М. А. Врубель. Портрет В. Я. Брюсова. Б., уголь, сангина, мел. 1906. ГТГ
68. М. А. Врубель. К ночи. Х., м. 1900. ГТГ
69. М. А. Врубель. «Несется конь быстрее лани...» Из иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». Б. на к., акв. черная, белила. 1890—1891. ГТГ
70. М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. Х., м. 1897. ГТГ
71. М. А. Врубель. Пан. Х., м. 1899. ГТГ
72. М. А. Врубель. Демон поверженный. Х., м. 1902. ГТГ
73. М. А. Врубель. Царевна-Лебедь. Х., м. 1900. ГТГ
74. А. Н. Бенуа. Прогулка короля. К., гуашь, акв., золото, серебро, перо. 1906. ГТГ
75. А. Н. Бенуа. Парад при Павле I. Б., гуашь. 1907. ГРМ
76. А. Н. Бенуа. Из иллюстраций к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». Б., акв., белила. 1905. Все-союзный музей А. С. Пушкина. Ленинград
77. К. А. Сомов. Спящая молодая женщина. Б. на ткани, акв., гуашь. 1909. ГТГ
78. К. А. Сомов. Купальщицы. Х., м. 1899. ГТГ
79. К. А. Сомов. Портрет А. П. Остроумовой-Лебедевой. Х., м. 1901. ГРМ
80. К. А. Сомов. Портрет поэта А. А. Блока. Б., граф. и цв. кар., гуашь. 1907. ГТГ
81. Е. Е. Лансере. Корабли времен Петра I. Б., темпера. 1911. ГТГ
82. Е. Е. Лансере. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. Б. на к., гуашь. 1905. ГТГ
83. Е. Е. Лансере. Из иллюстраций к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Б., акв., гуашь. 1912—1915. Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
84. М. В. Добужинский. Человек в очках. Б., уголь, акв., белила. 1905—1906. ГТГ
85. М. В. Добужинский. Провинция 1830-х годов. К., акв., белила. 1907—1909. ГРМ
86. Н. К. Рерих. Гонец. Восста род на род. Х., м. 1897. ГТГ
87. Н. К. Рерих. Красные паруса. Поход Владимира на Корсунь. Х., м. 1900. ГТГ
88. Н. К. Рерих. Небесный бой. Б., темпера. 1912. ГРМ
89. Н. К. Рерих. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная». Б., темпера. ГРМ
90. Б. М. Кустодиев. Утро. Х., м. 1904. ГРМ
91. Б. М. Кустодиев. Масленица. Х., м. 1916. ГТГ
92. Б. М. Кустодиев. Монахиня. Х., м. 1908. ГРМ
93. Б. М. Кустодиев. Купчиха. Х., м. 1915. ГРМ
94. А. Я. Головин. Флоксы. Б. на к., темпера. 1911. ГТГ
95. А. Я. Головин. Испанка. К., пастель, уголь, темпера. 1907. ГТГ
96. А. Я. Головин. Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. Х., темпера. 1912. ГРМ
97. Л. С. Бакст. Портрет С. П. Дягилева с няней. Х., м. 1906. ГРМ
98. Л. С. Бакст. Древний ужас. Х., м. 1908. ГРМ
99. В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. Х., темпера. 1902. ГТГ
100. В. Э. Борисов-Мусатов. Куст орешника. Б., пастель, акв. 1905. ГТГ
101. В. Э. Борисов-Мусатов. Автопортрет с сестрой. Х., темпера, 1898. ГРМ
102. В. Д. Поленов. Кладбище. Эскиз декорации к опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика». Б., акв., пастель. 1897. ГЦТМ
103. А. Я. Головин. Вече в Псковском кремле. Лунная ночь. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». К., гуашь, акв. 1901. ГТГ
104. К. А. Коровин. Новгородская площадь. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Б., м. 1906. ГЦТМ
105. В. А. Симов. Макет декорации ночлежки к драме А. М. Горького «На дне». 1902. Музей МХАТа
106. Н. Н. Сапунов. Мистическое собрание. На сюжет лирической драмы А. А. Блока «Балаганчик». Б., гуашь, бронза, золото, серебро, уголь. 1909. ГТГ
107. А. Н. Бенуа. Пир во время чумы. Эскиз декорации к «Пушкинскому спектаклю». Б., акв., пастель. 1914. ГТГ
108. Л. С. Бакст. Эскиз занавеса к постановке балета «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова. Акв., гуашь, золото. 1910. Музей декоративного искусства. Париж
109. Е. Е. Лансере. Тризна («Адская почта», 1906, № 2)
110. И. Я. Библин. Осел («Жупел», 1906, № 3)
111. В. А. Серов. 1905 год. «Урожай». Б., тушь. 1905. ГТГ
112. Д. Н. Кардовский. «Ну, тащися, Сивка!» («Жупел», 1906, № 3)

113. В. А. Серов. «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?..» («Жупел», 1905, № 1)
114. В. А. Серов. 1905 год. После усмирения. Карикатура на Николая II. Б., граф. кар. 1905. ГТГ
115. М. М. Чемоданов. Из крыловских басен. Заяц на ловле («Жало», 1905, № 1)
116. И. М. Грабовский. Его рабочее величество пролетарий всероссийский («Пулемет», 1905, № 2)
117. М. В. Добужинский. Октябрьская идиллия («Жупел», 1905, № 1)
118. И. Я. Билибин. Обложка программы к постановке «Бориса Годунова». 1908. Местонахождение неизвестно
119. А. Н. Бенуа. Арлекинада («Мир искусства», 1902, № 7)
120. С. Ю. Судейкин. Из иллюстраций к рассказу М. А. Кузмина «Путешествие сэра Джона Фирфакса» («Аполлон», 1910, № 5)
121. Д. И. Митрохин. Из иллюстраций к сказке В. Гауфа «Маленький Мук». 1912
122. А. А. Радаков. Другие времена («Сатирикон», 1909, № 12)
123. Д. С. Моор. Архивная достопримечательность. Карикатура на Николая II («Утро России», 1917, 8 марта)
124. В. В. Маяковский. Забывчивый Николай. Лубок. 1917
125. Д. Н. Кардовский. «Нельзя ли для прогулок подалее выбрать закоулок?». Из иллюстраций к комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». 1913
126. Г. И. Нарбут. М. И. Кутузов. Силуэт из черной бумаги. Иллюстрация к книге «1812 год в баснях Крылова». 1913
127. И. И. Нивинский. Святой Себастьян. Офорт. 1915
128. А. П. Остроумова-Лебедева. Новая Голландия. Гравюра на дереве. 1901
129. А. П. Остроумова-Лебедева. Снасти. Цв. гравюра на дереве. 1917
130. Б. М. Кустодиев. 27 февраля 1917 года. Х., м. 1917. ГТГ
131. П. И. Петровичев. Ледоход на Волге. Х. на к., темпера. 1912. ГТГ
132. В. К. Бялыницкий-Бируля. Весна идет. Х., м. 1911. ГТГ
133. А. Е. Архипов. В весенний праздник. Х., м. 1913. Горномерийский районный краеведческий музей. Козьмодемьянск
134. А. Е. Архипов. Молодая крестьянка в красном. Х., м. 1916. Частное собрание
135. С. Ю. Жуковский. Радостный май. Х., м. 1912. ГТГ
136. Л. В. Туржанский. К вечеру. Х., м. 1910. Частное собрание
137. К. Ф. Юон. Москворецкий мост зимой. Б., акв., белила. 1911. ГТГ
138. К. Ф. Юон. Мартовское солнце. Х., м. 1915. ГТГ
139. С. В. Малютин. Портрет В. Н. Бакшеева. К., пастель. 1914. Частное собрание
140. З. Е. Серебрякова. За туалетом (автопортрет). Х. на к. 1909. ГТГ
141. З. Е. Серебрякова. За завтраком. Х., м. 1914. ГТГ
142. З. Е. Серебрякова. Беление холста. Х., м. 1917. ГТГ
143. П. В. Кузнецов. Мираж в степи. Х., м. 1912. ГТГ
144. П. В. Кузнецов. Натюрморт с хрусталем на фоне пейзажа (Утро). Х., м. 1916. ГТГ
145. П. В. Кузнецов. Вечер в степи. Темпера. 1912. ГТГ
146. М. С. Сарьян. Финиковая пальма. Египет. К., темпера. 1911. ГТГ
147. М. С. Сарьян. Голова девушки. К., темпера. 1912. ГТГ
148. М. С. Сарьян. Натюрморт. Зеленый кувшин и букет. К., темпера. 1910. ГТГ
149. К. Ф. Богаевский. Воспоминание о Мантенье. Х., м. 1910. ГТГ
150. И. И. Машков. Натюрморт с камелией. Х., м. 1913. ГТГ
151. А. В. Куприн. Натюрморт с синим подносом. Х., м. 1914. ГТГ
152. П. П. Кончаловский. Агава. Х., м. 1916. ГТГ
153. П. П. Кончаловский. Матадор Мануэль Гарт. Х., м. 1910. ГТГ
154. Н. С. Гончарова. Испанки. Б., граф. кар. ГТГ
155. Н. П. Крымов. Ветреный день. Бык. Х., м. 1908. ГТГ
156. Н. П. Крымов. Крыши под снегом. Х., м. 1906. ГТГ
157. К. С. Петров-Водкин. Полдень. Х., м. 1917. ГРМ
158. К. С. Петров-Водкин. Девушки на Волге. Х., м. 1915. ГТГ
159. К. С. Петров-Водкин. Купание красного коня. Х., м. 1912. ГТГ
160. Р. Р. Бах. Памятник А. С. Пушкину. Бронза, гранит. 1900. Г. Пушкин
161. С. М. Волнухин. Портрет П. М. Третьякова. Бронза. 1899. ГТГ
162. П. П. Трубецкой. Портрет Л. Н. Толстого. Бронза. 1899. ГРМ
163. П. П. Трубецкой. Модель памятника Александру III. Бронза. 1890-е — 1900-е годы
164. П. П. Трубецкой. И. И. Левитан. Бронза. 1899. ГТГ

165. П. П. Трубецкой. Московский извозчик. Бронза. 1898. ГРМ
166. Н. А. Андреев. Барельефный фриз на постаменте памятника Н. В. Гоголю. Бронза
167. Н. А. Андреев. Памятник Н. В. Гоголю. Бронза, гранит. Открыт в 1909 году. Москва
168. А. С. Голубкина. Портрет А. Н. Толстого. Дерево. 1911. ГТГ
169. А. С. Голубкина. Портрет Л. И. Сидоровой. Мрамор. 1906. ГТГ
170. Н. А. Андреев. Портрет Н. Н. Баженова. Терракота. 1907. ГТГ
171. Н. А. Андреев. Голова мордовки (в национальном головном уборе). Керамика, полихромная роспись. 1910. ГТГ
172. С. М. Волнухин. Памятник первопечатнику Ивану Федорову. Бронза, гранит. 1909. Москва
173. А. С. Голубкина. Карл Маркс. Гипс. 1905. ГТГ
174. С. Т. Коненков. Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин. Мрамор. 1906. ЦМР СССР
175. С. Т. Коненков. Паганини. Мрамор. 1908. Местонахождение неизвестно
176. С. Т. Коненков. Девушка. Дерево. 1914. ГТГ
177. С. Т. Коненков. Старичок-полевичок. Дерево. 1910. ГТГ
178. С. Т. Коненков. Нике. Мрамор. 1906. ГТГ
179. А. Т. Матвеев. Задумчивость. Инкерманский камень. 1906—1911. Фрагмент статуи, пострадавшей в дни Великой Отечественной войны. ГРМ
180. А. Т. Матвеев. Садовник. Дерево. 1912. ГРМ
181. А. Т. Матвеев. Мальчик. Мрамор. 1911. ГРМ
182. А. Т. Матвеев. Мальчик. Фрагмент
183. Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. 1903—1904. Москва
184. А. В. Щусев. Казанский вокзал. 1913—1926. Москва
185. Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. Деталь
186. Ф. О. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского. 1900—1902. Москва
187. В. М. Васнецов. Фасад Третьяковской галереи. 1901—1906. Москва
188. И. А. Фомин. Проект «Нового Петербурга». Перспектива. Авторский офорт. 1912
189. Р. И. Клейн. Музей изящных искусств. 1898—1912. Ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
190. А. И. Таманян. Доходный дом С. А. Щербатова. 1911—1913. Москва
191. В. А. Щуко. Доходный дом. 1909—1910. Ленинград
192. И. А. Фомин. Особняк А. А. Половцева. 1911—1913. Ленинград
193. И. А. Фомин. Особняк А. А. Половцева. Интерьер
194. И. В. Жолтовский. Дом Г. А. Тарасова. 1909—1912. Москва
195. И. И. Рерберг. Киевский вокзал. 1912—1917. Москва
196. В. Г. Шухов. Дебаркадер Киевского вокзала. 1910-е годы. Москва

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея. Москва	КМРИ	— Киевский музей русского искусства
ГРМ	— Государственный Русский музей. Ленинград	ЛГТМ	— Ленинградский государственный театральный музей
ГИМ	— Государственный Исторический музей, Москва	ЦМР СССР	— Центральный музей Революции Москва
ГЦТМ	— Государственный центральный театральный музей имени А. В. Бахрушина, Москва	Акв.	— акварель
ИРЛИ	— Институт русской литературы АН СССР, Ленинград	Б.	— бумага
		Граф.	— графитный
		Д.	— дерево
		Ит.	— итальянский
		К.	— картон
		Кар.	— карандаш
		М.	— масло
		Х.	— холст

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ

- Алексеев Ф. Я. 87
- Андреев Н. А. 9, 11, 12, 131, 135, 138—140, 147, 156
- Аладжалов М. (Э.) X. 53
- Анисфельд Б. И. 69, 95, 99, 107
- Антокольский М. М. 84
- Архипов А. Е. 8—10, 12, 14, 17, 24—27, 33, 48, 52, 54, 55, 57, 58, 111, 112, 156
- Ашбе А. 48, 76, 128
- ✓ Бакст (Розенберг) Л. С. 51, 59, 66, 69, 83, 84, 93, 95, 104, 107, 109
- Бакшеев В. Н. 26
- Бастьен-Лепаж 33
- Бах А. Р. 132
- Бах Р. И. 132
- Бах Р. Р. 132, 133, 135
- Баццаро Э. 133
- Беклемишев В. А. 30, 131—133, 135, 145
- Белогруд А. Е. 150
- Бенжамен-Констан 122
- ✓ Бенуа А. Н. 9, 12, 14, 15, 51, 59, 66—76, 83, 87, 88, 93—98, 103—107, 109
- Бенуа Л. Н. 149, 152, 153
- Бёрдсли (Бердслей) О. 68, 104
- Бёрн-Джонс Э. 68
- Билибин И. Я. 12, 57, 66—68, 75, 78, 79, 93, 94, 99, 100, 103—105, 107
- Богавский К. Ф. 52, 56, 128
- Богданов И. П. 27
- Богданов-Бельский Н. П. 26
- Боголюбов А. П. 8
- Бондаренко И. Е. 149
- Борисов-Мусатов В. Э. 16, 52, 57, 58, 65, 88—90, 116, 117
- Боттичелли 33
- Брейгель П. 114, 130
- Бродский И. И. 11, 52, 55, 56, 101, 111, 115
- Бялыницкий-Бируля В. К. 53, 113
- Вагнер О. 147
- Валькот В. Ф. 148
- Ван Гог 48, 122
- Ван-Донген 116
- Васильев Н. В. 148
- Васнецов А. М. 18, 29, 30, 55, 57, 90, 115
- Васнецов В. М. 29, 33, 34, 36, 44, 48, 58, 78, 90, 98, 105, 151, 152
- Ватагин В. А. 114, 147
- Ватто А. 73
- Ваулин П. К. 141
- Веласкес Р. 122
- Велде ван де 147
- Венецианов А. Г. 38, 68, 115, 129
- Верещагин В. В. 9
- Веронезе П. 122
- Виноградов С. А. 26, 30, 54, 57—59, 113
- Власов П. А. 79
- Волнухин С. М. 9, 12, 131, 135, 141, 144, 146, 147, 155
- Воробьев М. И. 87
- Воронихин А. Н. 88
- Врубель М. А. 9, 11, 16, 52, 57—66, 68, 69, 78, 91, 98, 103, 104, 106, 115—117, 137, 140, 141, 145
- Гаврилов В. З. 134
- Галактионов С. Ф. 87
- Гален-Каллела А. 69
- Ге Н. Н. 141
- Герасимов А. М. 111
- Гоген А. И. 128, 148
- Головин А. Я. 14, 51, 66, 68, 69, 83—86, 93—95, 98, 115
- Голубкина А. С. 9, 11, 12, 14, 15, 66, 131, 135—138, 144—147, 155, 156
- Гончарова Н. С. 96, 110, 122, 125, 126
- Горностаев Ф. Ф. 151
- ✓ Грабарь И. Э. 14, 16, 30, 32, 38, 44, 48—53, 58, 59, 66, 68, 111, 112, 151
- Грабовский И. М. 101
- Греков М. Б. 111
- Гржебин З. И. 100

- Дени (Денисов) В. Н. 15, 103, 108
- Дмитриев А. И. 150
- Добрынин П. С. 101
- Добужинский М. В. 12, 57, 59, 66, 67, 73, 75—78, 83, 93, 94, 96, 98, 100, 101, 104, 105, 107, 109
- Домогацкий В. Н. 9, 12, 136, 146, 155
- Дудин И. О. 114
- Дюрер А. 87, 110
- Егоров В. Е. 97
- Ефимов И. С. 42, 147
- Жилярди Д. И. 150
- Жолтовский И. В. 12, 14, 66, 149, 150
- Жуковский С. Ю. 53, 54, 57, 58, 111, 113
- Жудан 74, 122
- Залеман-младший Г. Р. 133
- Захаров А. Д. 88
- Иванов А. А. 61, 117
- Иванов С. В. 8—12, 16—18, 20—22, 24, 29, 34, 57, 58, 103, 111, 146, 155, 156
- Иванов С. И. 87, 111, 135, 144
- Изенберг К. И. 134
- Ильин Л. А. 150
- Камерон Ч. 150
- Кандинский В. В. 13, 126
- Кардовский Д. Н. 12, 14, 100, 101, 103, 106, 127
- Касаткин Н. А. 8, 10—12, 17, 20, 22—24, 55, 111, 155, 156
- Кваренги Д. 88
- Кекушев Л. Н. 148
- Кипренский О. А. 68
- Клейн Р. И. 152
- Ковалевский П. О. 122
- Козловский М. И. 143
- Колоросси 74, 128
- Коненков С. Т. 9—12, 14, 66, 131, 135, 137, 138, 141—147, 155, 156
- Кончаловский П. П. 12, 13, 111, 122—125
- Корин А. М. 26
- Корман Ф. 82, 89
- Коровин К. А. 9, 11, 16, 26, 43—48, 51—55, 57, 58, 63, 66, 68, 69, 90, 91, 93, 98, 111, 116, 117, 119, 120, 156
- ✓ Коровин С. А. 16, 17, 19, 34, 53, 55, 57, 58, 103, 156
- Королев Б. Д. 147
- Кравченко А. И. 12, 103, 110
- Крамской И. Н. 32
- Кричинский С. С. 148
- Кругликова Е. С. 103, 109
- Крыжицкий К. Я. 56
- Крымов Н. П. 13, 52, 111, 116, 119—121
- Кузнецов П. В. 13, 14, 52, 59, 97, 111, 112, 116—118, 121
- Куинджи А. И. 8, 9, 29, 52, 56, 82, 113, 119, 128
- Куприн А. В. 13, 111, 114, 122, 124, 125
- ✓ Кустодиев Б. М. 10, 12, 14, 57, 66—68, 75, 79—82, 88, 93, 100, 101, 107, 111—113, 121, 141, 156
- Лаверецкий Н. А. 131
- ✓ Лансере Е. Е. 12, 51, 57, 59, 66, 67, 73—76, 88, 93, 95, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 109, 150, 152
- Ларионов М. Ф. 59, 122, 125
- Лаховской А. Б. 101
- Лебедев В. В. 108
- Лебедев К. В. 26, 27
- Левитан И. И. 44, 52—56, 66, 69, 90, 113, 114, 119, 120
- Левицкий Д. Г. 41, 68
- Лентулов А. В. 122, 125
- Ленотр А. 69
- Лидваль Ф. И. 148
- Лишев В. В. 147
- Лоранс Жан-Поль 122
- Лоррен К. 128
- Любимов А. М. 101
- Лялевич М. С. 150
- Майоль 142
- Маковский В. Е. 8, 12, 17, 19, 24, 26, 32, 84
- Максимов В. М. 27
- Малашкин 144
- Малевич К. С. 13, 72, 111, 126
- Малютин С. В. 10, 12, 14, 58, 68, 105, 114, 115, 152

- Малявин Ф. А. 10, 16, 17, 30—32, 58, 79, 112
 Мантеня А. 128
 Мане Э. 48
 Мартос И. П. 143
 Матвеев А. Т. 9, 10, 12, 14, 66, 116, 141—144, 155, 156
 Матисс А. 116, 118, 129
 Матэ В. В. 8, 86, 109, 110
 Машков И. И. 12, 13, 111, 122, 124—126
 Маяковский В. В. 12, 15, 43, 103, 107, 108, 125
 Меркуров С. Д. 147
 Мешков В. Н. 26, 111
 Микеланджело 33, 144, 145
 Митрохин Д. И. 105, 106
 Моне К. 89
 Моор (Орлов) Д. С. 15, 103, 108
 Моравов А. В. 111
 Моризо Б. 89
 Моро Г. 68
 Мурашко Н. И. 53
 Мухина В. И. 114, 147
 Мясоедов Г. Г. 8

 Нарбут Г. (Е.) И. 66, 105, 106
 Нестеров М. В. 11, 16, 17, 26, 29, 32—35, 43, 48, 52, 57, 61
 Нивинский И. И. 12, 103, 110, 150

 Ольбрих И. 147
 Опекушин А. М. 8, 132, 135
 Орлов Н. В. 19
 Осмеркин А. А. 125
 Остроумова-Лебедева А. П. 12, 31, 32, 57, 66, 86—88, 103, 104, 107, 109, 156

 Павлинов П. Я. 110
 Павлов И. Н. 103, 109
 Павлуцкий Г. Г. 151
 Палладио А. 51, 150
 Пастернак Л. О. 57, 103, 109
 Переплетчиков В. В. 30, 54, 57, 59
 Перетяткович М. М. 149

 Перов В. Г. 9, 14, 19, 22, 24, 27, 32, 33, 135
 Петров-Водкин К. С. 12, 14, 66, 79, 121, 128—130, 156
 Петровичев П. И. 53, 55, 57—59, 113
 Писсарро 89
 Позен Л. В. 8
 Покровский В. А. 151, 152
 Покрышкин П. П. 151
 Поленов В. Д. 8, 9, 11, 12, 14, 24, 26, 27, 29, 33, 36, 39, 44, 47, 52—54, 57, 58, 68, 84, 90, 91, 111, 115
 Поленова Е. Д. 78, 105, 115
 Померанцев А. Н. 152
 Попов Л. В. 12, 17, 19, 20, 155
 Прянишников И. М. 19, 20, 26, 27, 53, 84, 115
 Пуссен Н. 128
 Пюви де Шаванн 33, 68, 89, 128

 Радаков А. А. 103, 107, 108
 Растрелли В. В. 88
 Рафаэль 33, 128
 Ре-ми (Ремизов-Васильев) Н. В. 107
 Ренуар О. 89
 Репин И. Е. 8, 9, 12, 14, 15, 17, 20, 28, 30, 31, 36, 38, 39, 44, 48, 52, 55, 60, 67, 72, 78, 79, 86, 111, 115, 120, 135, 141
 Рерберг И. И. 148, 149
 Рерих Н. К. 14, 18, 52, 57, 66—69, 78, 79, 82, 83, 90, 93, 94, 96, 98, 128
 Ржевская А. Л. 26, 27
 Роден О. 135—137, 146
 Рождественский В. В. 125
 Рокотов Ф. С. 68
 Рубенс П. 38, 86
 Рылов А. А. 14, 52, 56, 57, 66, 111, 113, 156
 Рябушкин А. П. 10, 17, 18, 27—29, 32, 57, 66, 80

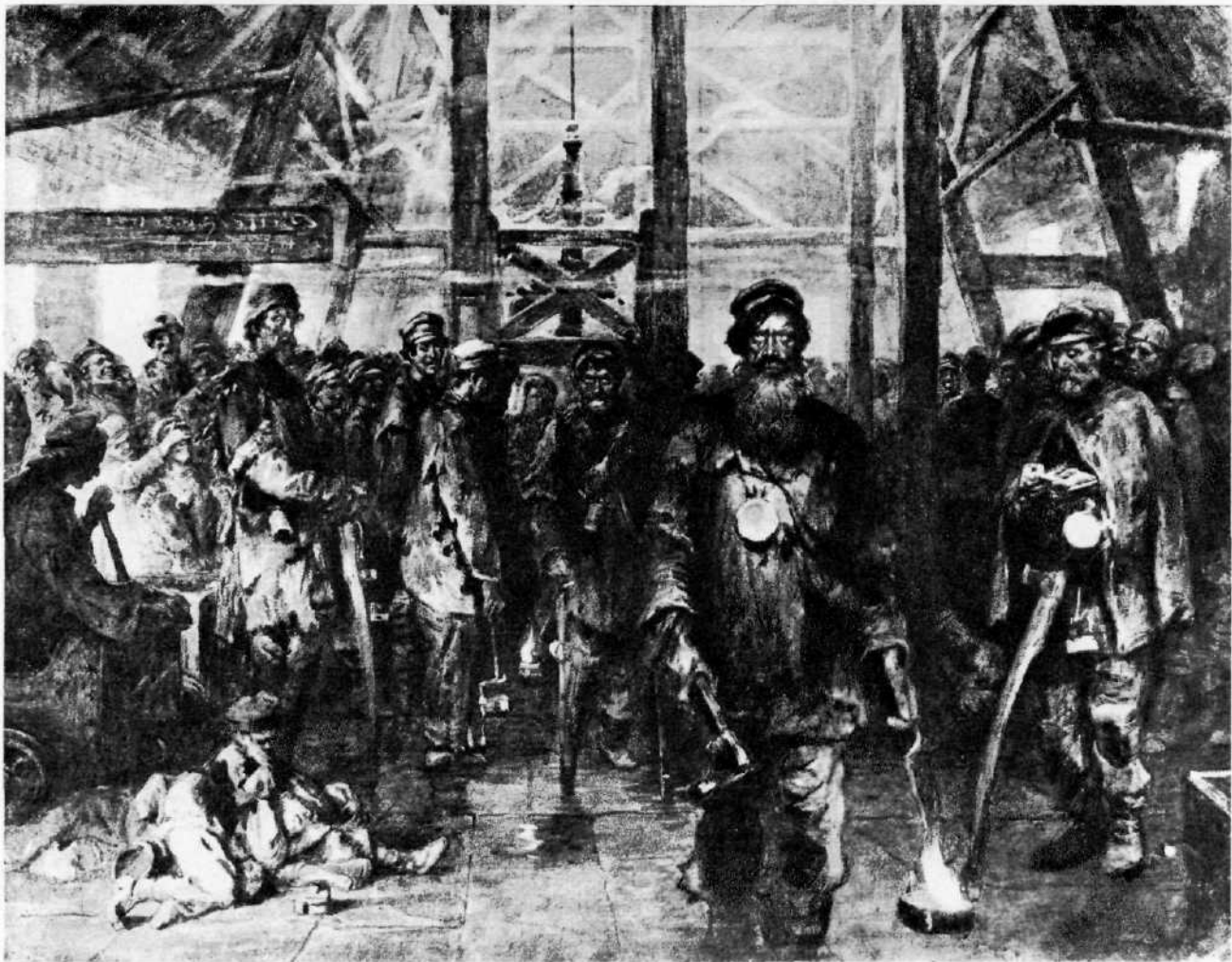
 Савицкий К. А. 8, 16
 Саврасов А. К. 19, 44, 53
 Сапунов Н. Н. 58, 59, 97, 98, 112, 116, 119
 Сарьян М. С. 12—14, 52, 111, 116—119, 121
 Сезанн П. 123
 Сергеев В. С. 116

- Серебрякова З. Е. 10, 14, 66, 79, 111, 115, 156
- Серов В. А. 9, 11, 12, 16—18, 22, 26, 36—44, 52—55, 57, 58, 63, 66—69, 74, 75, 77, 84, 100, 101, 103, 104, 109, 111, 113, 114, 116, 117, 121, 123, 128, 136, 141, 155, 156
- Симов В. А. 90, 92, 98
- Симонович-Ефимова Н. Я. 42
- Сомов К. А. 32, 51, 57, 59, 66—68, 72—75, 77, 84, 104, 141
- Стеллецкий Д. С. 99, 140
- Степанов А. С. 17, 25, 26, 53, 55, 58, 113
- Судейкин С. Ю. 59, 97, 106
- Суриков В. И. 9, 12, 18, 33, 58, 90, 111, 122, 123
- Суслов В. В. 151
- Таманян (Таманов) А. И. 12, 14, 66, 149, 150, 152
- Татлин В. Е. 126
- Тинторетто Я. 122
- Тициан 122
- Толстой Ф. П. 106
- Томон Тома де 88
- Томский Н. В. 139
- Трубецкой П. П. 9, 11, 12, 57, 131, 133—135, 137, 141, 142, 146, 155, 156
- Тулуз-Лотрек 128
- Туржанский Л. В. 53, 55, 57—59, 111, 113
- Уго да Капри 86
- Уистлер Дж. 86
- Фаворский В. А. 103, 110
- Фалилеев В. Д. 12, 103, 109, 110
- Фальк Р. Р. 125
- Федоровский Ф. Ф. 90, 98
- Федотов П. А. 73
- Феофан Грек 117
- Фешин Н. И. 101
- Филонов П. Н. 126
- Фомин И. А. 12, 14, 66, 110, 149
- Фра Беато Анжелико 33, 117
- Хиросиге 86
- Ходлер Ф. 128, 129
- Хокусай 86
- Холлоши Ш. 76
- Чемоданов М. М. 102
- Чепцов Е. М. 111
- Чернецов Г. Г. 87
- Чернецов Н. Г. 87
- Чехонин С. В. 105, 106
- Чижов М. А. 144
- Чистяков П. П. 8, 32, 36, 37, 55, 59, 60, 65, 89, 122
- Шагал М. З. 126
- Шадр (Иванов) И. Д. 144, 147
- Шевченко А. В. 125, 126
- Шервуд Л. В. 133
- Шестопалов Н. И. 100, 101
- Шехтель Ф. О. 11, 57, 63, 148
- Шиллинговский П. А. 110
- Шишкин И. И. 8, 29
- Шухаев В. И. 127
- Шухов В. Г. 14, 149
- Щуко В. А. 14, 66, 149, 150
- Щусев А. В. 12, 14, 57, 66, 151, 152
- Эдельфельт А. 69
- Экстер А. А. 98
- Эль Греко 122
- Энгр Д. 74
- Юнгер (Баян) А. Л. 107, 108
- Юон К. Ф. 9, 10, 12, 14, 52, 57—59, 66, 95, 98, 111, 113, 114, 156
- Яковлев А. Е. 127
- Яремич С. П. 95
- Ярошенко Н. А. 10, 33

РЕПРОДУКЦИИ



1. Н. А. Касаткин. Шахтерка. 1894



2. Н. А. Касаткин. Шахты



3. Н. А. Касаткин. В коридоре окружного суда. 1897



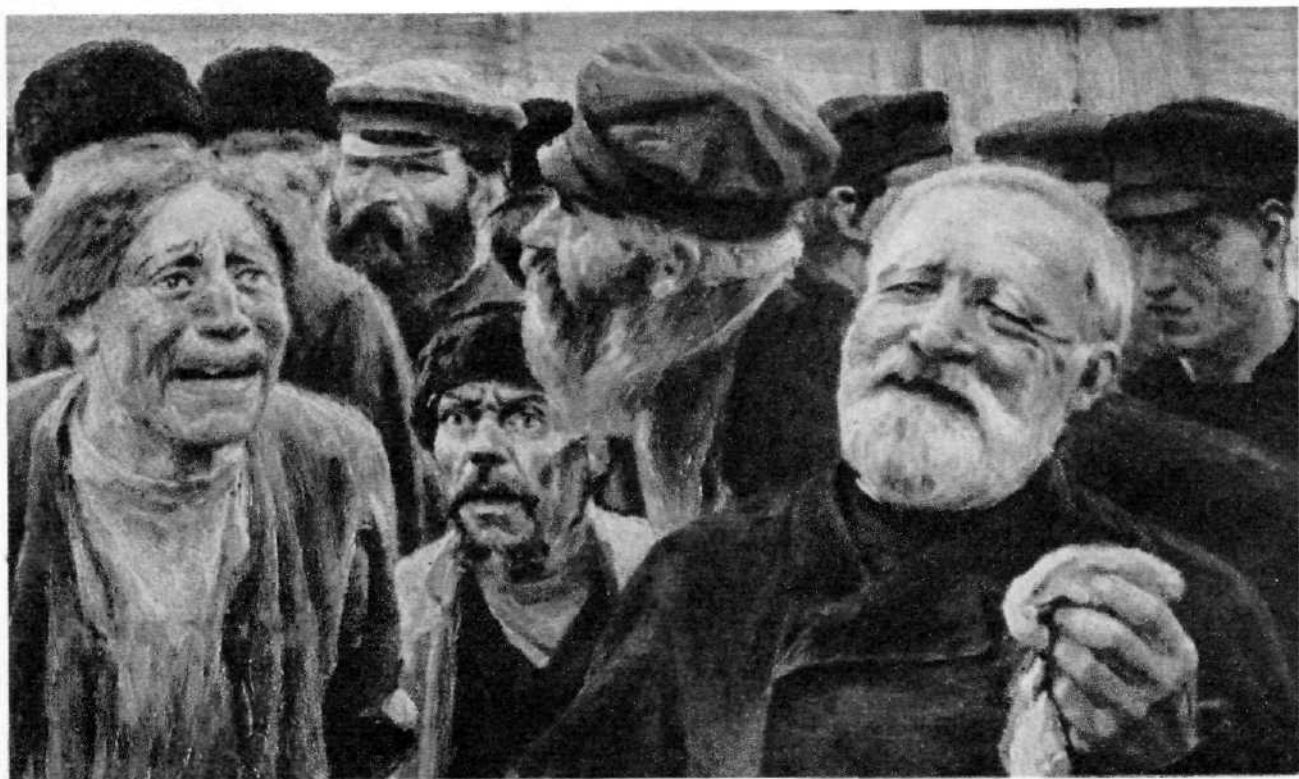
4. Н. А. Касаткин. Рабочий-боевик.
1905



5. Н. А. Касаткин. Тяжело (Буревестник).
1892



6. С. А. Коровин. На миру. 1893



7. С. А. Коровин. На миру. Фрагмент



8. С. А. Коровин. К Троице. 1902



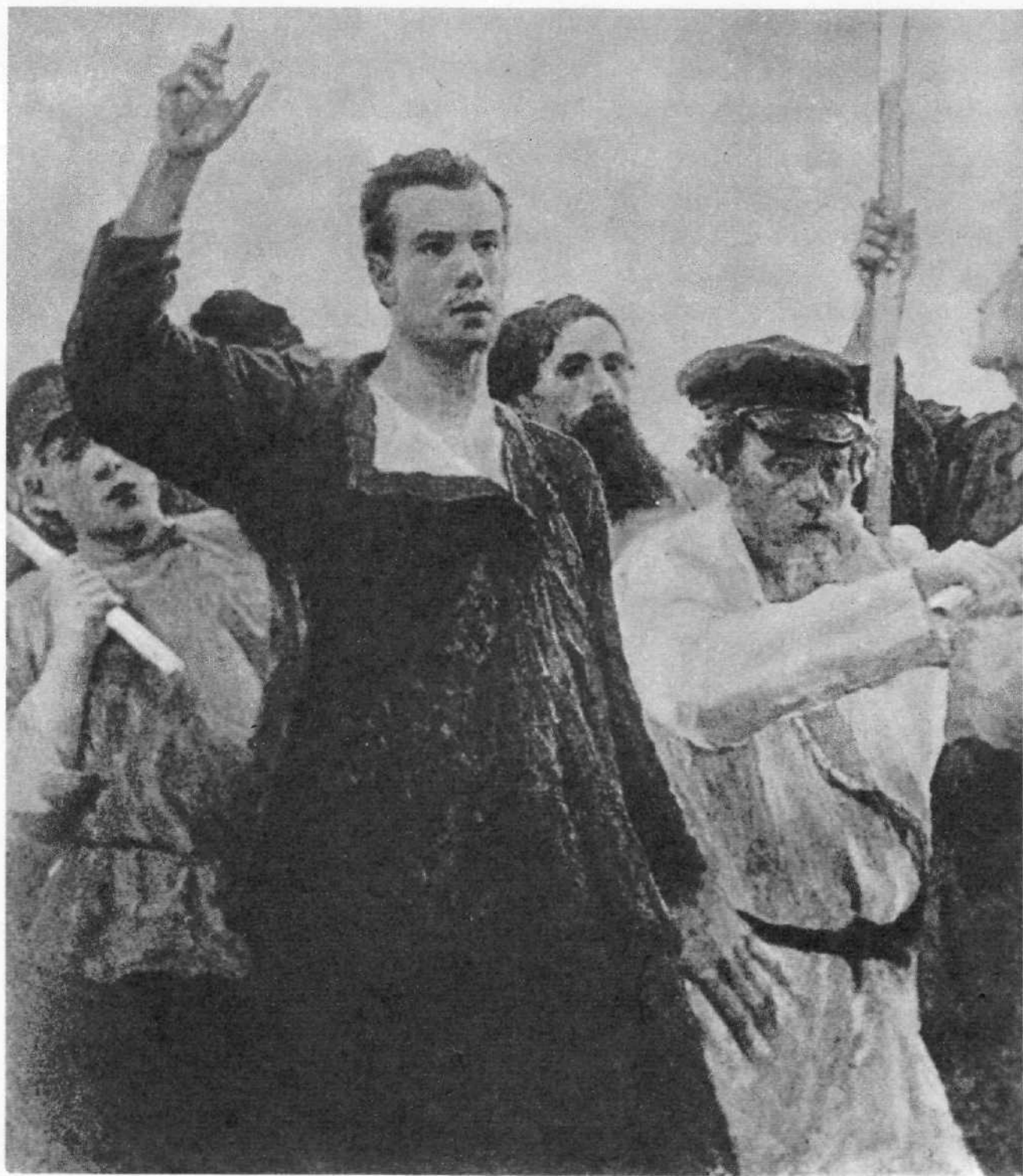
9. С. В. Иванов. В дороге. Смерть переселенца. 1889



10. С. В. Иванов. «Едут!» Карательный отряд. Между 1905—1909 гг.



11. С. В. Иванов. Расстрел. 1905



12. Л. В. Попов. В деревне («Вставай, подымайся!..»). 1906—1907



13. А. Е. Архипов. По реке Оке. 1889



14. А. Е. Архипов. Обратный. 1896



15. А. С. Степанов. Журавли летят. 1891



16. К. В. Лебедев. К сыну. 1894



17. Н. П. Богданов-Бельский. Устный счет.
В народной школе С. А. Рачинского. 1895



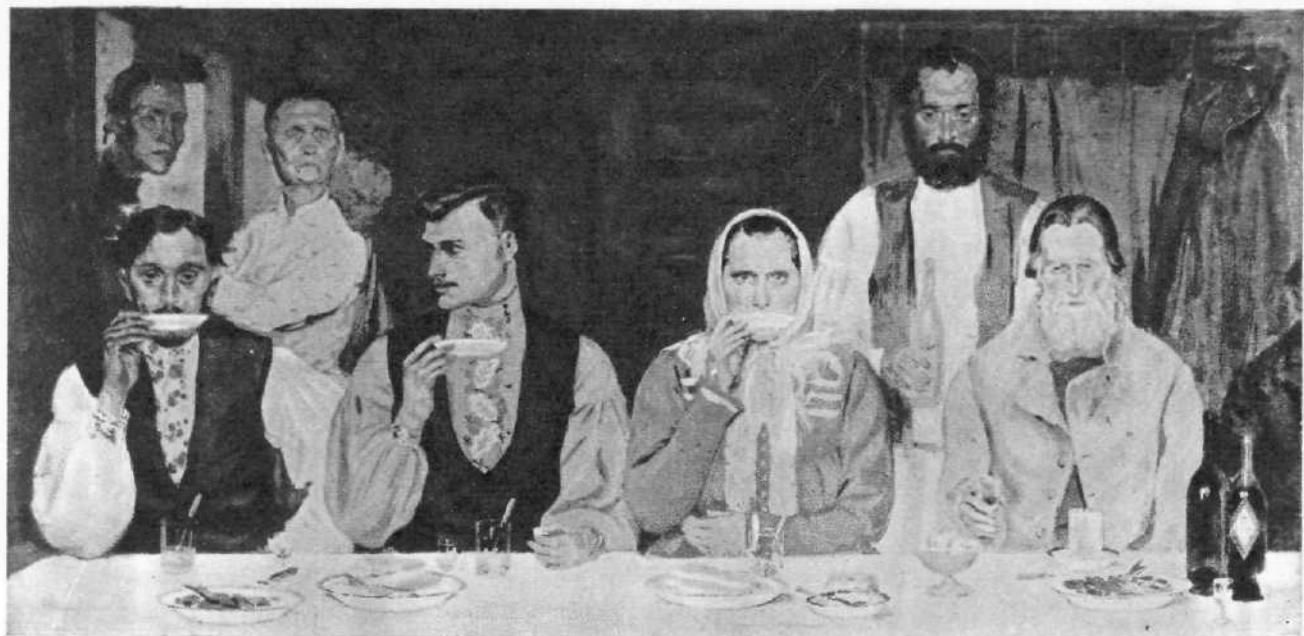
18. А. М. Корин. Больной художник. 1892



19. В. Н. Бакшеев. Житейская проза. 1892—1893



20. А. П. Рябушкин. Свадебный поезд в Москве (XVII столетие). 1901



21. А. П. Рябушкин. Чаепитие. 1903



22. Ф. А. Малявин. Две крестьянки. 1909



23. Ф. А. Малявин. Вихрь. 1906



24. С. В. Иванов. Семья. 1907



25. С. В. Иванов. Царь. XVI век. 1902



26. А. М. Васнецов. Москва конца XVII столетия: на рассвете у Воскресенских ворот.
1900





28. М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889—1890



29. М. В. Нестеров. Великий постриг. 1898

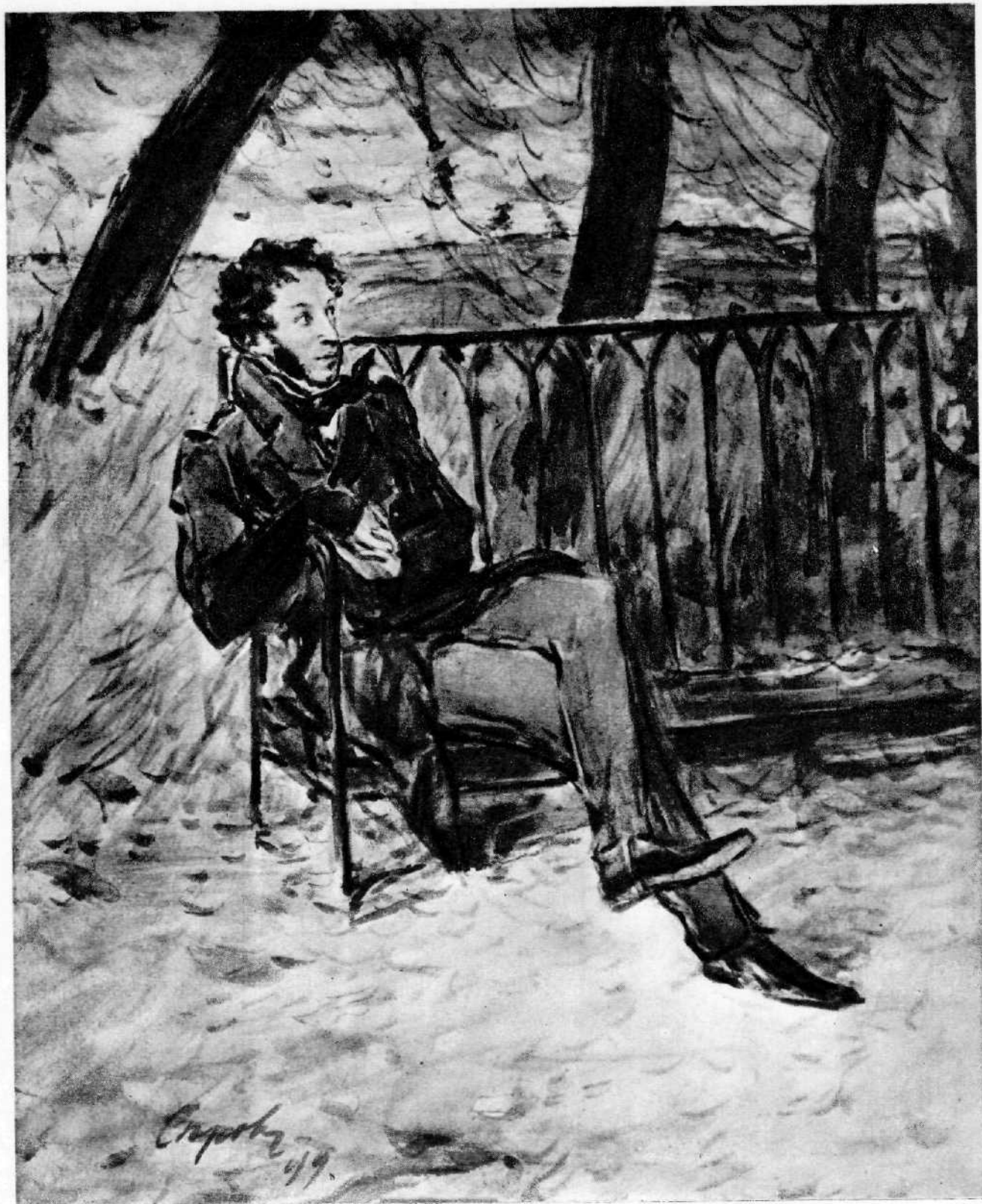




31. М. В. Нестеров. Портрет О. М. Нестеровой (Амазонка). 1906



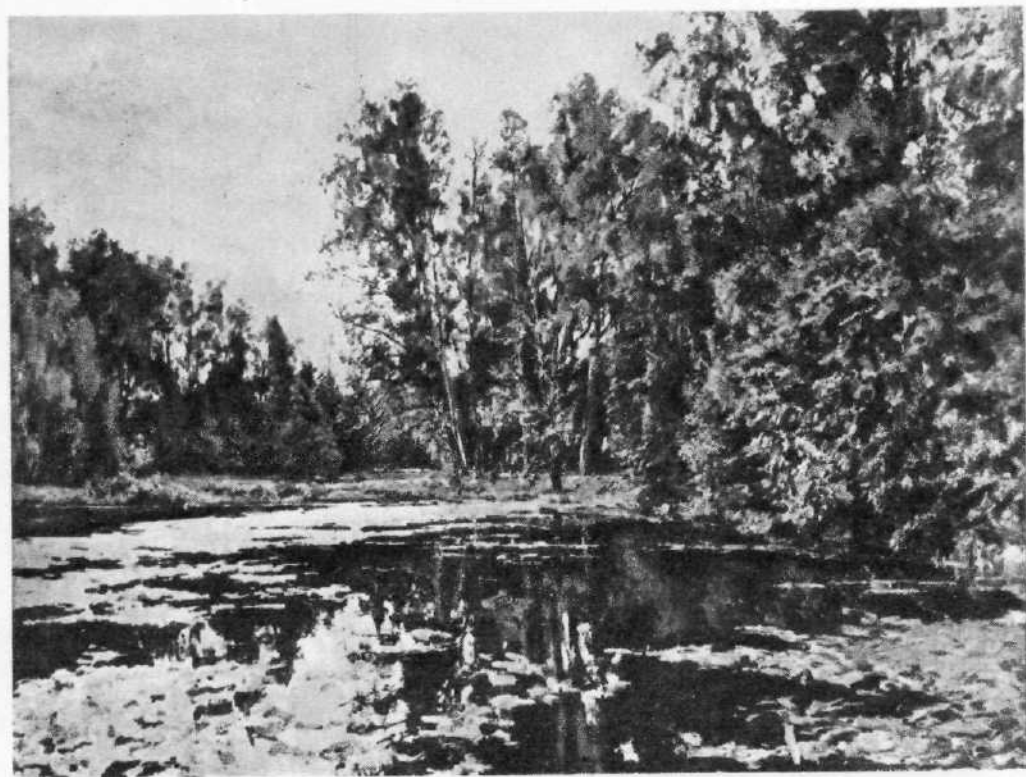
32. В. А. Серов. Девочка с персиками. 1887



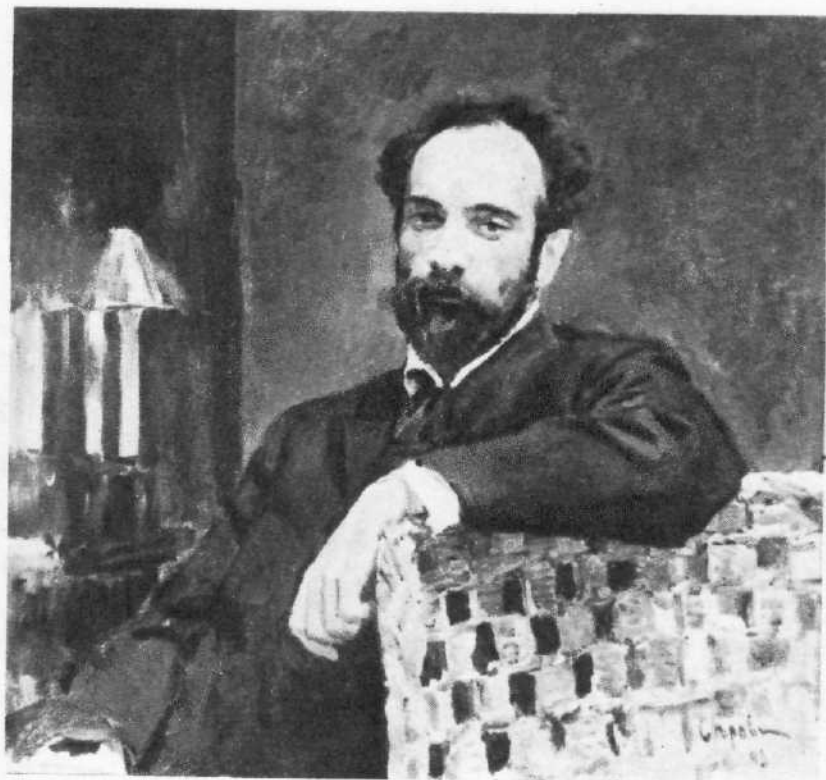
33. В. А. Серов. А. С. Пушкин в саду на скамье. 1899



34. В. А. Серов. Октябрь. Домотканово. 1895



35. В. А. Серов. Заросший пруд. Домотканово. 1888



36. В. А. Серов. Портрет И. И. Левитана. 1893



37. В. А. Серов. Мика Морозов. 1901



38. В. А. Серов. Портрет К. А. Коровина. 1891



41. В. А. Серов. Портрет П. И. Щербатовой. 1911



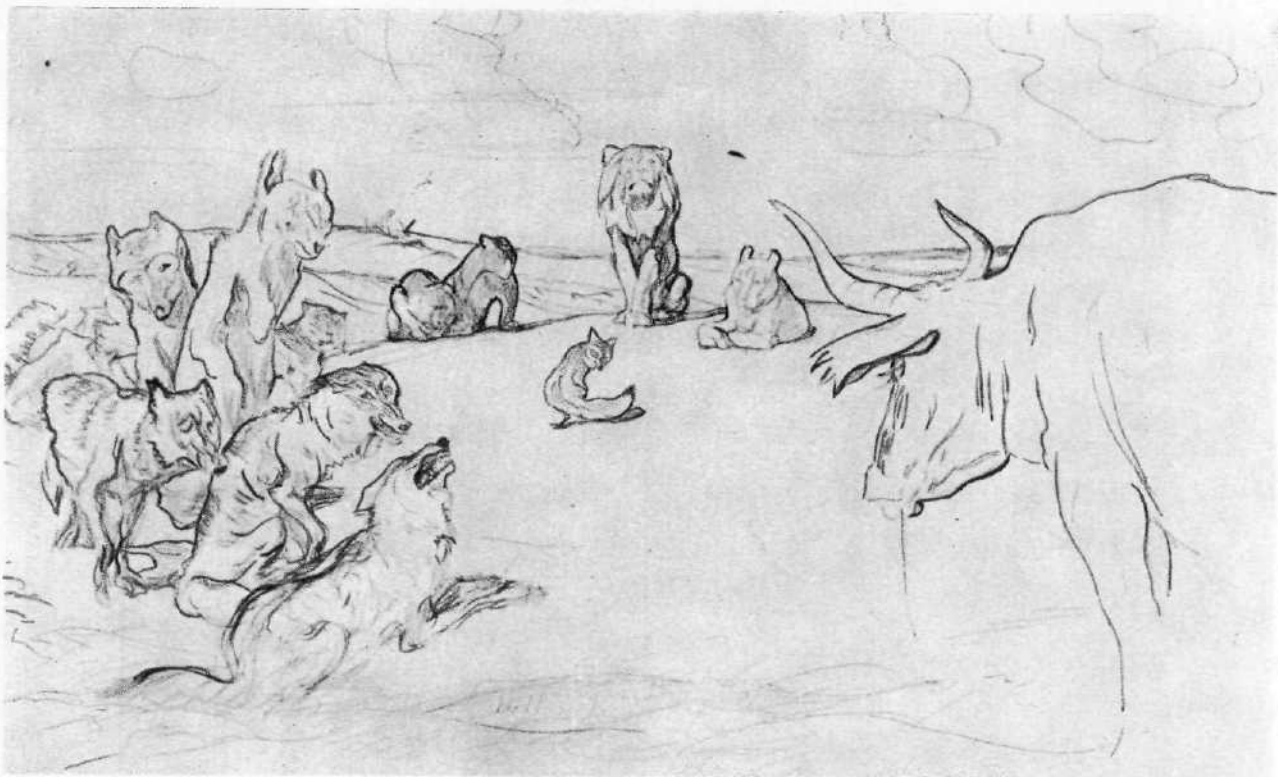
42. В. А. Серов. Портрет О. К. Орловой. 1911



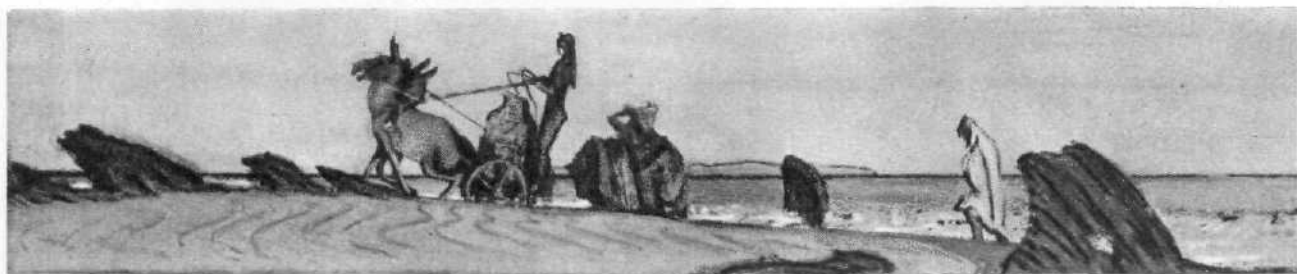
43. В. А. Серов. Портрет К. С. Станиславского. 1908



44. В. А. Серов. Портрет Тамары Карсавиной. 1909



45. В. А. Серов. Мор зверей. Иллюстрация к басне И. А. Крылова



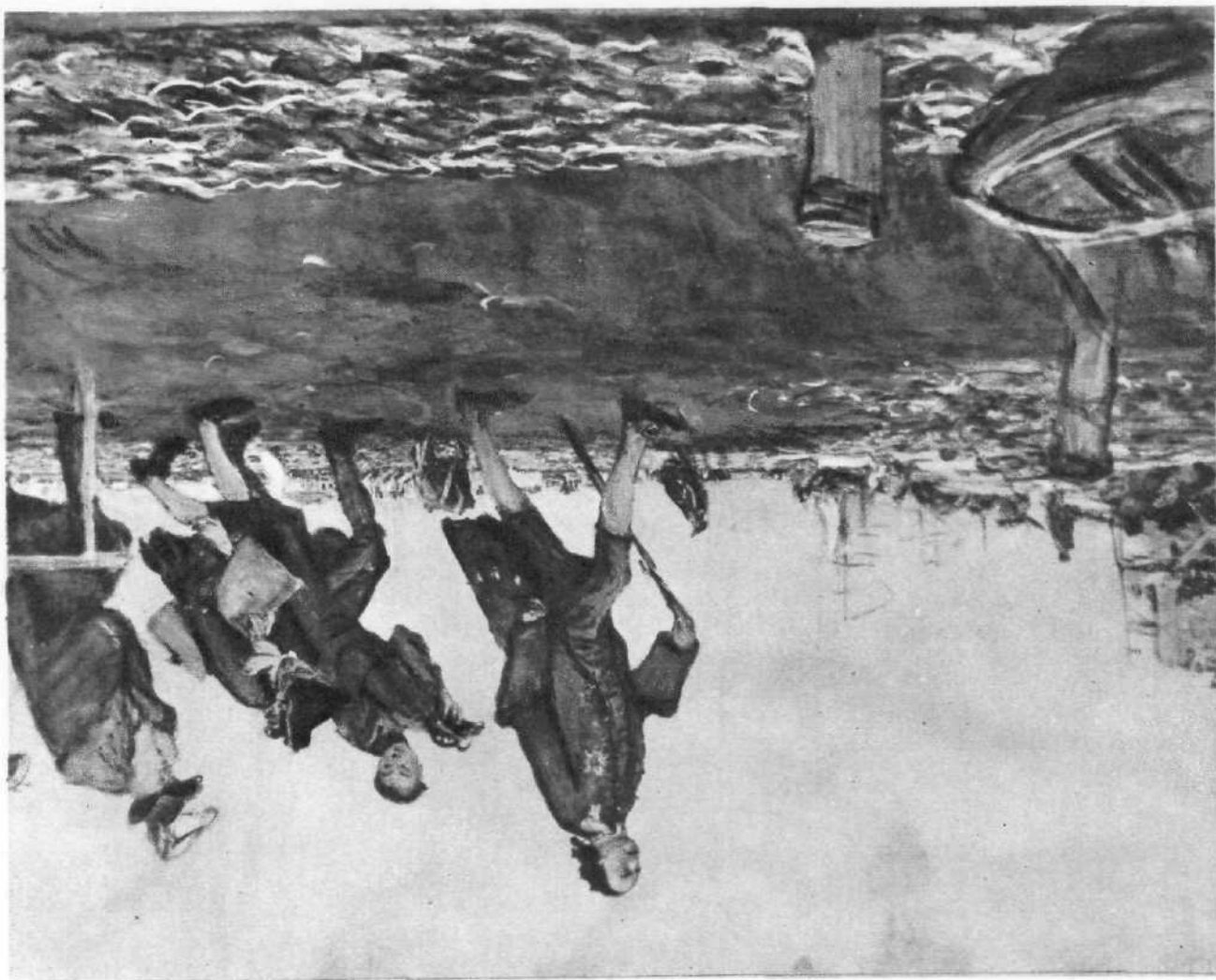
46. В. А. Серов. Одиссей и Навзикая. 1910



47. В. А. Серов. Похищение Европы. Эскиз. 1910



48. В. А. Серов. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1905





50. К. А. Коровин. Зимой. 1894



51. К. А. Коровин. Портрет хористки. 1883





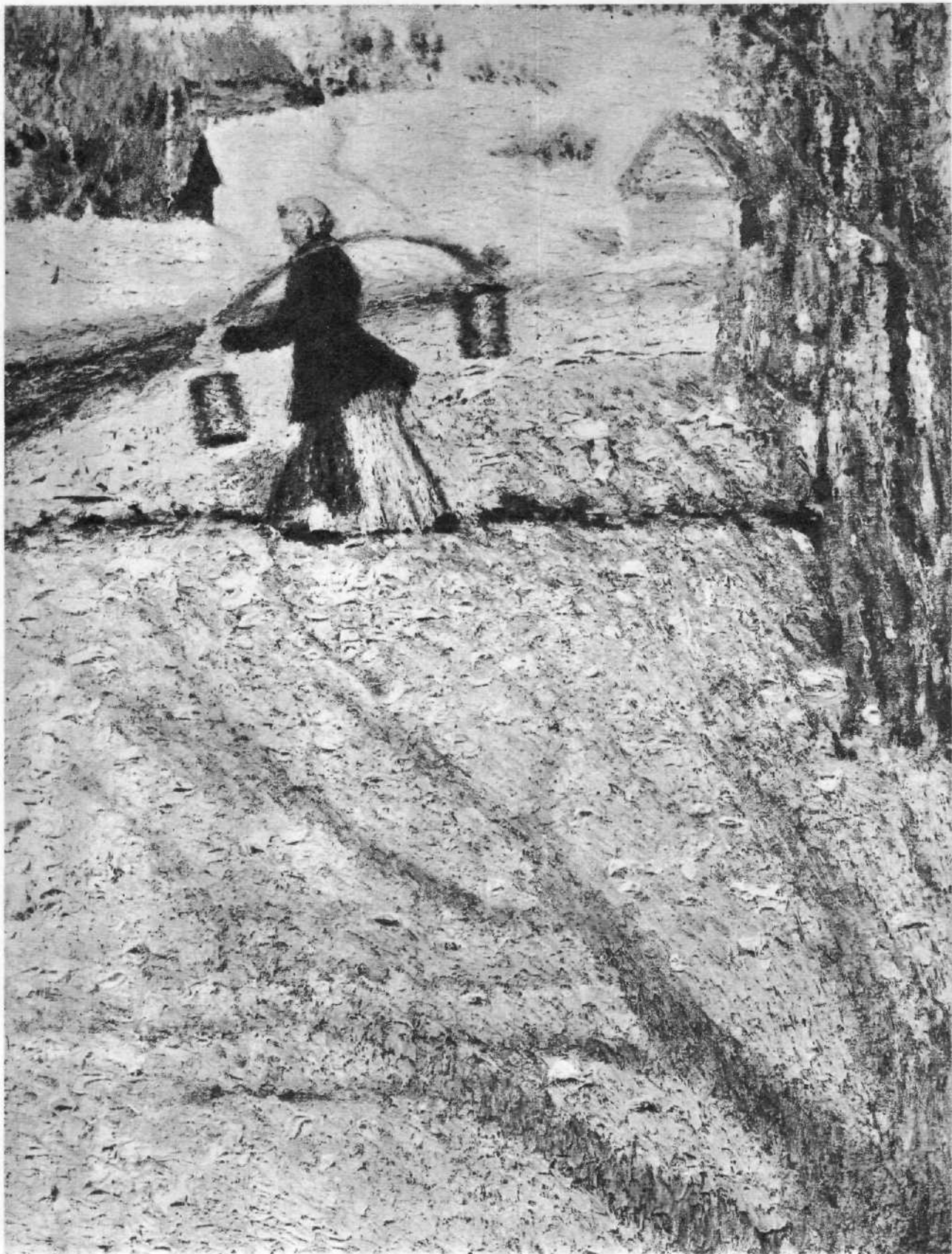
53. К. А. Коровин. Парижское кафе



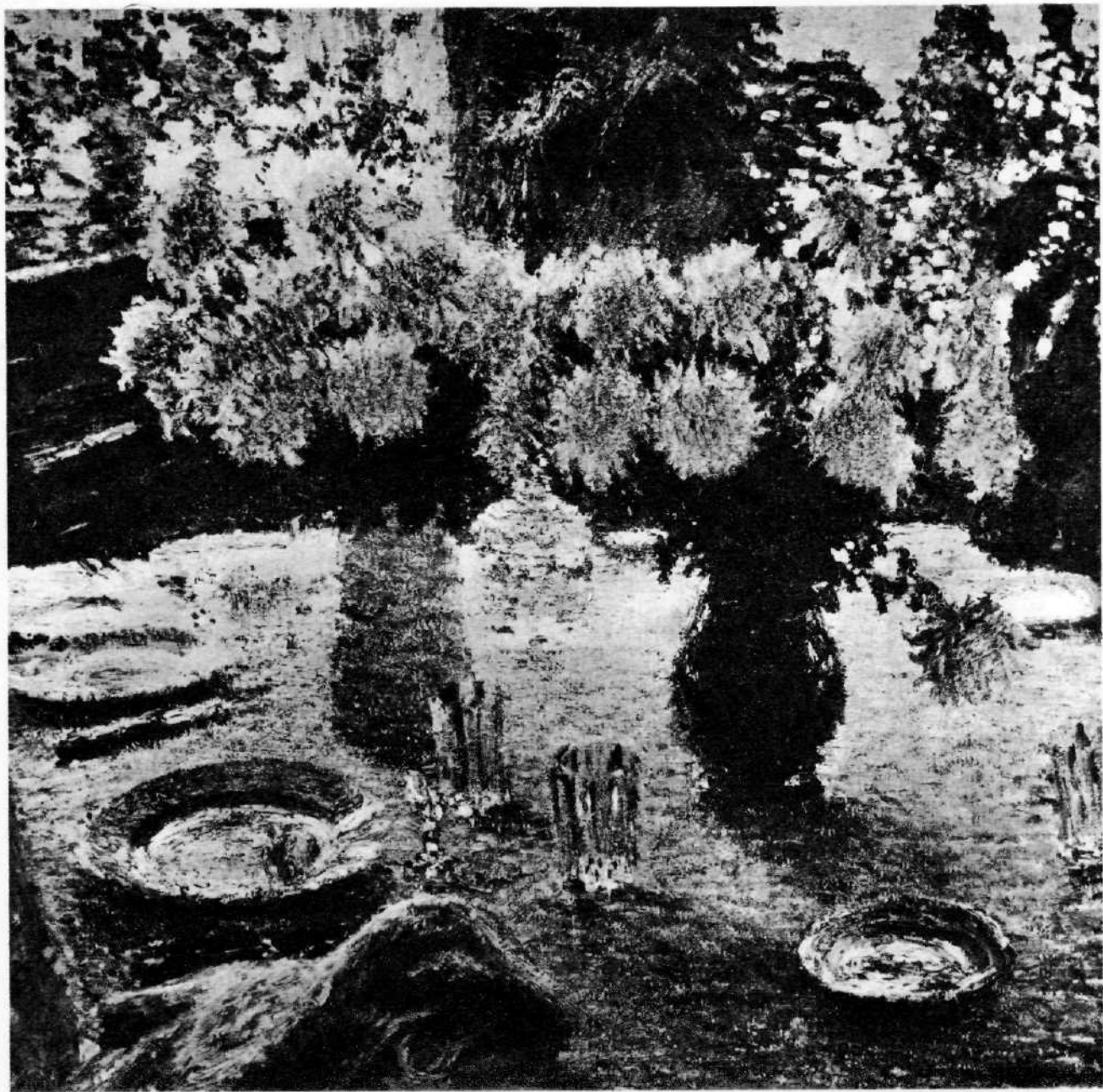
54. К. А. Коровин. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1911



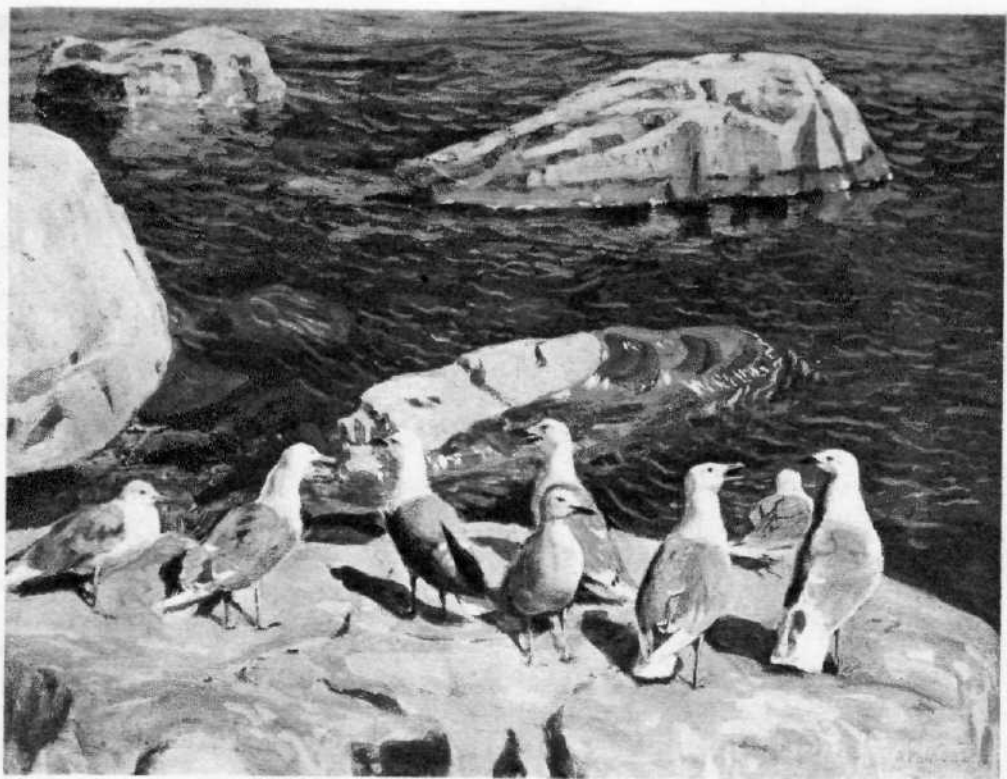
55. И. Э. Грабарь. Сентябрьский снег. 1903



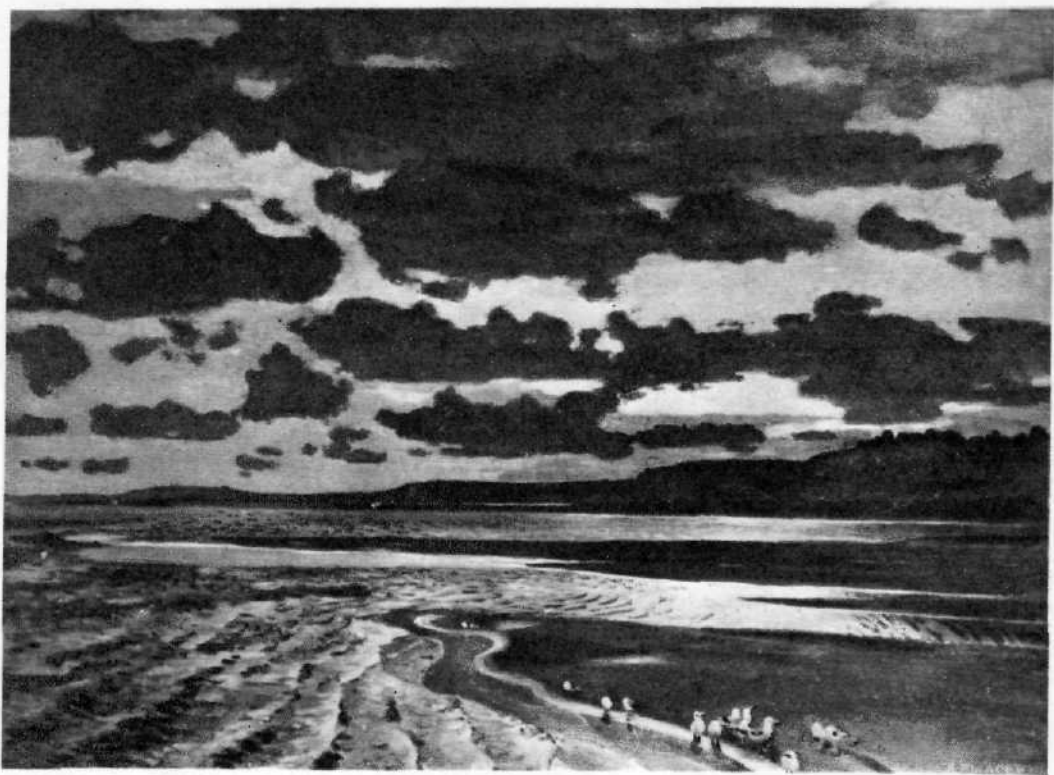
56. И. Э. Грабарь. Мартовский снег. 1904



57. И. Э. Грабарь. Хризантемы. 1905



58. А. А. Рылов. Чайки. 1910



59. А. А. Рылов. Тревожная ночь. 1917





61. М. А. Врубель. Женская голова (Э. Л. Прахова). Этюд для головы Богоматери. 1884



62. М. А. Врубель. Надгробный плач. Центральная часть триптиха. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. 1887



63. М. А. Врубель. Обручение Марии с Иосифом. 1881



64. М. А. Врубель. Испания. 1894



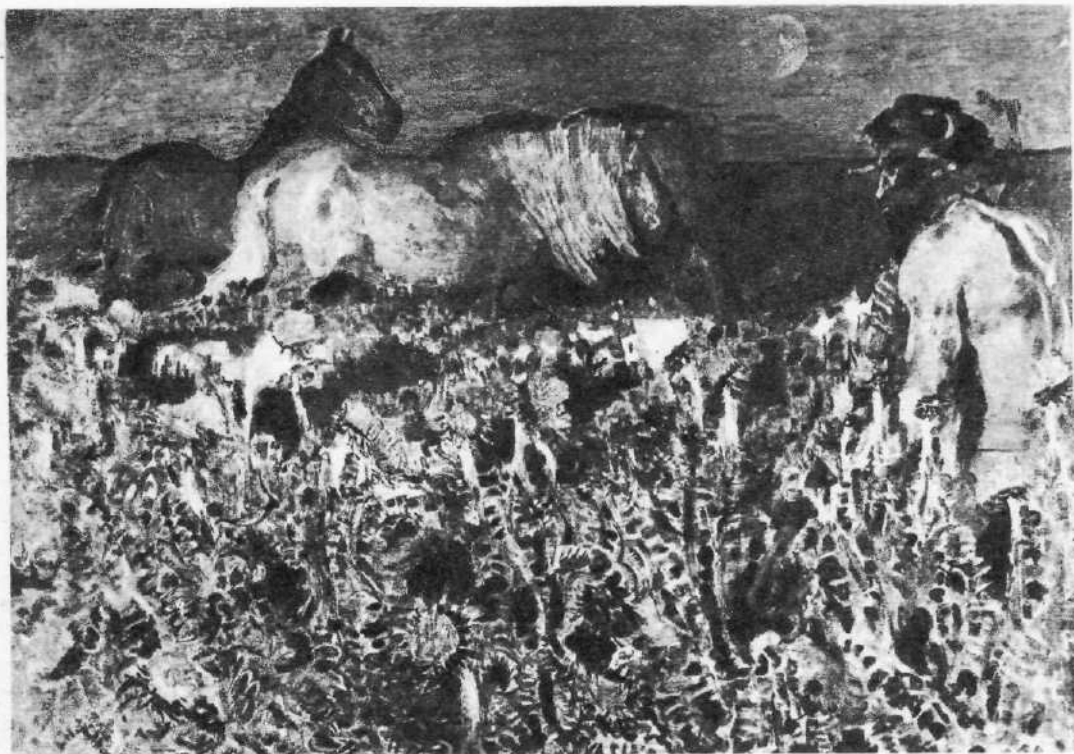
65. М. А. Врубель. Тамара в гробу. Из иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891



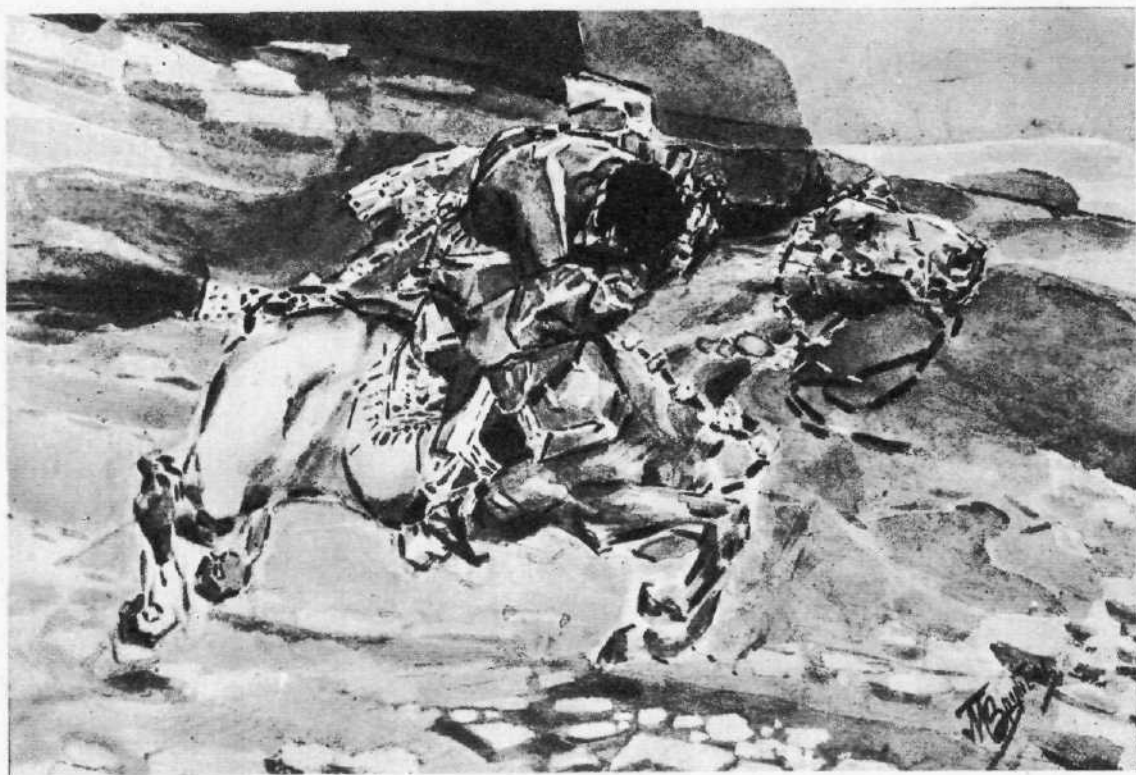
66. М. А. Врубель. Автопортрет. 1904



67. М. А. Врубель. Портрет В. Я. Брюсова. 1906



68. М. А. Врубель. К ночи. 1900



69. М. А. Врубель. «Несется конь быстрее лани...» Из иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891



70. М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897



71. М. А. Врубель. Пан. 1899



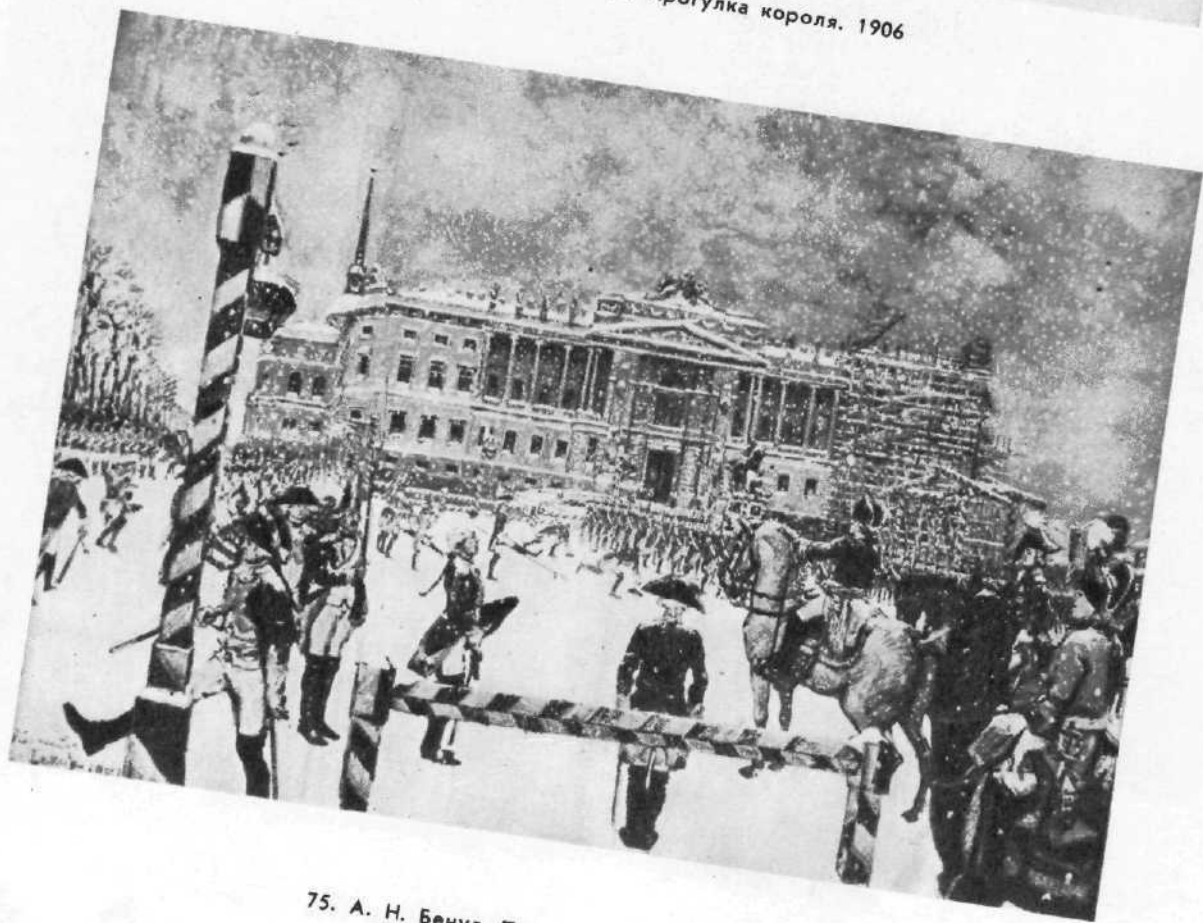
72. М. А. Врубель. Демон поверженный. 1902



73. М. А. Врубель. Царевна-Лебедь. 1900



74. А. Н. Бенуа. Прогулка короля. 1906

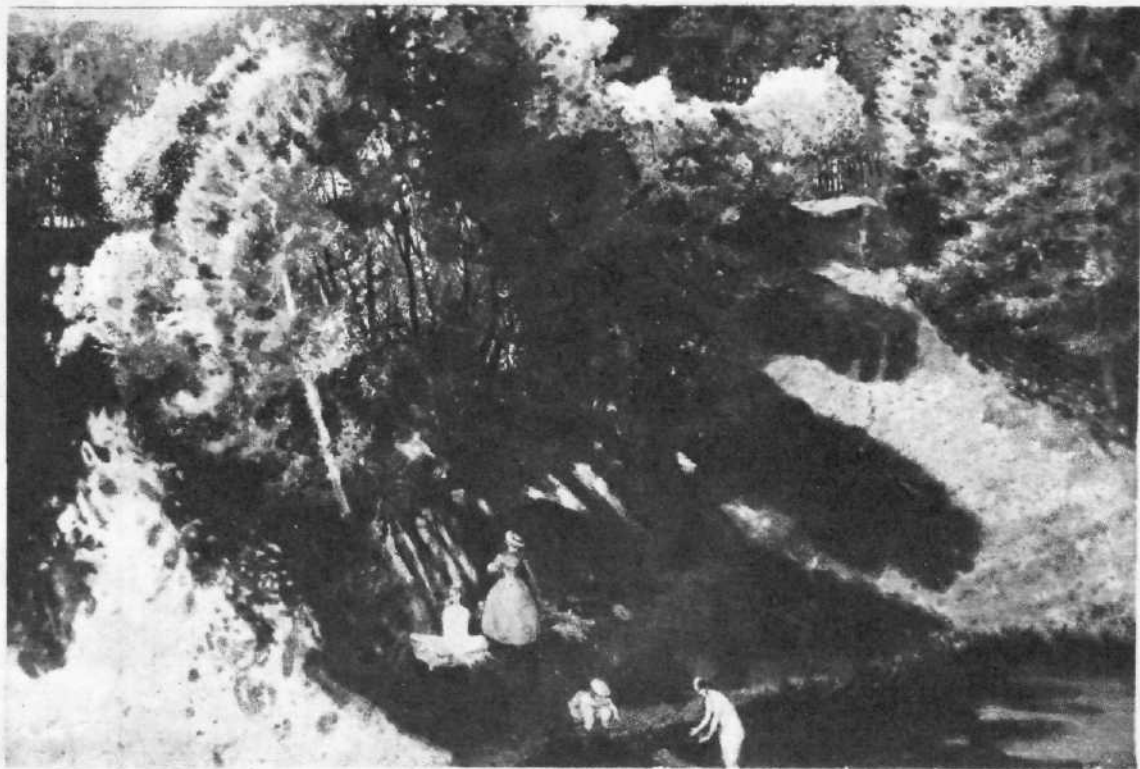


75. А. Н. Бенуа. Парад при Павле I. 1907





77. К. А. Сомов. Спящая молодая женщина. 1909



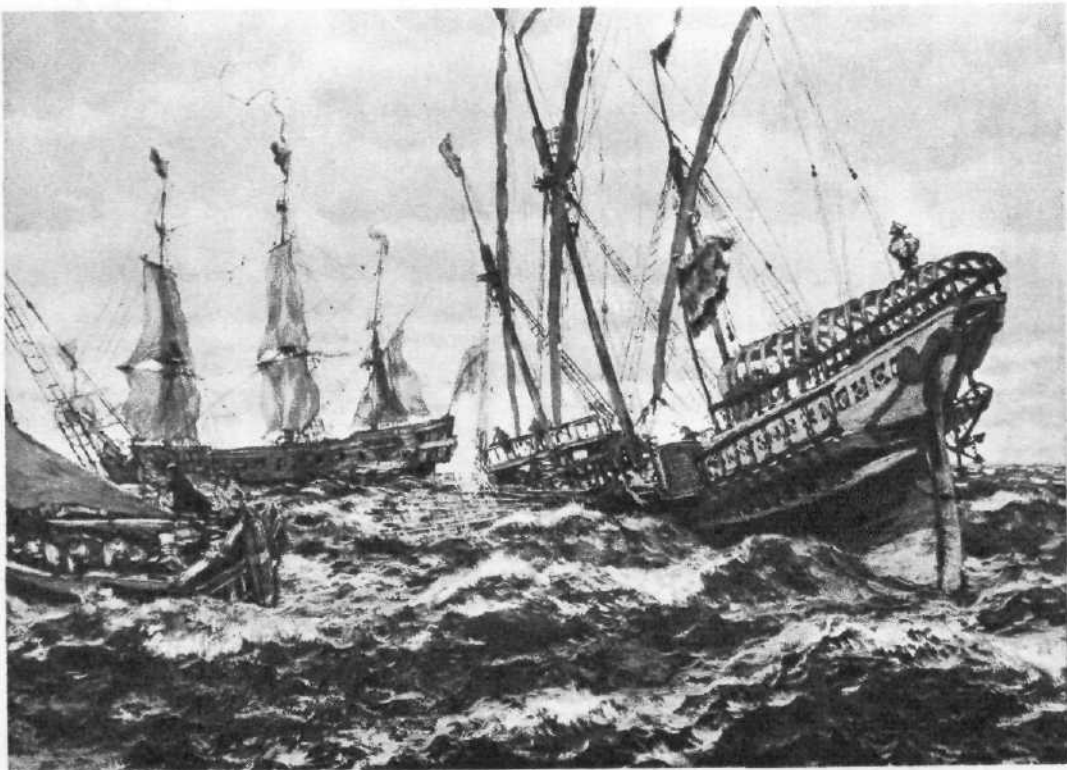
78. К. А. Сомов. Купальщицы. 1899



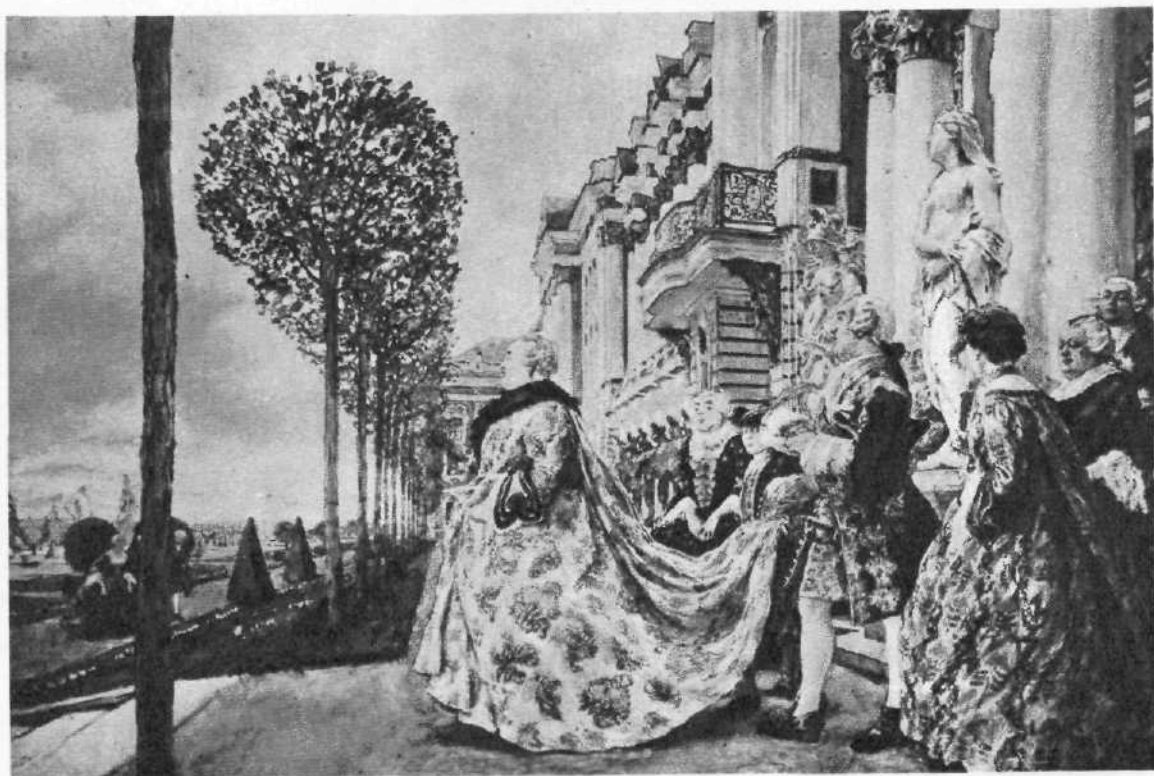
79. К. А. Сомов. Портрет А. П. Остроумовой-Лебедевой. 1901



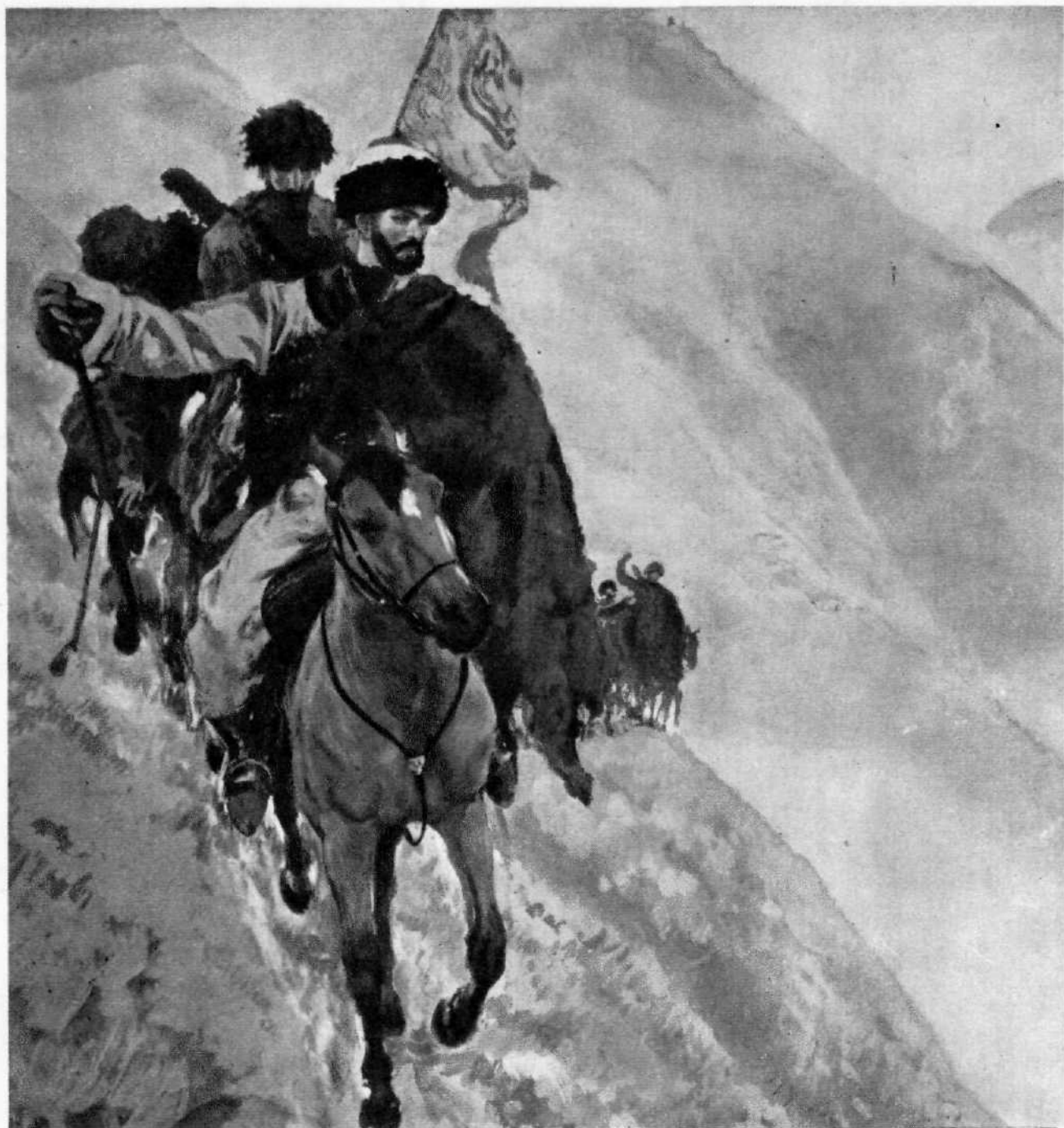
80. К. А. Сомов. Портрет поэта А. А. Блока. 1907

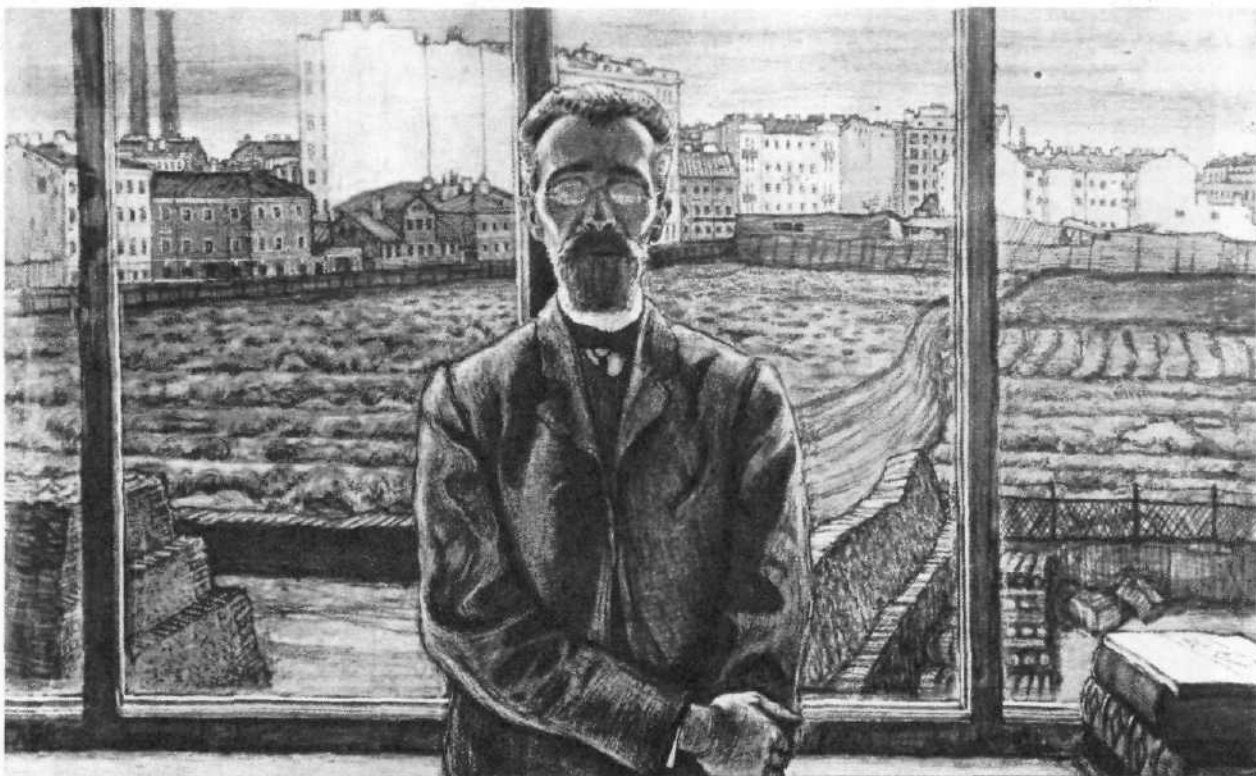


81. Е. Е. Лансере. Корабли времен Петра I. 1911



82. Е. Е. Лансере. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. 1905





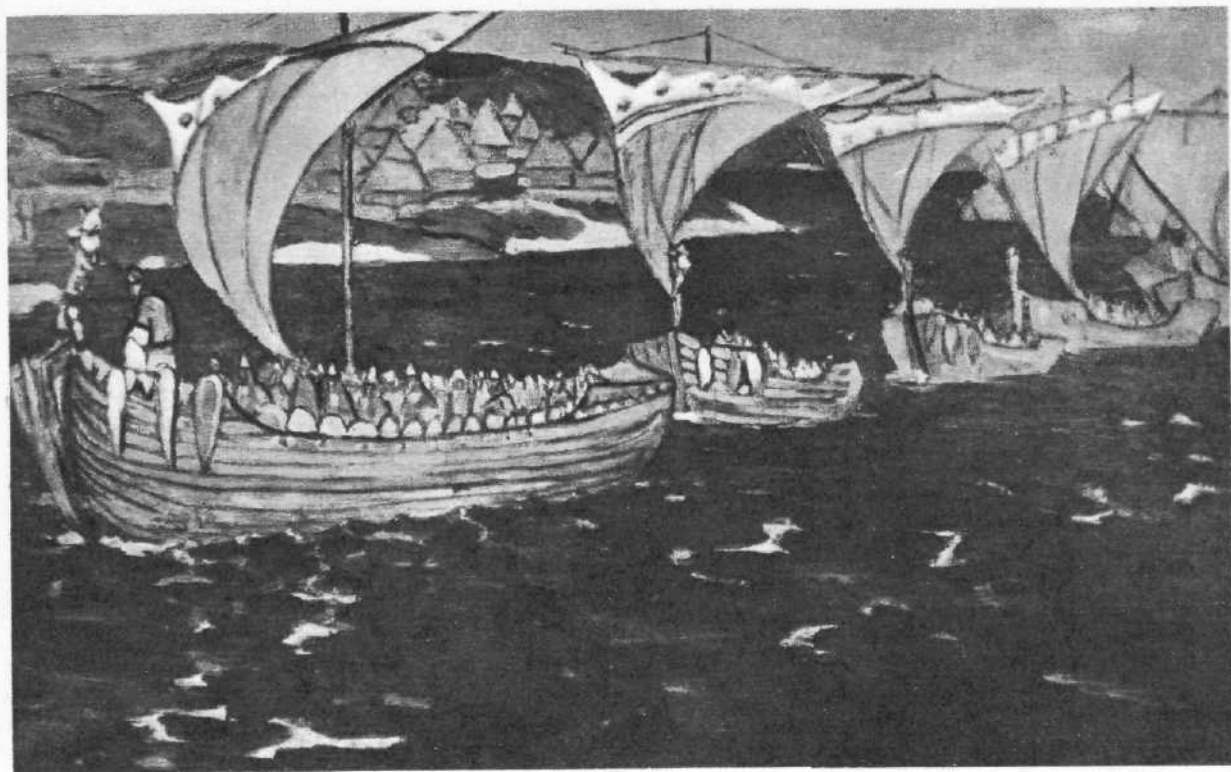
84. М. В. Добужинский. Человек в очках. 1905—1906



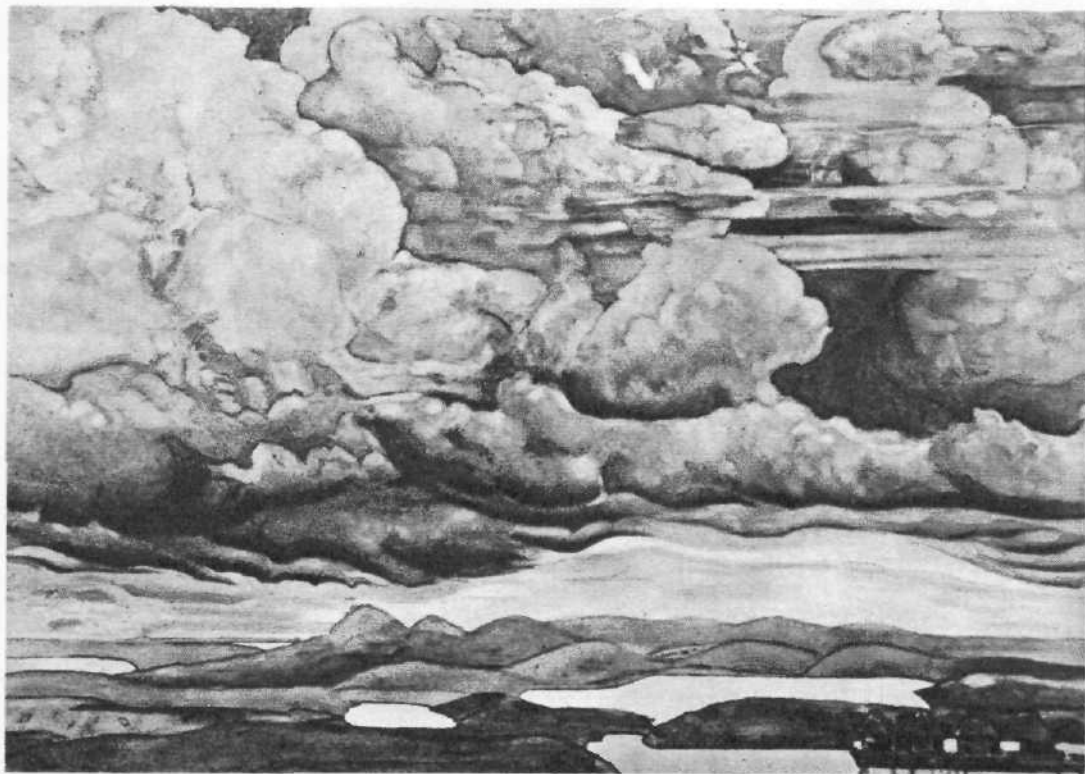
85. М. В. Добужинский. Провинция 1830-х годов. 1907—1909



86. Н. К. Рерих. Гонец. Восста род на род. 1897



87. Н. К. Рерих. Красные паруса. Поход Владимира на Корсунь. 1900



88. Н. К. Рерих. Небесный бой. 1912



89. Н. К. Рерих. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная»



90. Б. М. Кустодиев. Утро. 1904



91. Б. М. Кустодиев. Масленица. 1916



92. Б. М. Кустодиев. Монахиня. 1908



93. Б. М. Кустодиев. Купчиха. 1915

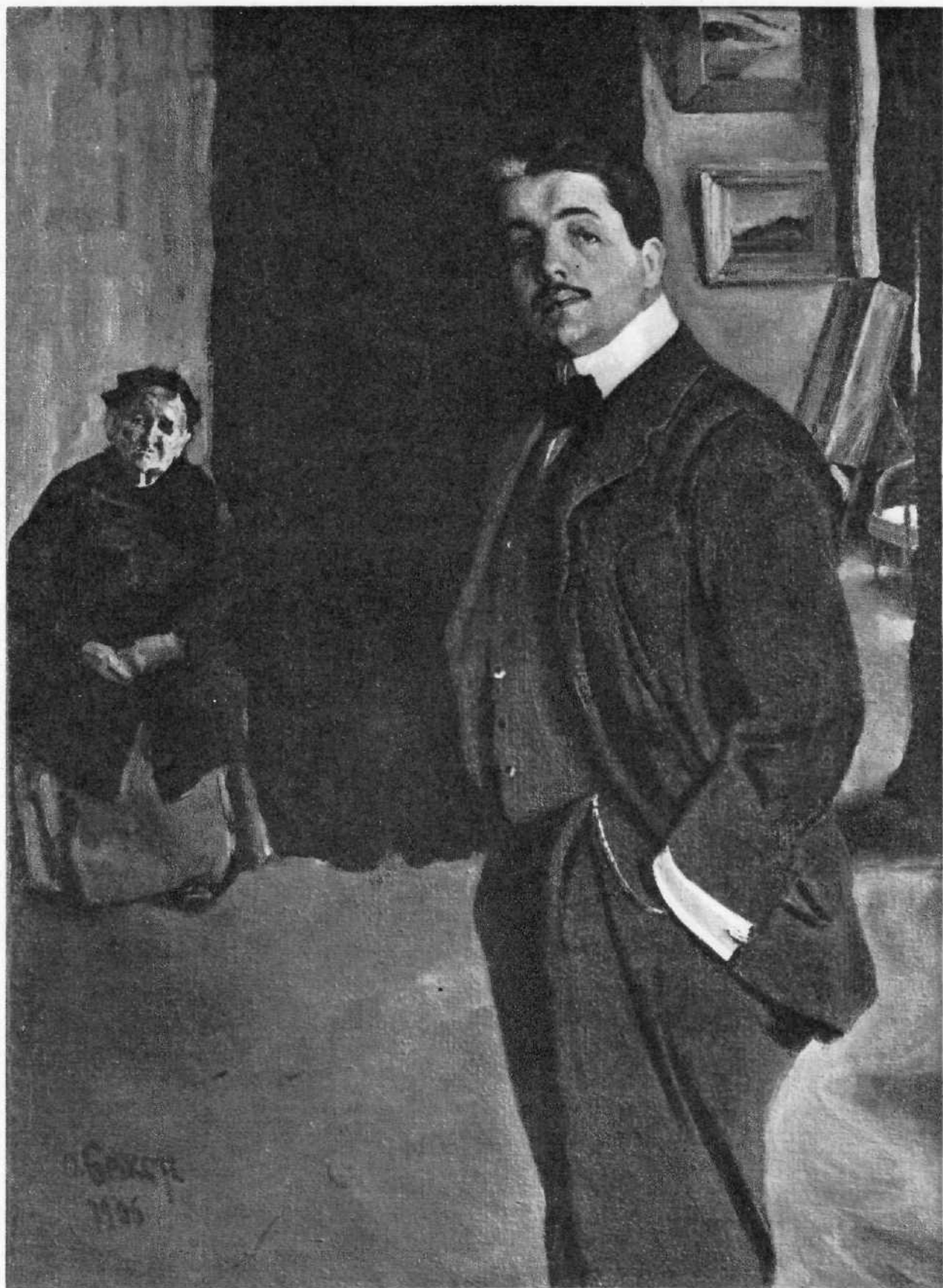


94. А. Я. Головин. Флоксы. 1911





96. А. Я. Головин. Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. 1912



97. Л. С. Бакст. Портрет С. П. Дягилева с няней. 1906

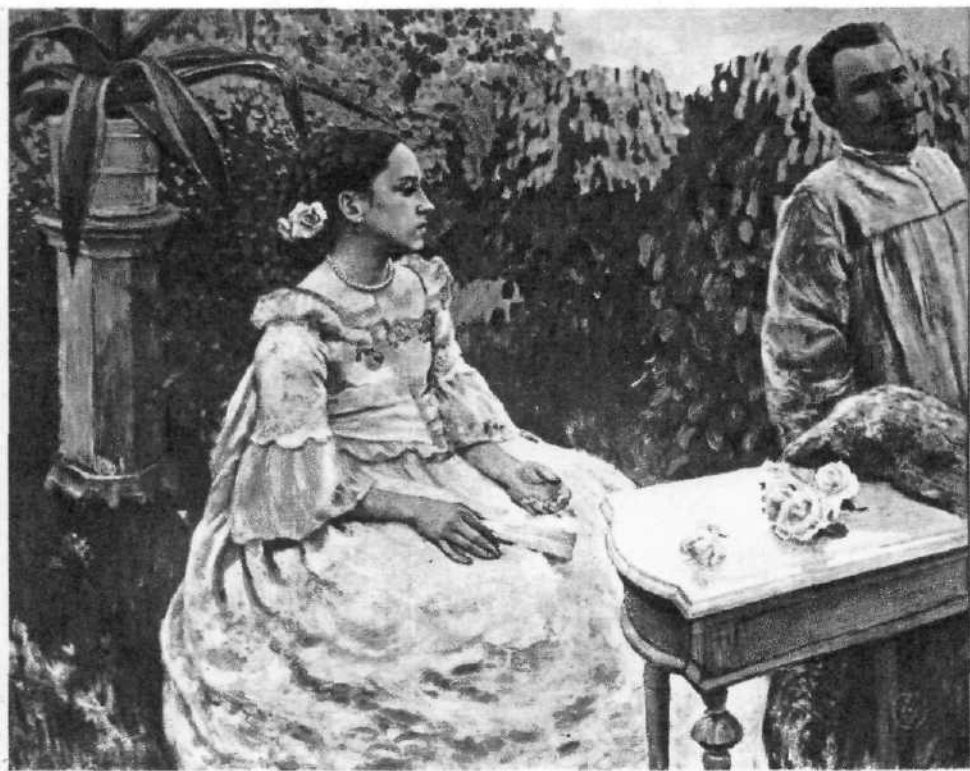


98. Л. С. Бакст. Древний ужас. 1908





100. В. Э. Борисов-Мусатов. Куст орешника. 1905



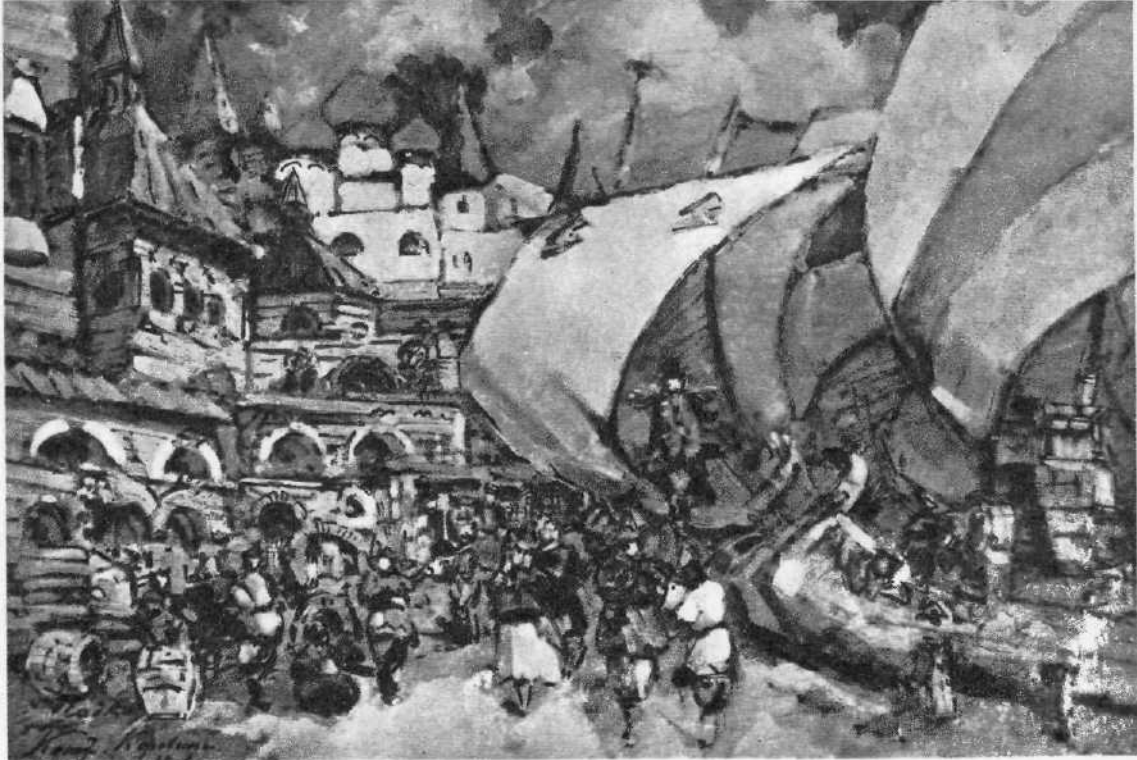
101. В. Э. Борисов-Мусатов. Автопортрет с сестрой. 1898



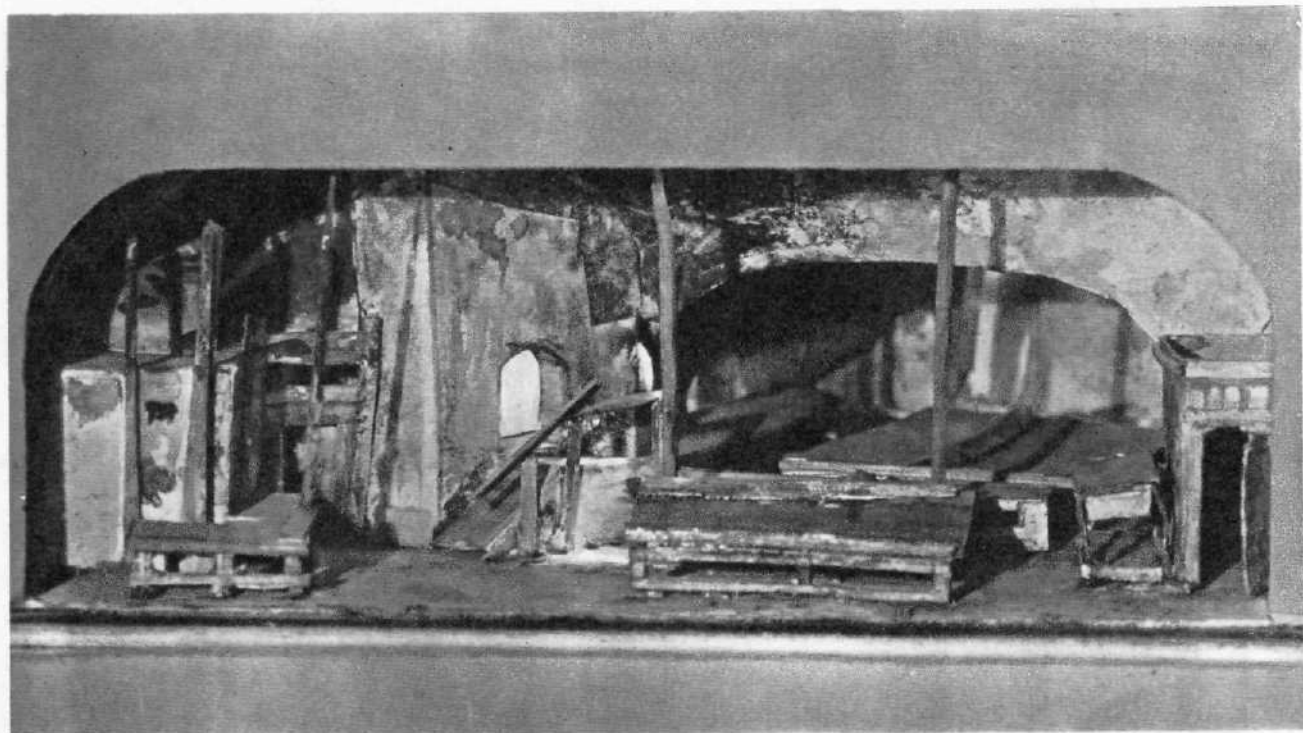
102. В. Д. Polenov. Кладбище. Эскиз декорации к опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика», 1897



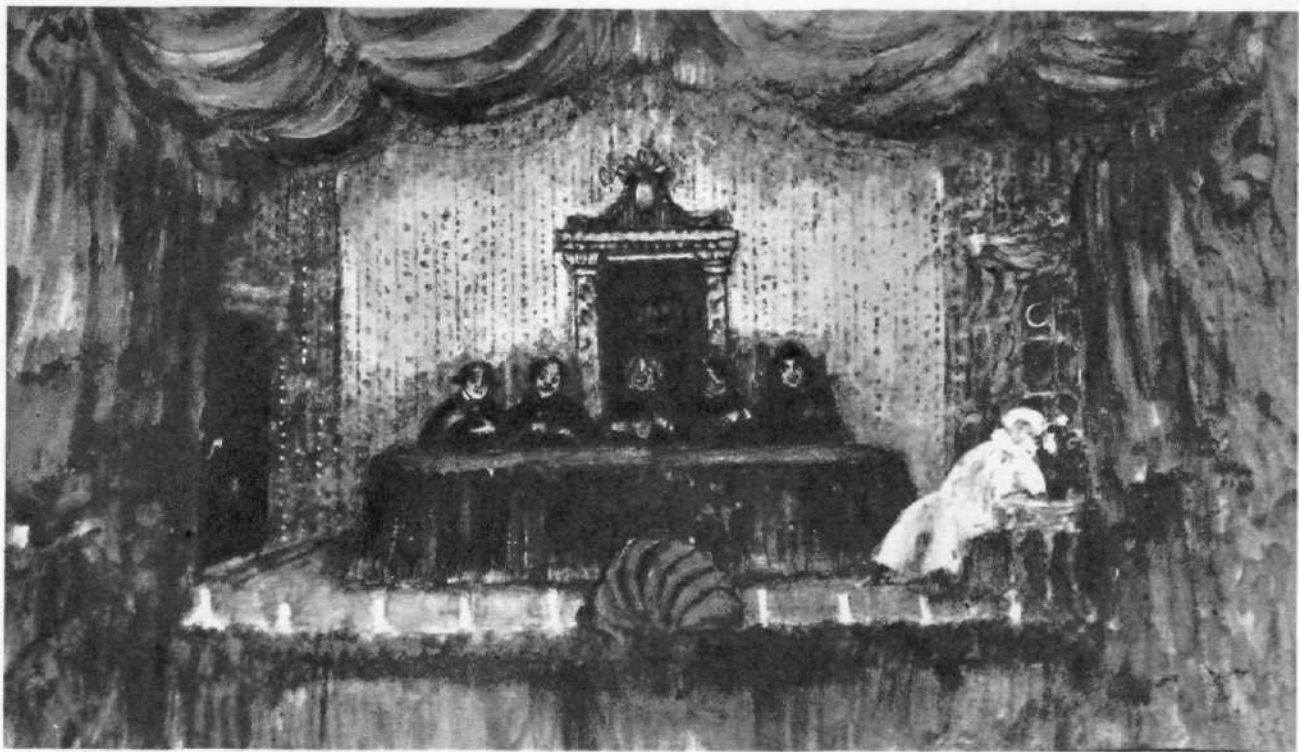
103. А. Я. Головин. Вече в Псковском кремле. Лунная ночь. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка», 1901



104. К. А. Коровин. Новгородская площадь. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1906



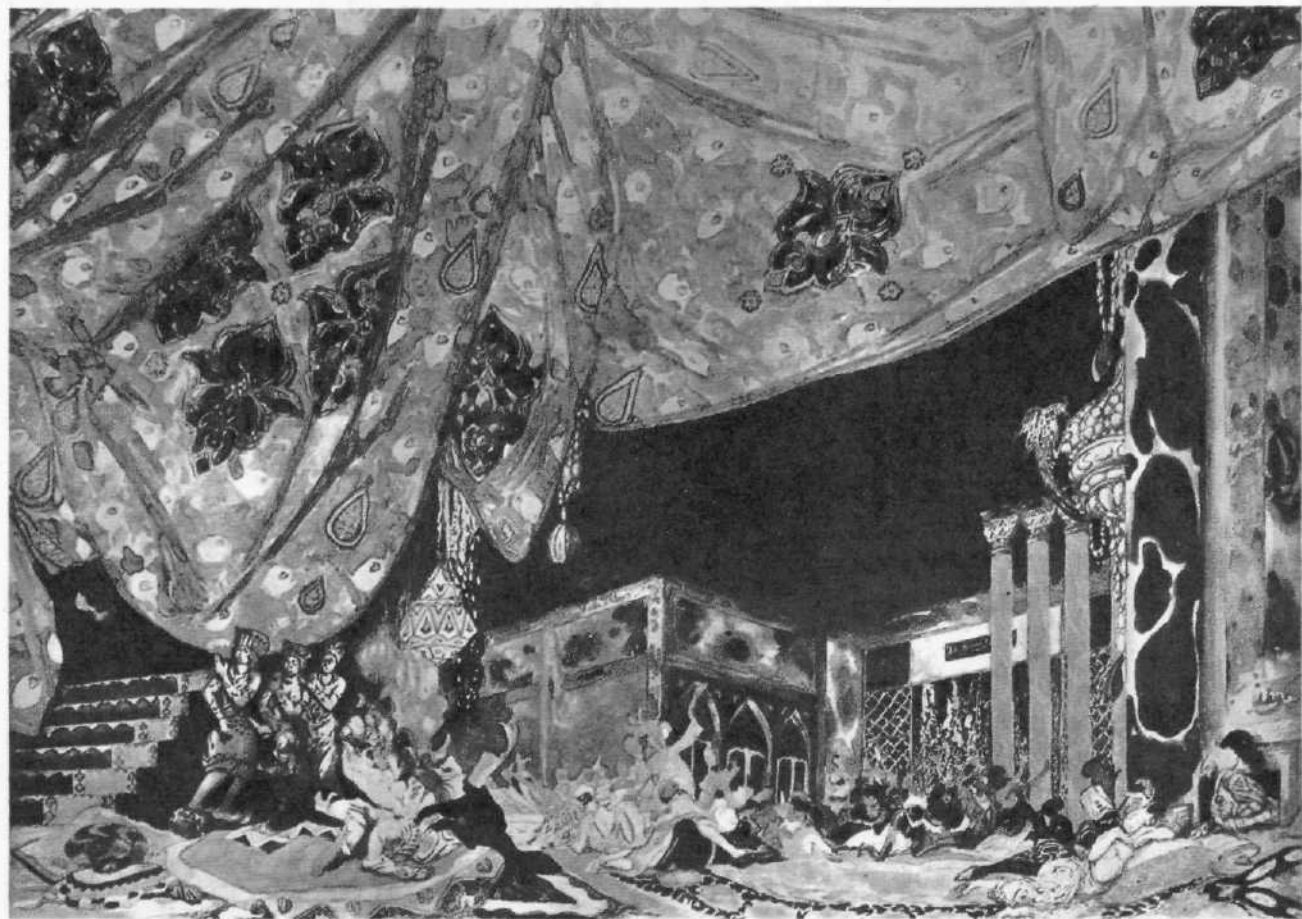
105. В. А. Симов. Макет декорации ночлежки к драме А. М. Горького «На дне». 1902



106. Н. Н. Сапунов. Мистическое собрание. На сюжет лирической драмы А. А. Блока «Балаганчик». 1909



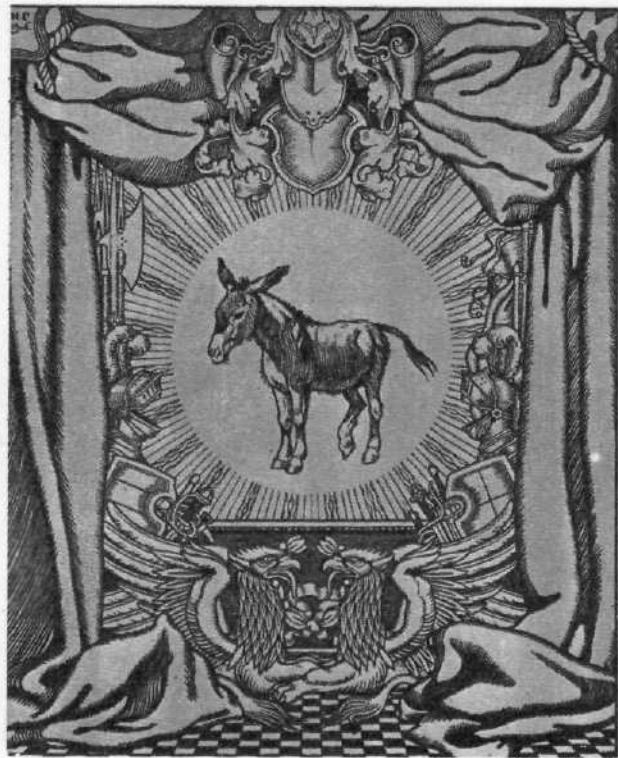
107. А. Н. Бенуа. Пир во время чумы. Эскиз декорации к «Пушкинскому спектаклю». 1914



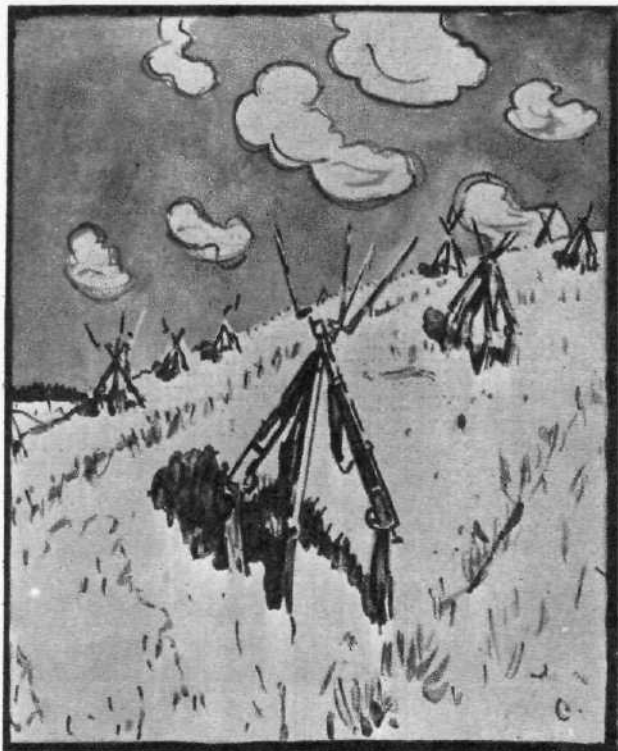
108. Л. С. Бакст. Эскиз занавеса к постановке балета «Шехерезада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова. 1910



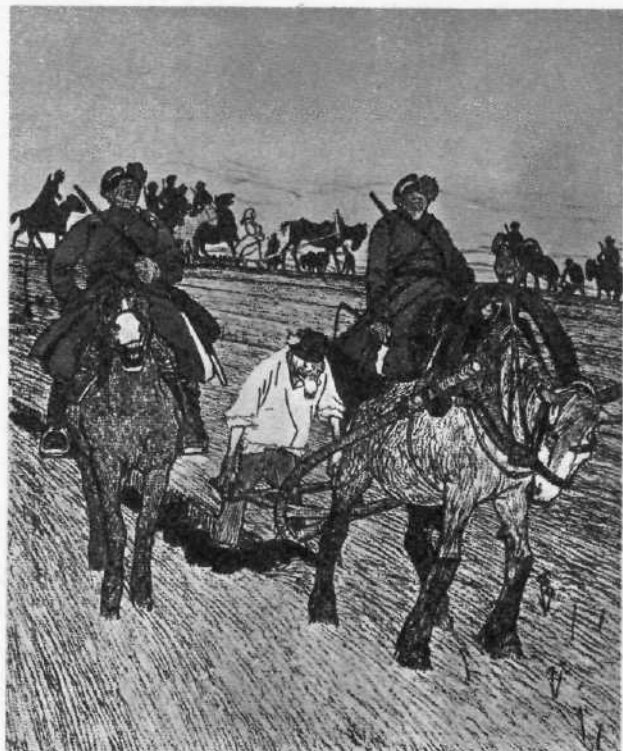
109. Е. Е. Лансере. Тризна («Адская почта», 1906, № 2)



110. И. Я. Билибин. Осел («Жупел», 1906, № 3)



111. В. А. Серов. 1905 год. «Урожай». 1905



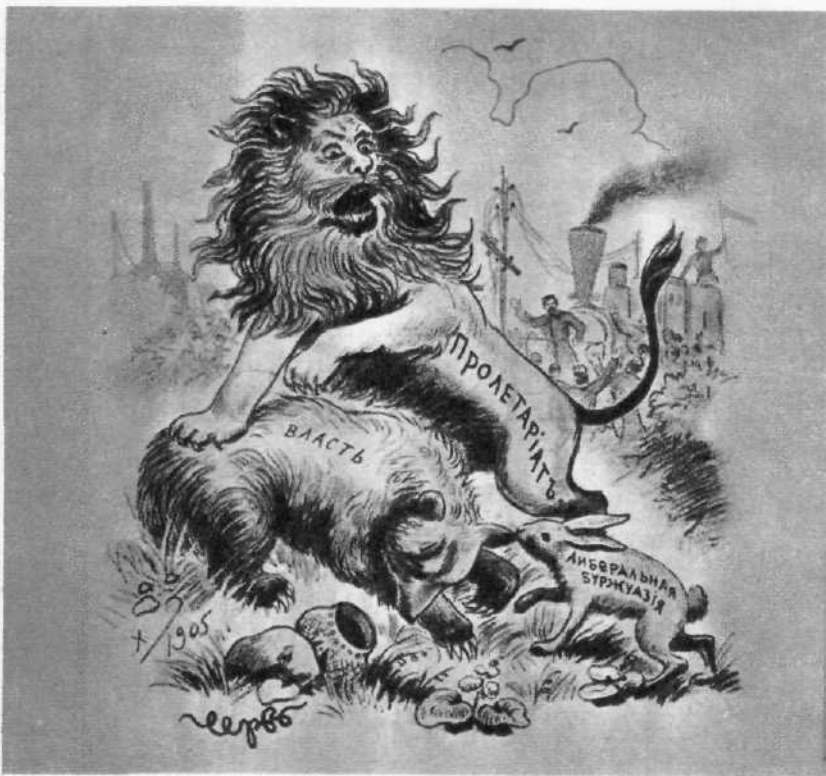
112. Д. Н. Кардовский. «Ну, тащися, Сивка!» («Жупел», 1906, № 3)



113. В. А. Серов. «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?..» («Жупел», 1905, № 1)



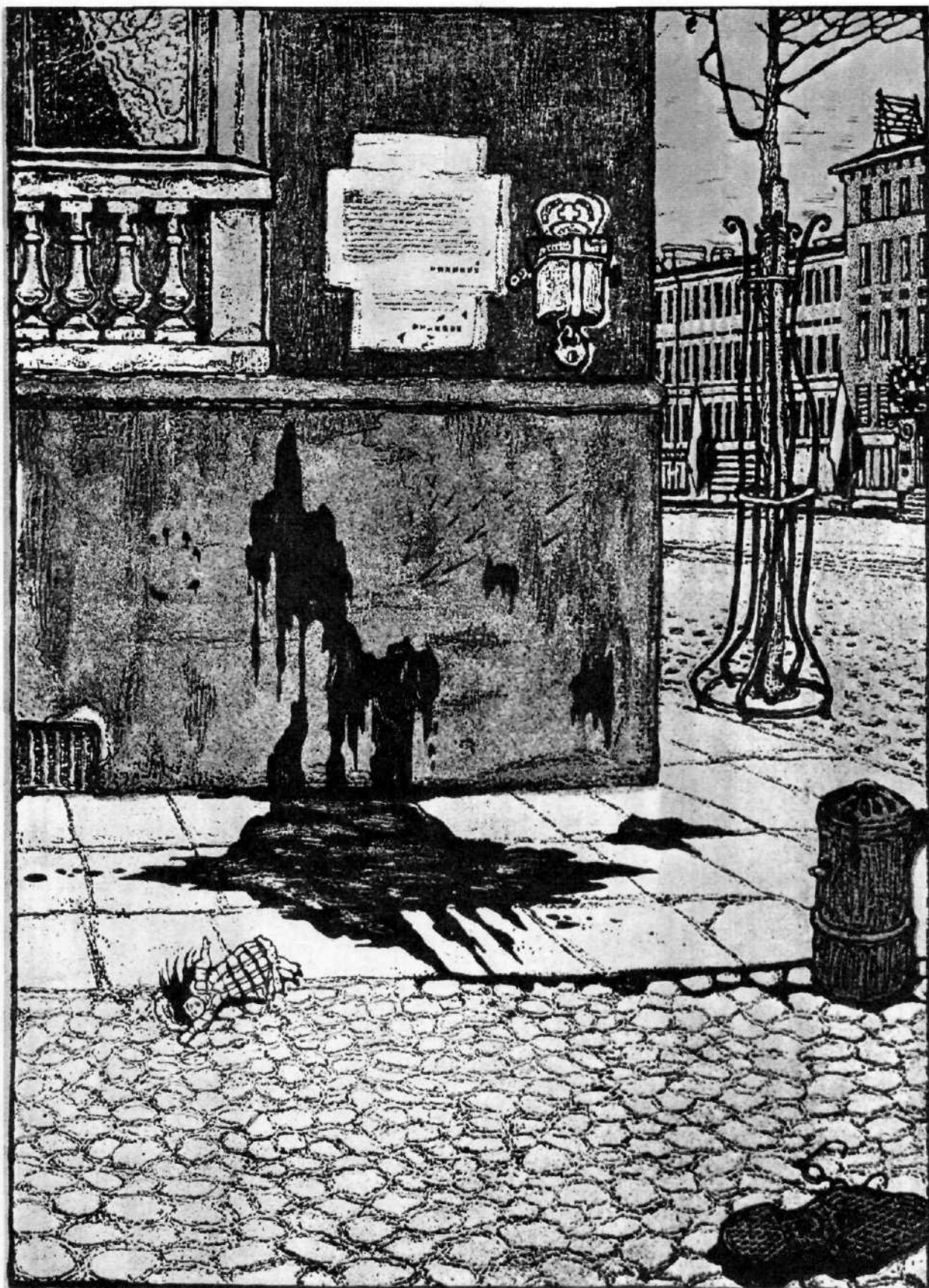
114. В. А. Серов. 1905 год. После усмирения. Карикатура на Николая II. 1905



115. М. М. Чегоданов. Из крыловских басен. Заяц на ловле
(«Жало», 1905, № 1)



116. И. М. Грабовский. Его рабочее величество пролетарий всероссийский («Пулемет», 1905, № 2)



117. М. В. Добужинский. Октябрьская идиллия («Жупел», 1905, № 1)

КОМЕДИЯ

о настоящей жизни Московского
Государства, о

Царь Борисъ

Гришкѣ Отрѣпѣевѣ,

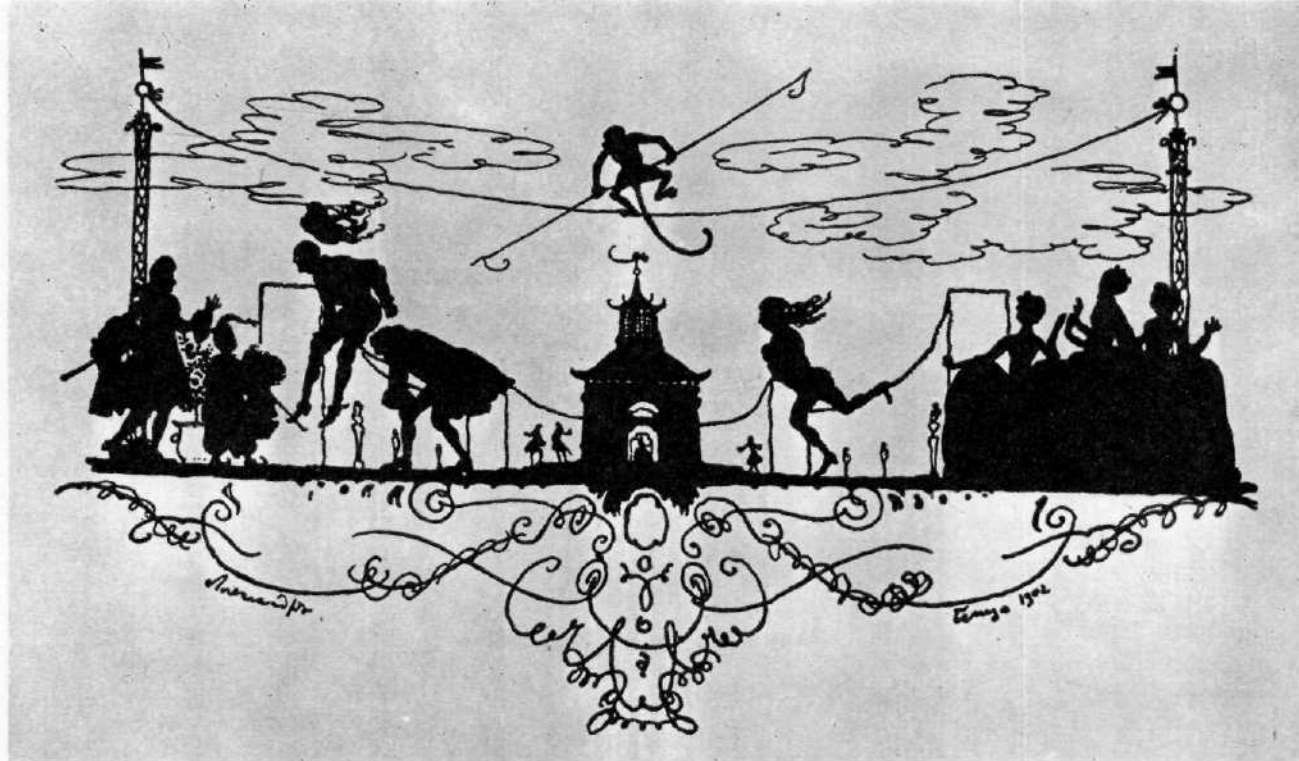
летопись о многыхъ маетяхъ.

Писалъ расъ Божій Але
ксандръ сынъ Сергѣевъ

Пѣшкинъ

въ лѣто 7333





119. А. Н. Бенуа. Арлекинада («Мир искусства», 1902, № 7)



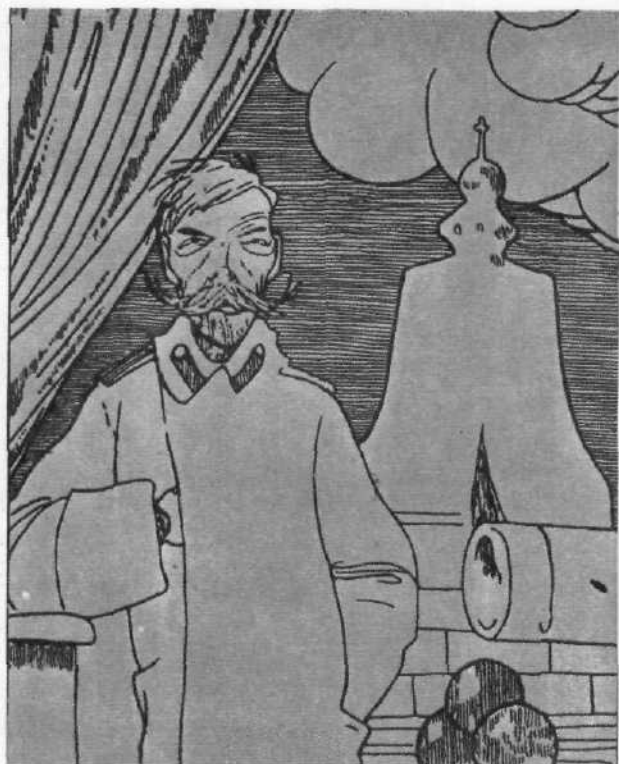
120. С. Ю. Судейкин. Из иллюстраций к рассказу М. А. Кузмина «Путешествие сэра Джона Фирфакса» («Аполлон», 1910, № 5)



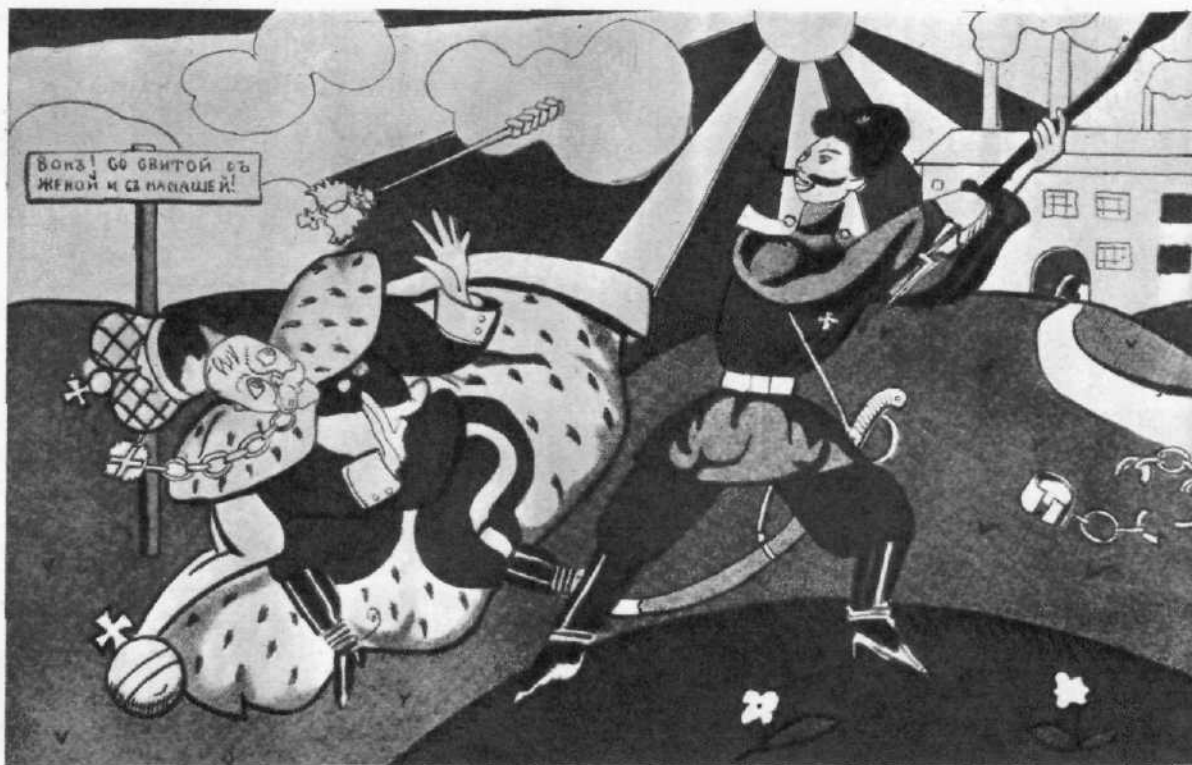
121. Д. И. Митрохин. Из иллюстраций к сказке В. Гауфа «Маленький Мук». 1912



122. А. А. Радаков. Другие времена («Сатирикон», 1909, № 12)



123. Д. С. Моор. Архивная достопримечательность. Карикатура на Николая II («Утро России», 1917, 8 марта)



124. В. В. Маяковский. Забывчивый Николай. Лубок. 1917



125. Д. Н. Кардовский. «Нельзя ли для прогулок подальше выбрать закоул-
лок?». Из иллюстраций к комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».
1913



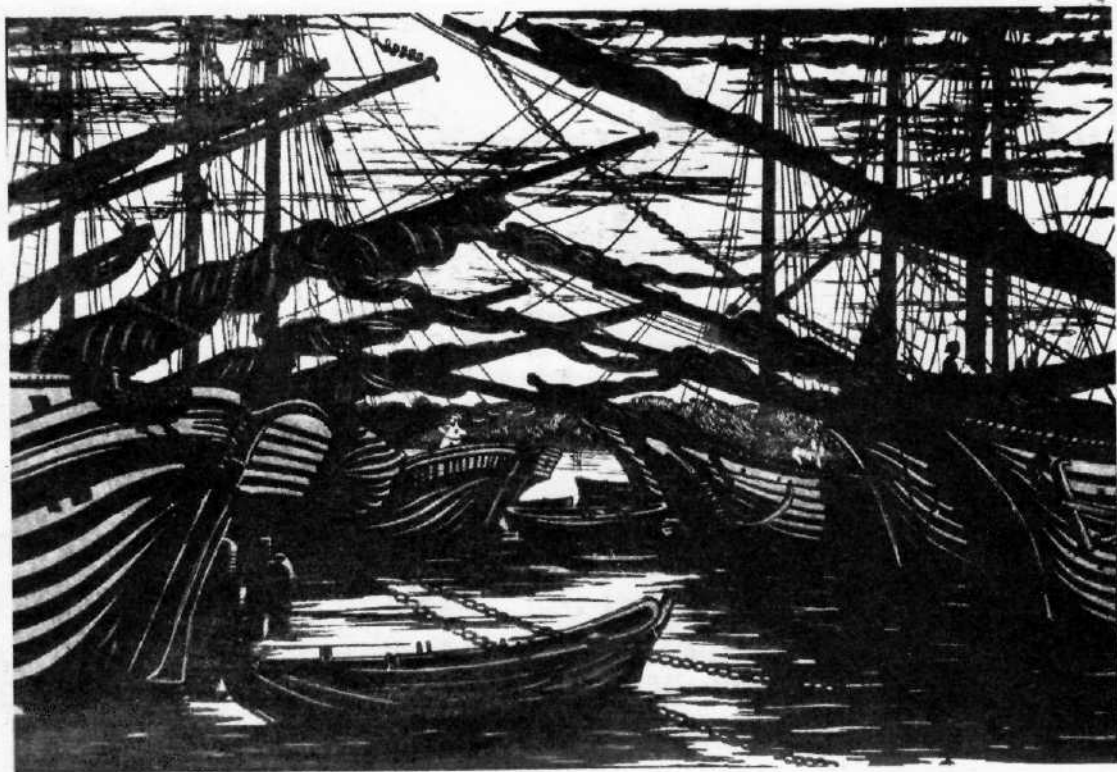
126. Г. И. Нарбут. М. И. Кутузов. Силуэт из черной бу-
маги. Иллюстрация к книге «1812 год в баснях
Крылова». 1913.



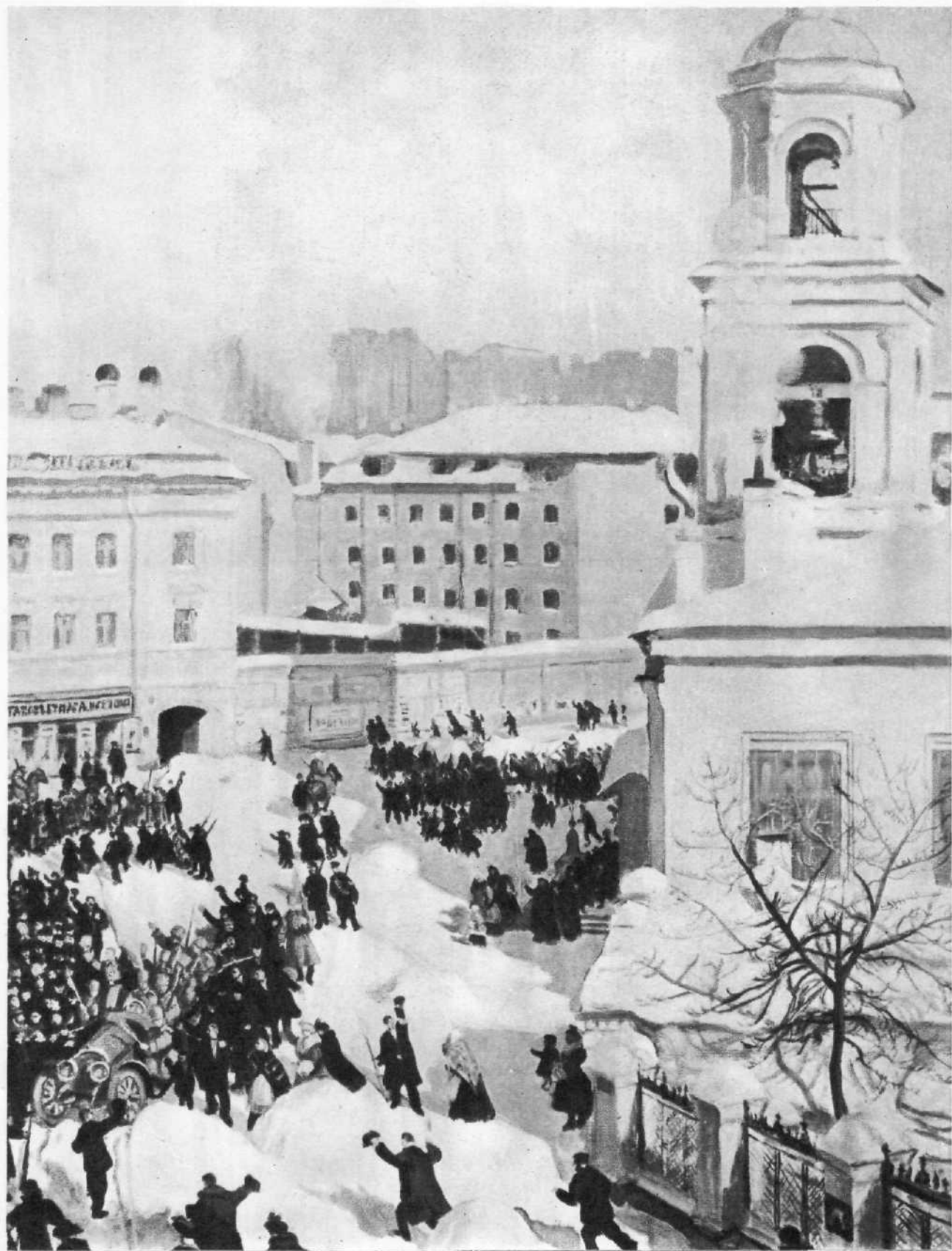
127. И. И. Нивинский. Святой Себастьян. 1915



128. А. П. Остроумова-Лебедева. Новая Голландия.
1901

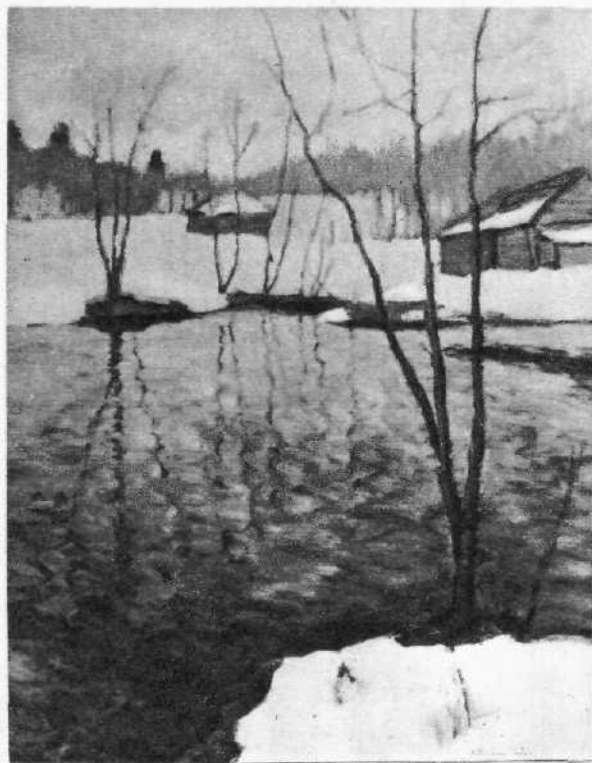


129. А. П. Остроумова-Лебедева. Снасти. 1917





131. П. И. Петровичев. Ледоход на Волге. 1912



132. В. К. Бялыницкий-Бируля. Весна идет. 1911



133. А. Е. Архипов. В весенний праздник. 1913



134. А. Е. Архипов. Молодая крестьянка в красном.
1916



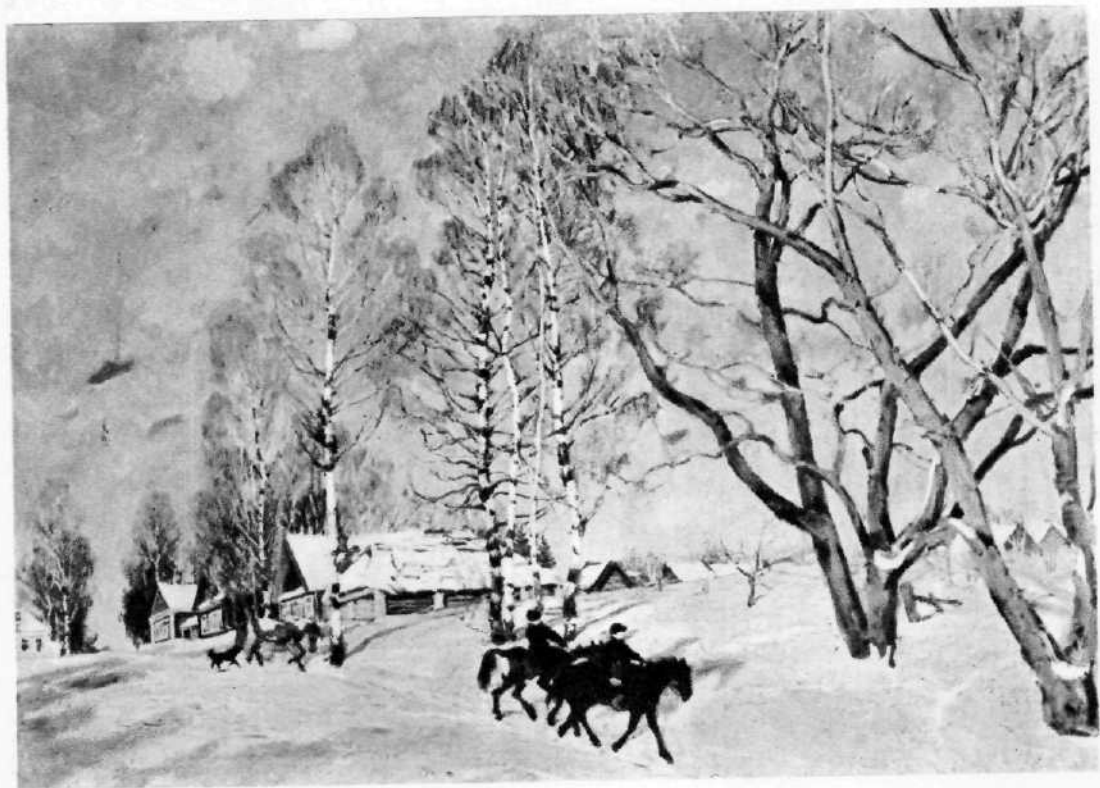
135. С. Ю. Жуковский. Радостный май. 1912



136. Л. В. Туржанский. К вечеру. 1910



137. К. Ф. Юон. Москворецкий мост зимой. 1911



138. К. Ф. Юон. Мартовское солнце. 1915



139. С. В. Малютин. Портрет В. Н. Бакшеева. 1914



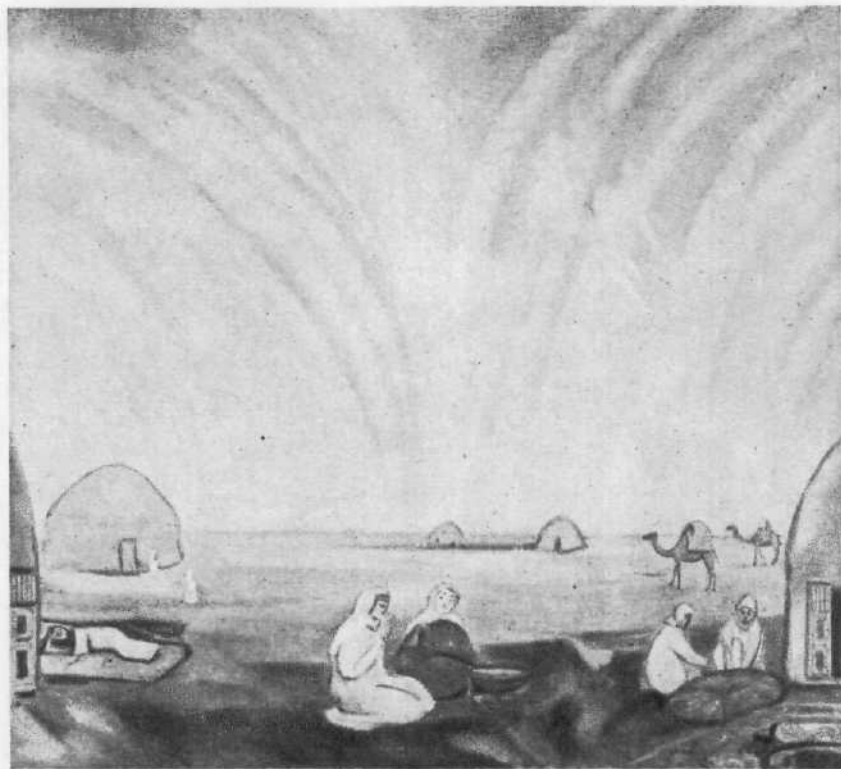
140. З. Е. Серебрякова. За туалетом (автопортрет). 1909



141. З. Е. Серебрякова. За завтраком. 1914



142. З. Е. Серебрякова. Беление холста. 1917



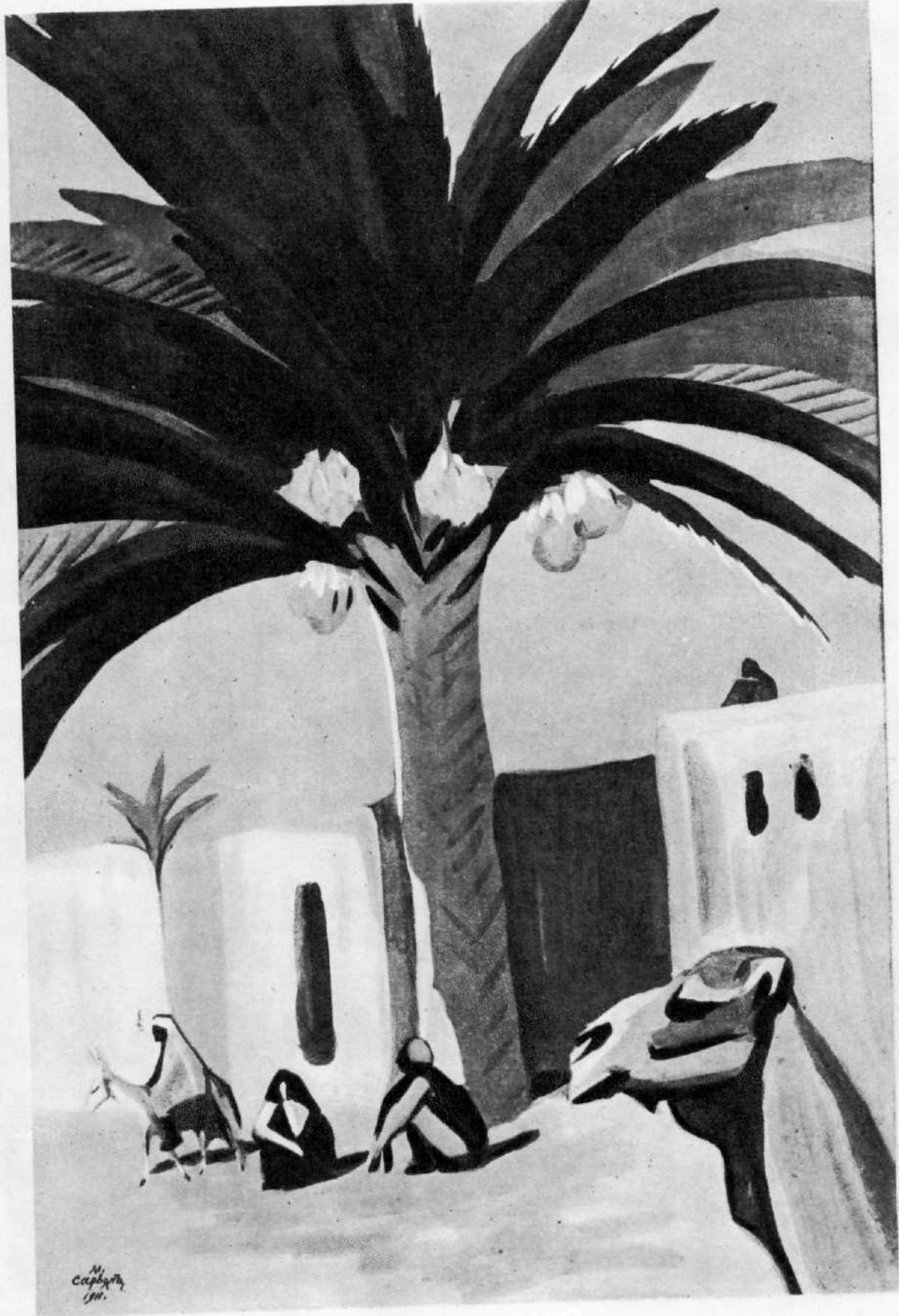
143. П. В. Кузнецов. Мираж в степи. 1912



144. П. В. Кузнецов. Натюрморт с хрусталем на фоне пейзажа (Утро). 1916



145. П. В. Кузнецов. Вечер в степи. 1912



М.
Сарьян
1911.

146. М. С. Сарьян. Финиковая пальма. Египет. 1911



147. М. С. Сарьян. Голова девушки. 1912



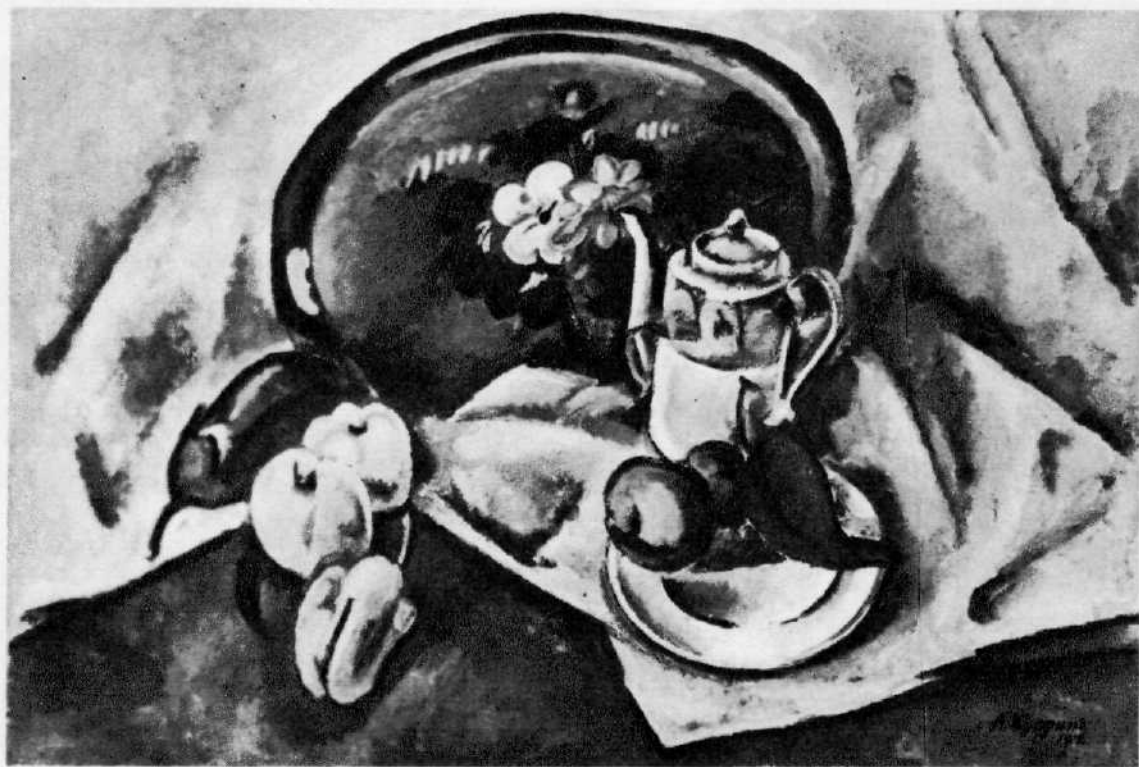
148. М. С. Сарьян. Натюрморт. Зеленый кувшин и букет. 1910



149. К. Ф. Богаевский. Воспоминание о Мантенье. 1910



150. И. И. Машков. Натюрморт с камелией. 1913.



151. А. В. Куприн. Натюрморт с синим подносом. 1914



152. П. П. Кончаловский. Агава. 1916

П. П. Кончаловский
1910.



153. П. П. Кончаловский. Матадор Мануэль Гарт. 1910

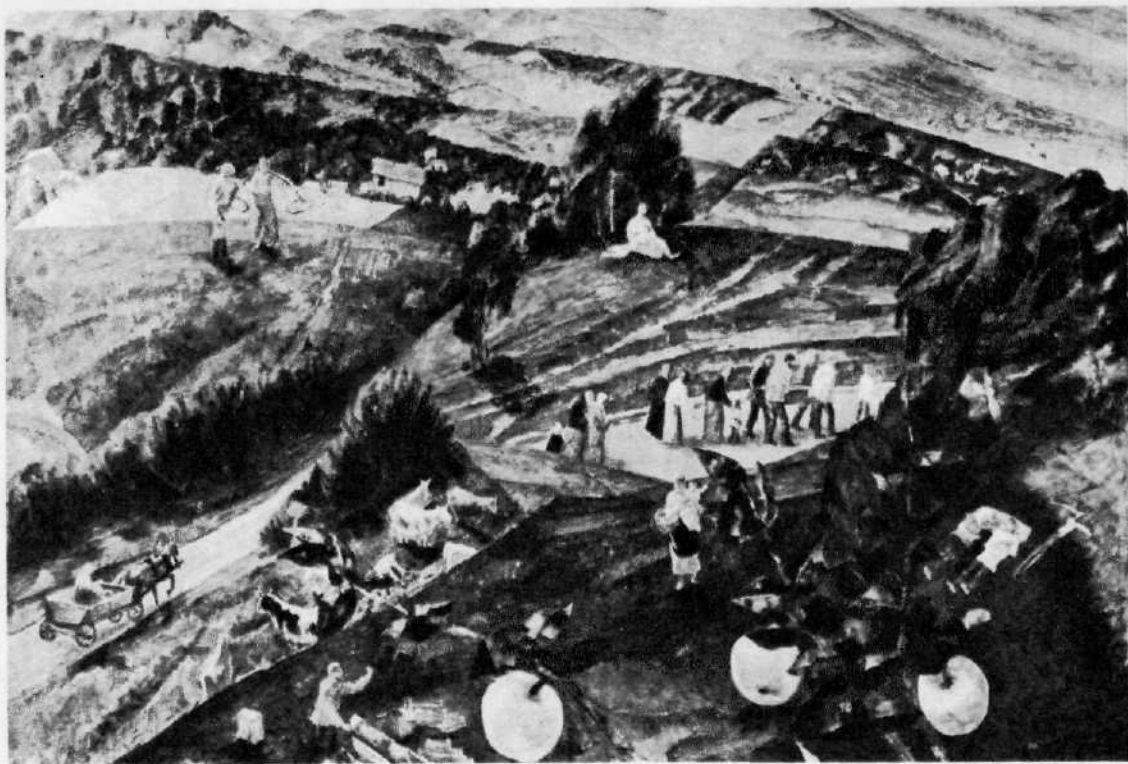




155. Н. П. Крымов. Ветреный день. Бык. 1908



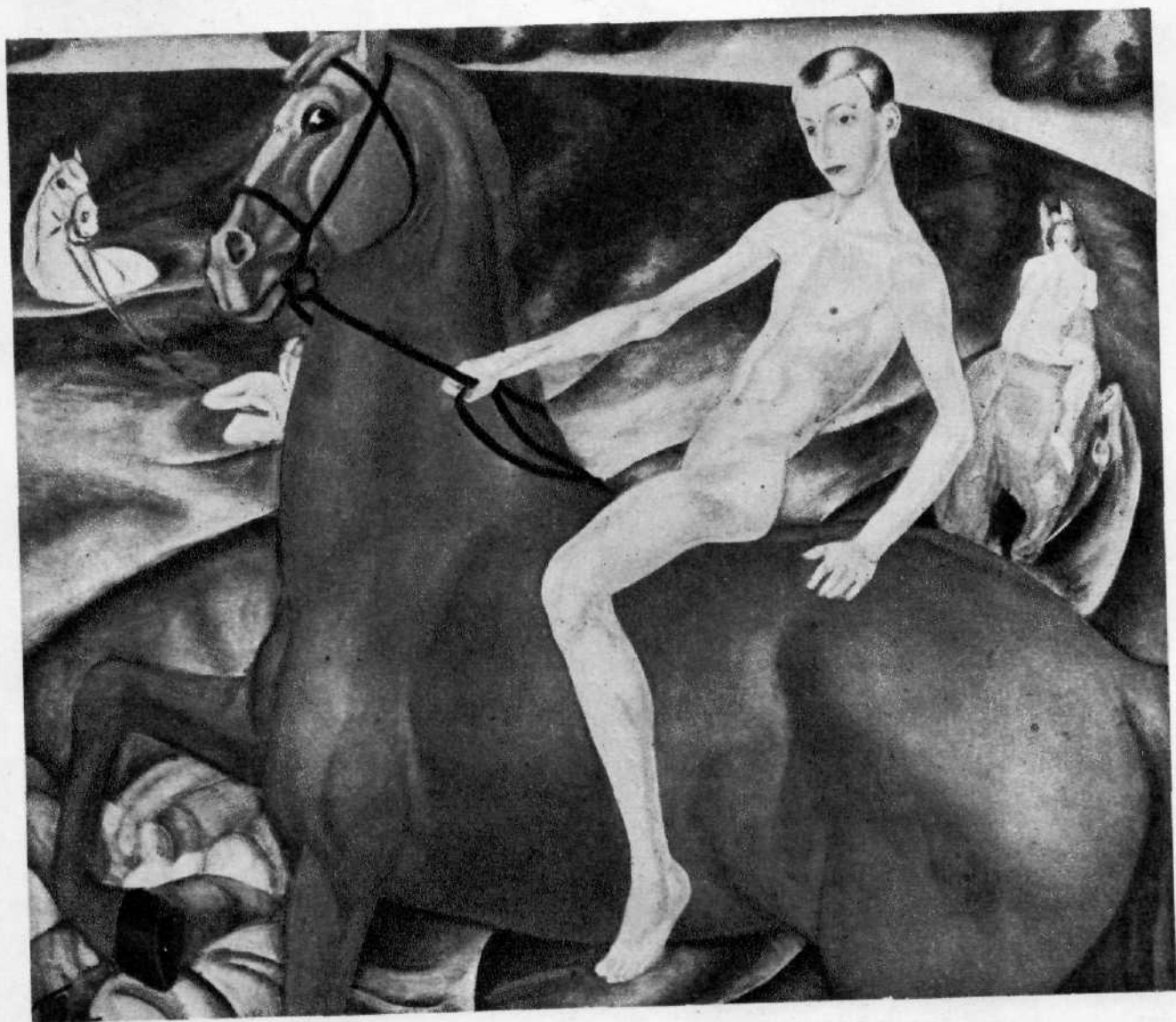
156. Н. П. Крымов. Крыши под снегом. 1906



157. К. С. Петров-Водкин. Полдень. 1917



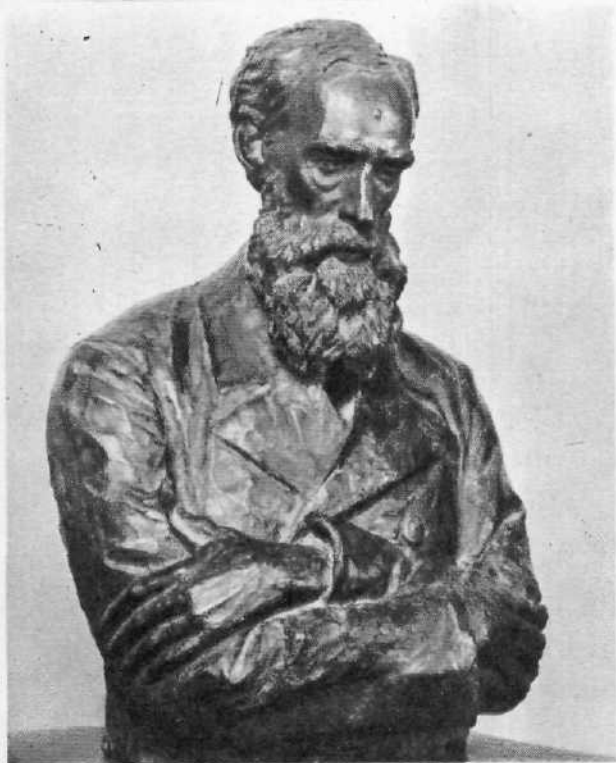
158. К. С. Петров-Водкин. Девушки на Волге. 1915



159. К. С. Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912



160. Р. Р. Бах. Памятник А. С. Пушкину. 1900. г. Пушкин



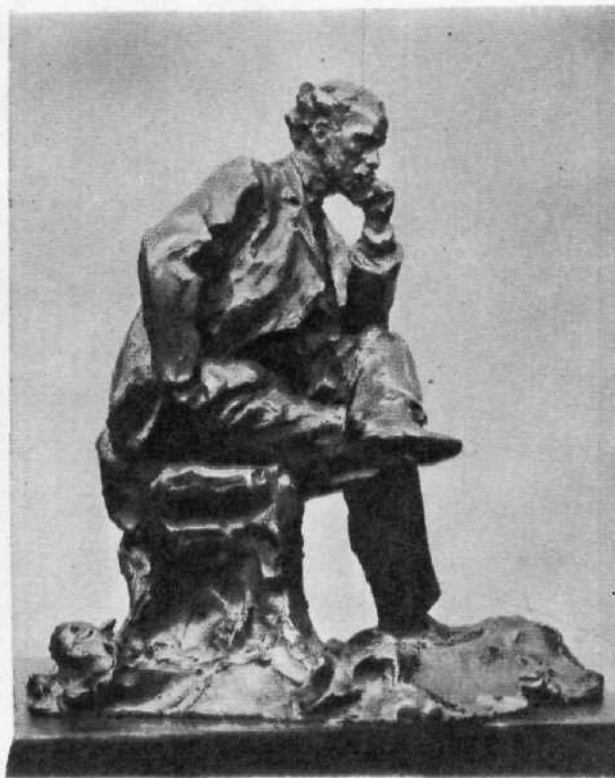
161. С. М. Волнухин. Портрет П. М. Третьякова. 1899



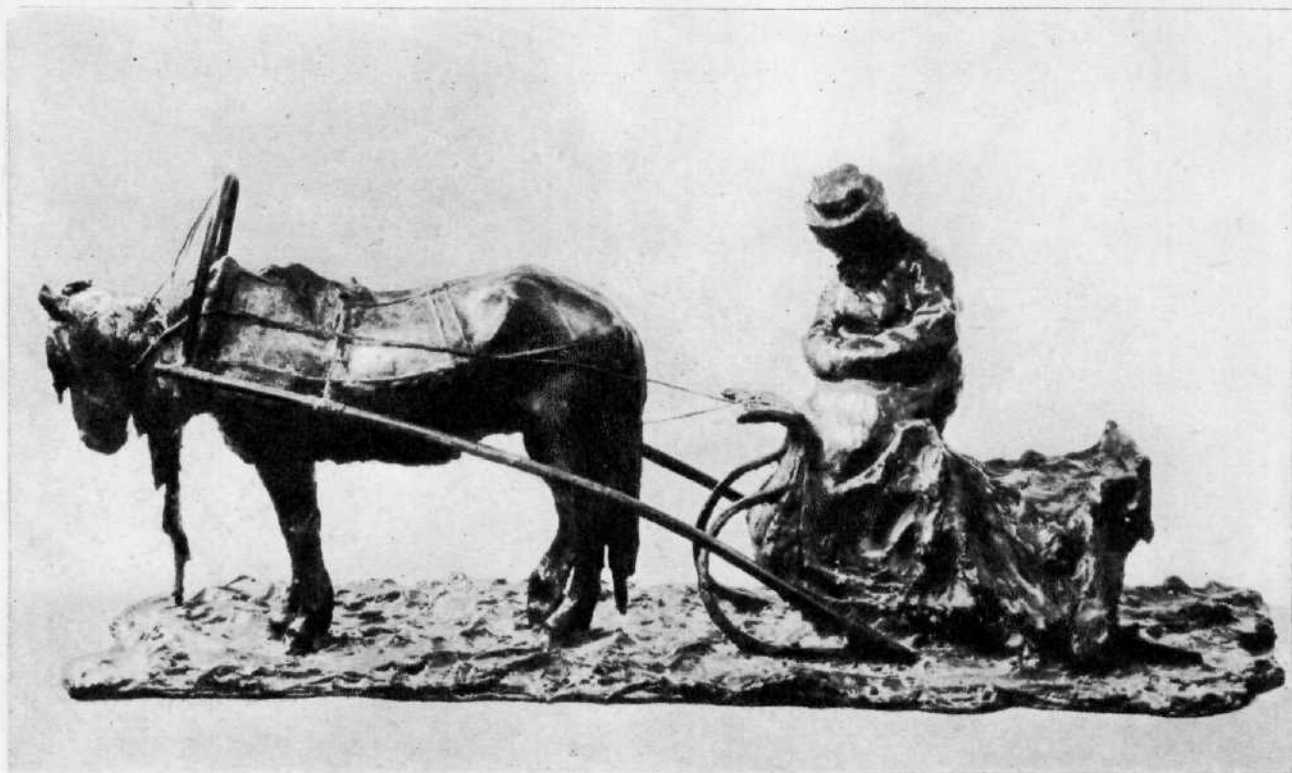
162. П. П. Трубецкой. Портрет Л. Н. Толстого. 1899



163. П. П. Трубецкой. Модель памятника Александру III. 1890-е — 1900-е гг.



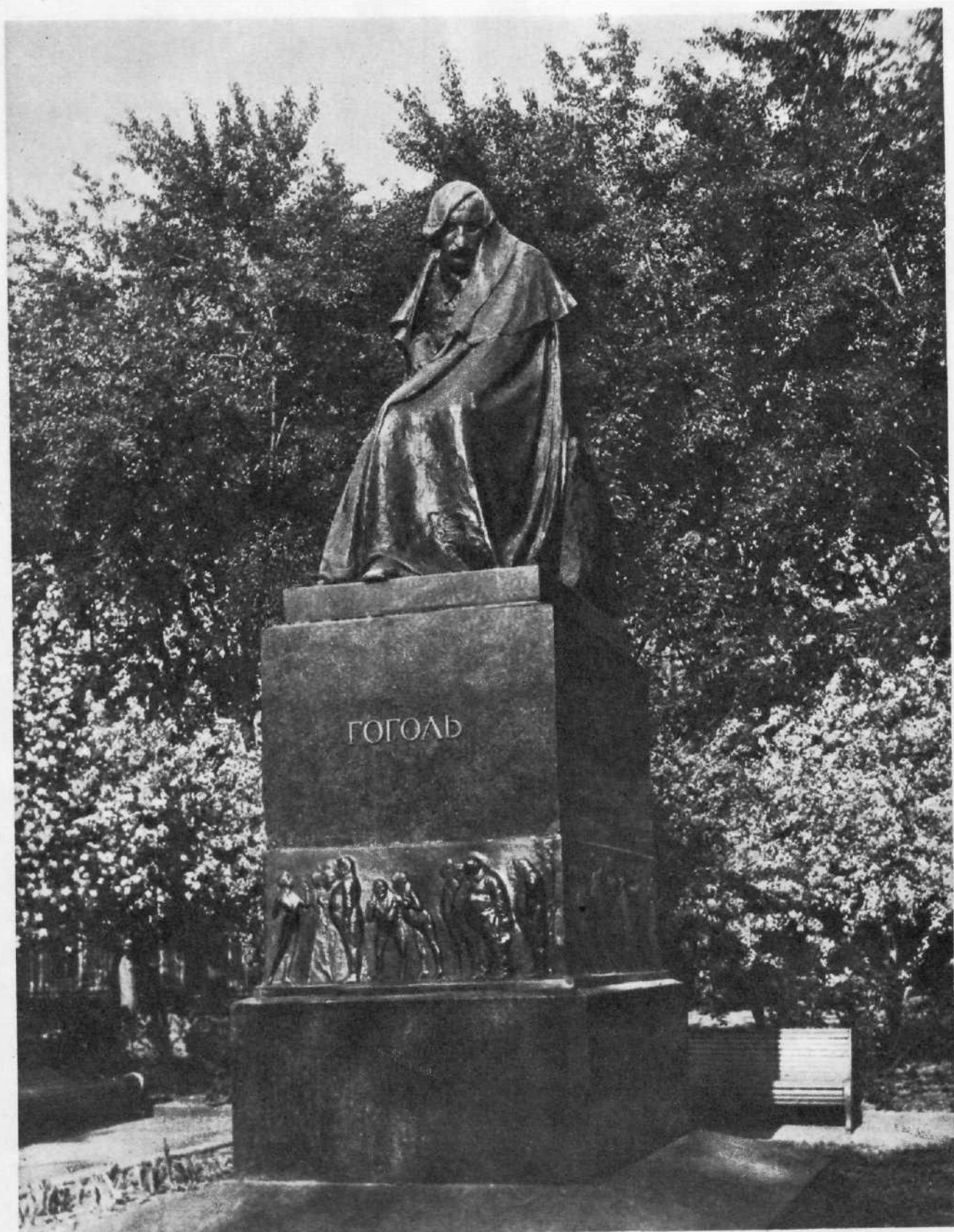
164. П. П. Трубецкой. И. И. Левитан. 1899



165. П. П. Трубецкой. Московский извозчик. 1898



166. Н. А. Андреев. Барельефный фриз на постаменте памятника Н. В. Гоголю



167. Н. А. Андреев. Памятник Н. В. Гоголю. Открыт в 1909 г. Москва



168. А. С. Голубкина. Портрет А. Н. Толстого. 1911



169. А. С. Голубкина. Портрет Л. И. Сидоровой. 1906



170. Н. А. Андреев. Портрет Н. Н. Баженова. 1907



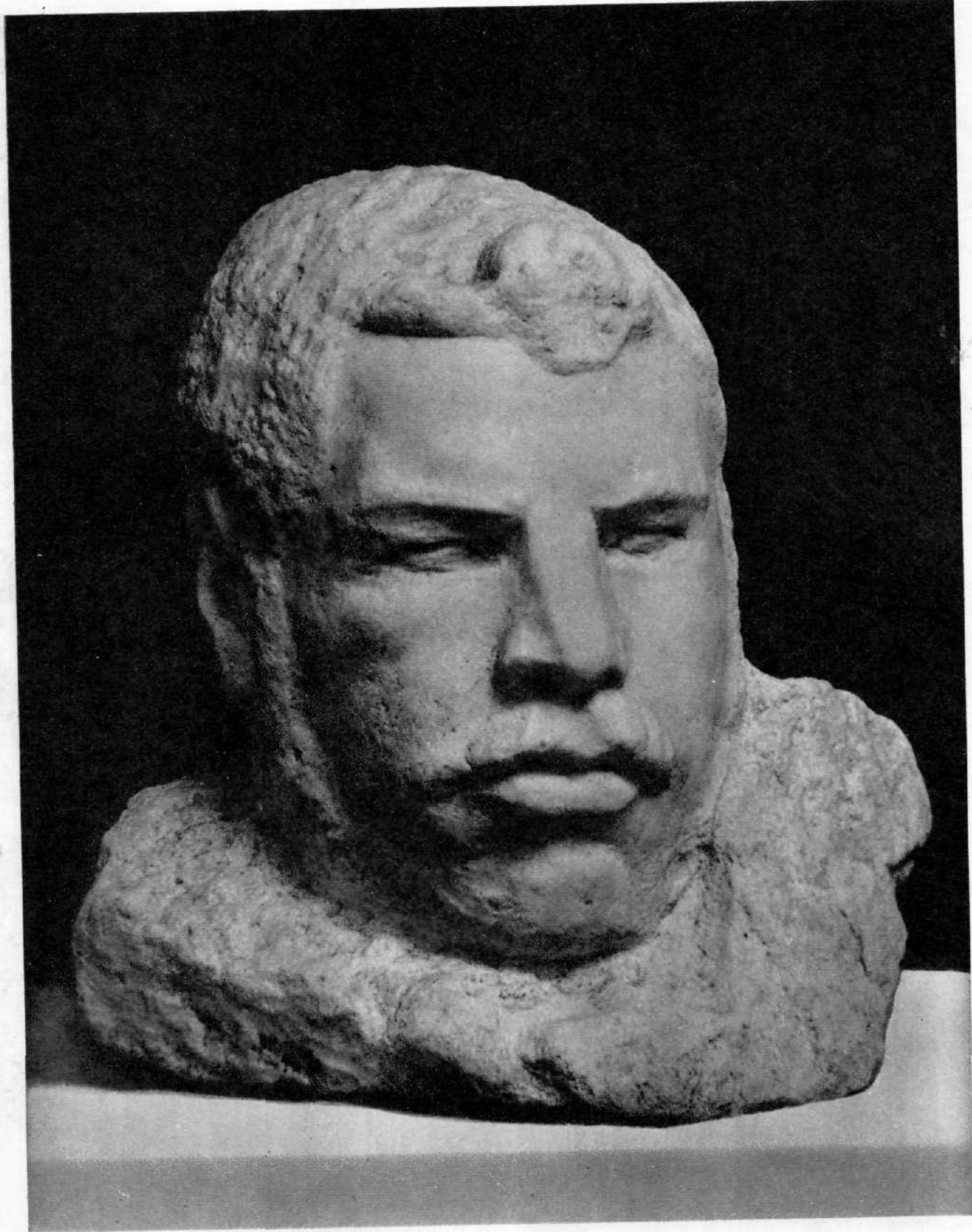
171. Н. А. Андреев. Голова мордовки (в национальном головном уборе). 1910



172. С. М. Волнухин. Памятник первопечатнику Ивану Федорову. 1909. Москва



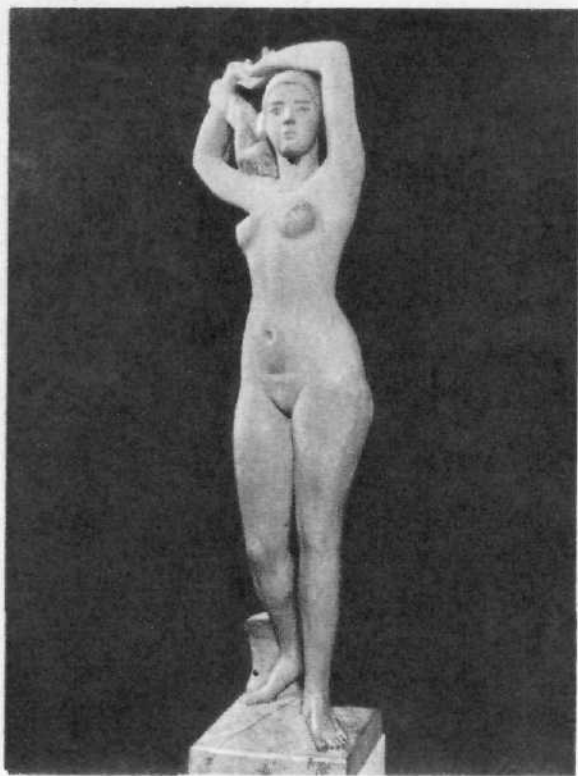
173. А. С. Голубкина. Карл Маркс. 1905



174. С. Т. Коненков. Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин. 1906



175. С. Т. Коненков. Паганини. 1908



176. С. Т. Коненков. Девушка. 1914



177. С. Т. Коненков. Старичок-полевичок. 1910



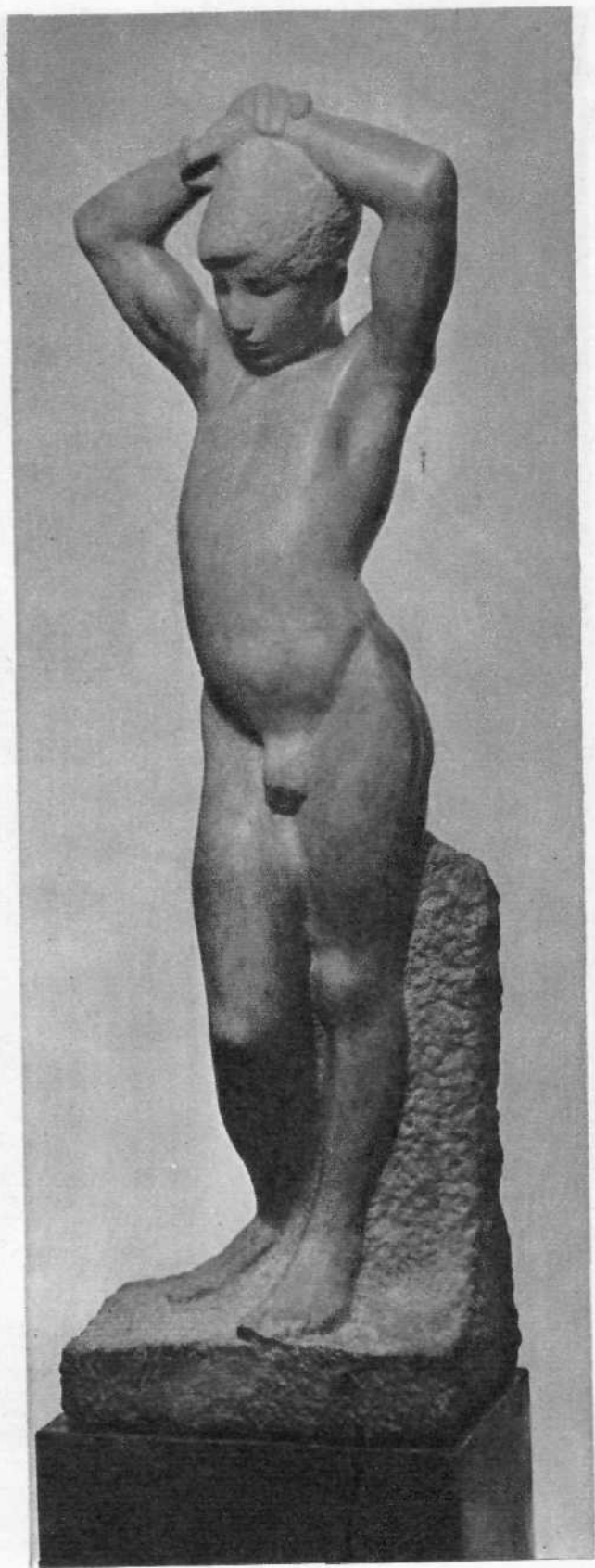
178. С. Т. Коненков. Nike. 1906



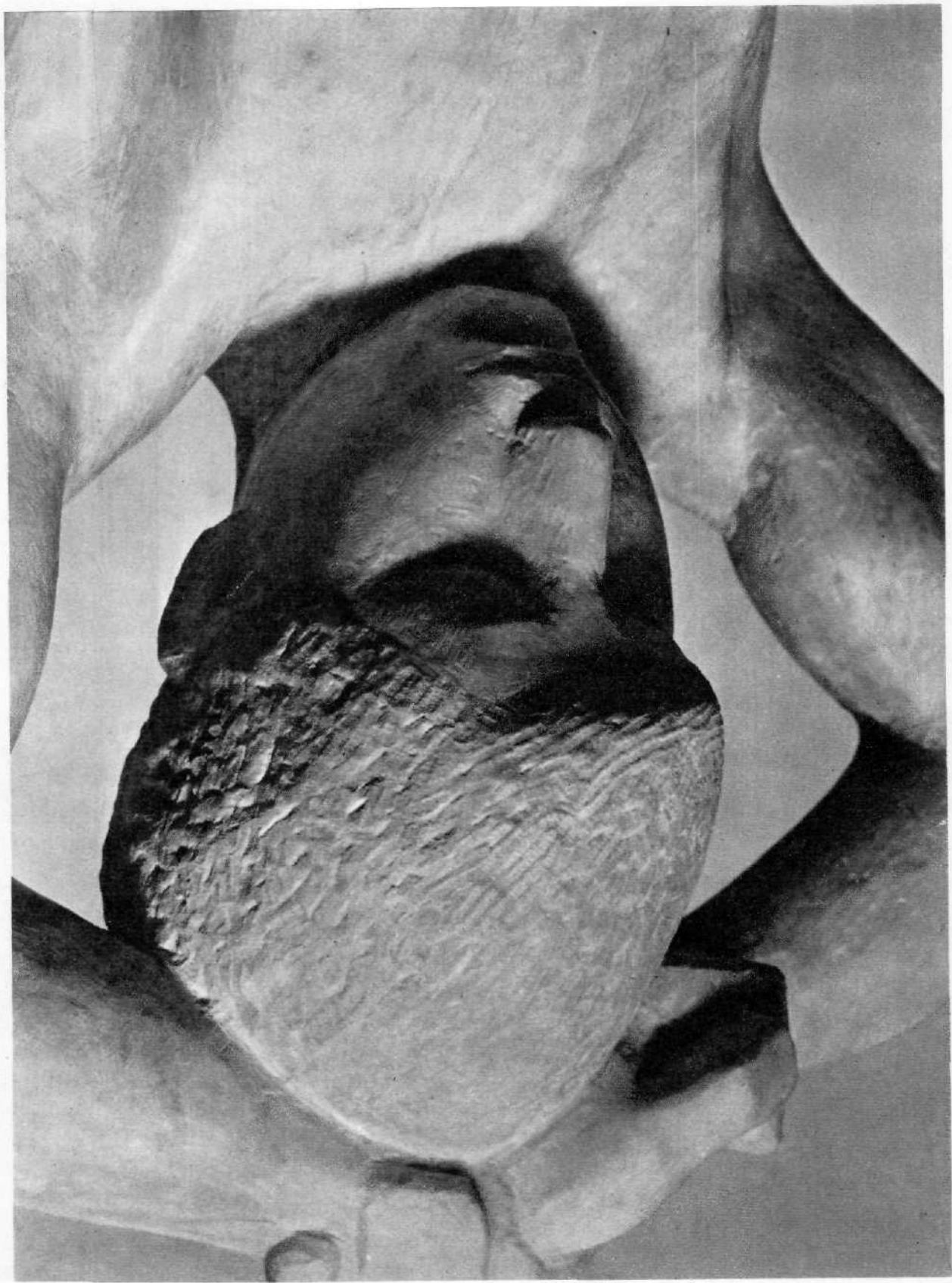
179. А. Т. Матвеев. Задумчивость. 1906—1911. Фрагмент статуи, пострадавшей в дни Великой Отечественной войны



180. А. Т. Матвеев. Садовник. 1912



181. А. Т. Матвеев. Мальчик. 1911

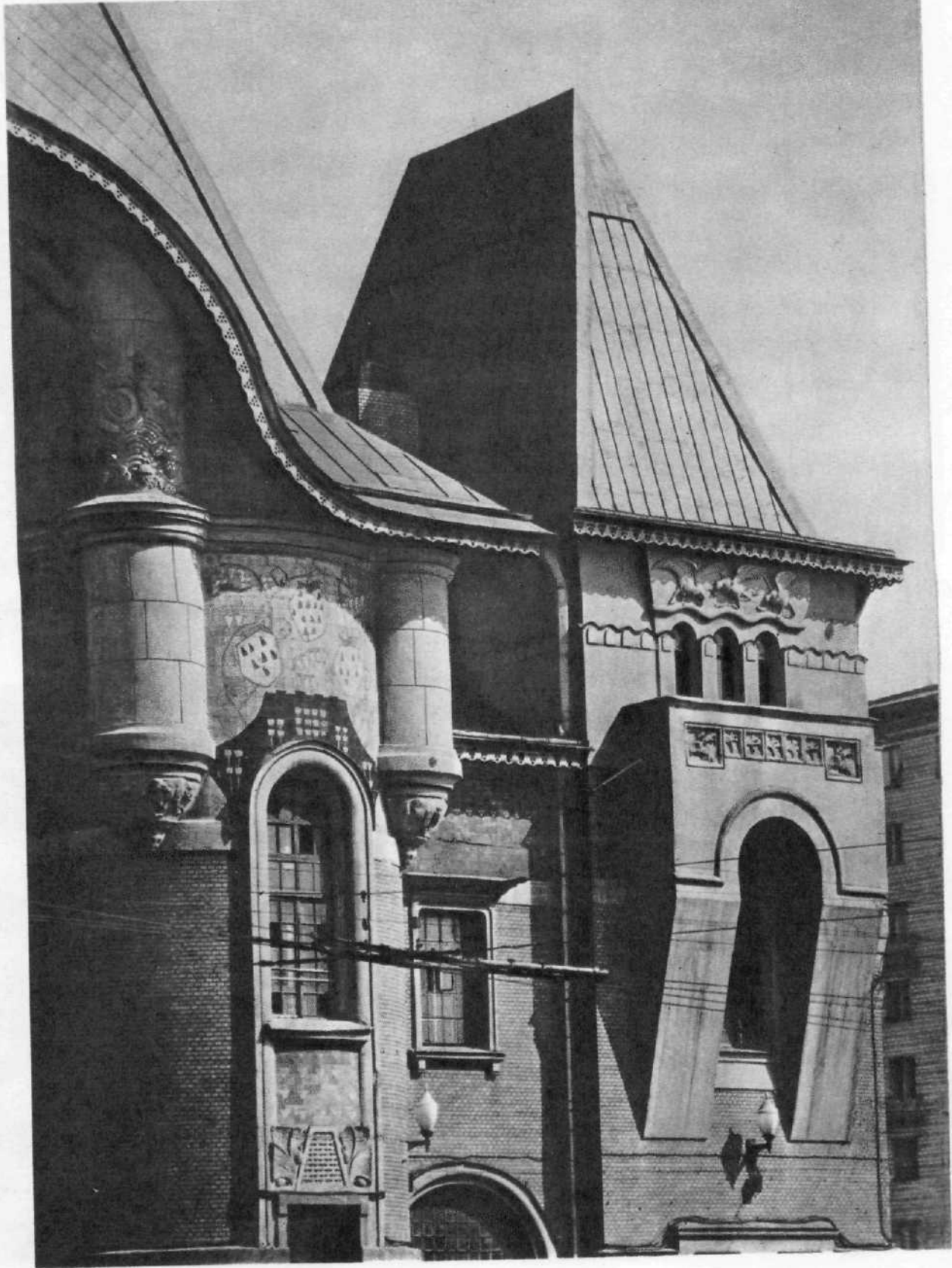




183. Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. 1903—1904. Москва



184. А. В. Щусев. Казанский вокзал. 1913—1926. Москва



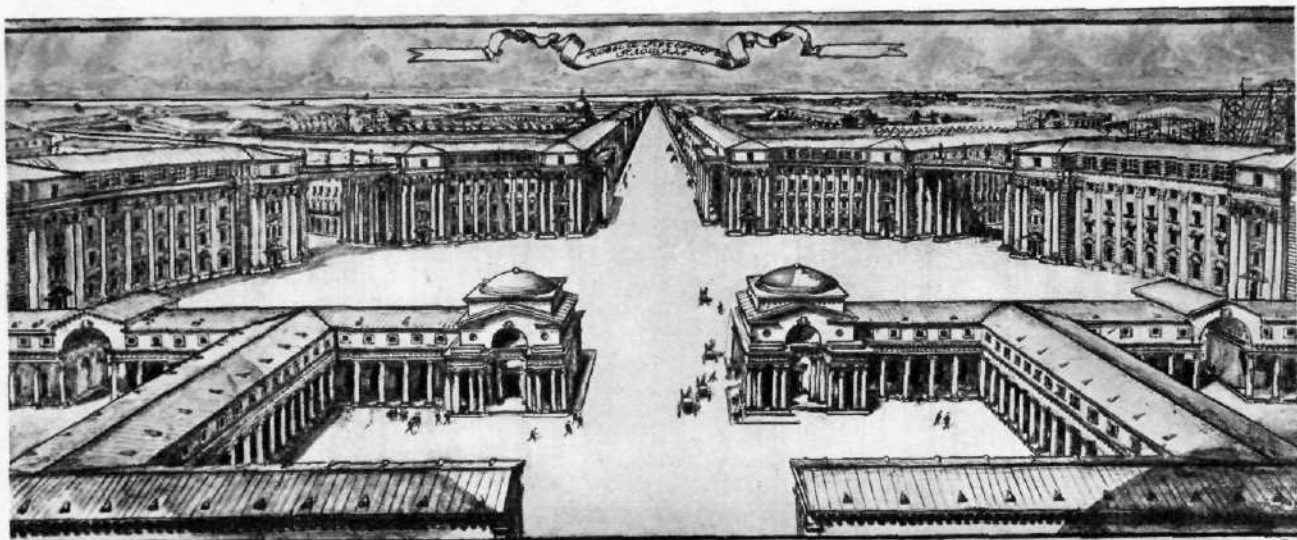
185. Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. Деталь



186. Ф. О. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского. 1900—1902. Москва



187. В. М. Васнецов. Фасад Третьяковской галереи. 1901—1906. Москва



188. И. А. Фомин. Проект «Нового Петербурга». Перспектива. Авторский офорт. 1912



189. Р. И. Клейн. Музей изящных искусств. 1898—1912. Ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва



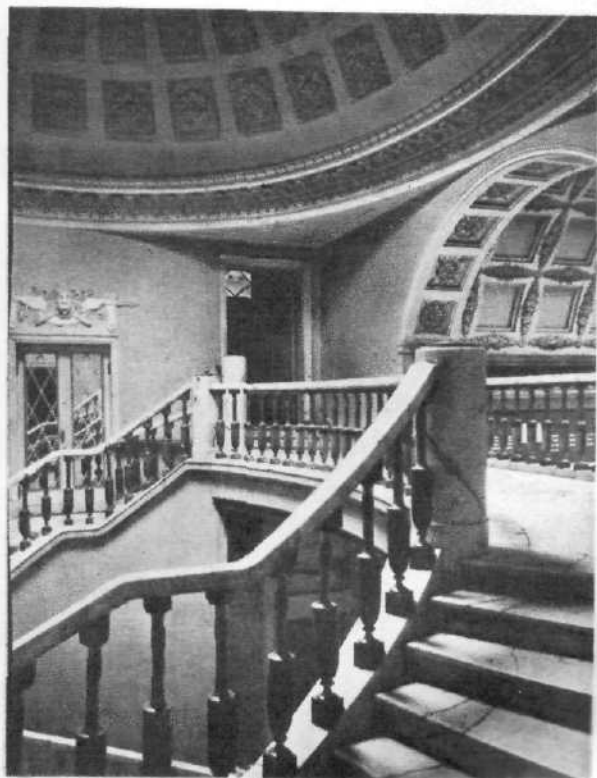
190. А. И. Таманян. Доходный дом С. А. Щербатова. 1911—1913. Москва



191. В. А. Шуко. Доходный дом. 1909—1910. Ленинград



192. И. А. Фомин. Особняк А. А. Половцева. 1911—1913. Ленинград



193. И. А. Фомин. Особняк А. А. Половцева.
Интерьер



194. И. В. Жолтовский. Дом Г. А. Тарасова.
1909—1912. Москва



195. И. И. Рерберг. Киевский вокзал. 1912—1917. Москва



196. В. Г. Шухов. Дебаркадер Киевского вокзала. 1910-е гг. Москва

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ВВЕДЕНИЕ	7
РУССКОЕ ИСКУССТВО 1890-х — 1917 ГОДОВ	
Глава первая. Жанровая и историческая живопись 1890-х — начала 1900-х годов	16
Глава вторая. Нестеров	32
Глава третья. Серов	36
Глава четвертая. К. Коровин	43
Глава пятая. Грабарь	48
Глава шестая. Пейзажная живопись. Общество 36-ти художников и «Союз русских художников»	52
Глава седьмая. Врубель	59
Глава восьмая. «Мир искусства». Борисов-Мусатов	65
Глава девятая. Театрально-декорационное искусство	90
Глава десятая. Журнальная графика 1905—1906 годов	98
Глава одиннадцатая. Литературная иллюстрация и другие виды графики	102
Глава двенадцатая. Живопись предоктябрьского десятилетия	111
Глава тринадцатая. Скульптура	130
Глава четырнадцатая. Архитектура	147
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	154
ЛИТЕРАТУРА	157
РЕПРОДУКЦИИ	167
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	289
УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ	171
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ	172

История русского искусства: В 2-х томах.
И90 Т. 2, кн. 2. Учебник/Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств ордена Ленина Акад. художеств СССР.— 2-е изд. перераб.— М.: Изобраз. искусство, 1980.— 288 с., ил. 216

Вторая книга второго тома учебника по истории русского искусства воссоздает историю отечественной архитектуры, скульптуры, живописи и графики конца XIX — начала XX века. В книге дается картина развития реалистических, прогрессивных тенденций русского искусства в условиях сложной идейно-художественной борьбы той эпохи. Учебник подготовлен авторским коллективом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств ордена Ленина Академии художеств СССР и предназначен для высших художественных учебных заведений.

В книге 216 иллюстраций, из них 20 цветных.

И 80101-156 19-81
024(01)-81

ББК 85.103(2)
7С1

ИБ № 679

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ СССР

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА в 2-х томах.
Т. 2, кн. 2.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО», 1981
МОСКВА, 129272, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

ХУДОЖНИК ОФОРМЛЕНИЯ Б. В. ТРОФИМОВ

ХУДОЖНИК МАКЕТА Е. Б. АДАМОВ

ЗАВ. РЕДАКЦИЕЙ И. И. БЕРЕЗИНА

РЕДАКТОР Л. А. ГОЛУБЕНКОВА

МЛАДШИЕ РЕДАКТОРЫ

И. В. МОСКАЛЕВА, Т. А. ВЛАСОВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. Г. ТЕРЕЩЕНКО

ЦВЕТНУЮ КОРРЕКТУРУ ВЫПОЛНИЛА М. Л. ВИНОГРАДОВА

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР А. М. ТОКЕР

КОРРЕКТОРЫ Л. В. АЛЬ-ЖАБУРИ, И. А. РАДЧЕНКО

ЦИНКОГРАФ Е. И. БУБНОВ

Сдано в набор 15.3.79. А-07322. Подписано в печать 20.10.80. Формат 84X108/16. 18,5+цветная вклейка 1 п. л. 32,76 усл. п. л. 36,54 уч.-изд. Бумага для текста типографская № 1, для илл. тифдручная, 100 г. Тираж 30 000. Зак. 1390. Цена 2 р. 70 к.

Набрано в Экспериментальной типографии ВНИИ полиграфии Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, К-51, Цветной Бульвар, 30

Цветные клише изготовлены в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 26

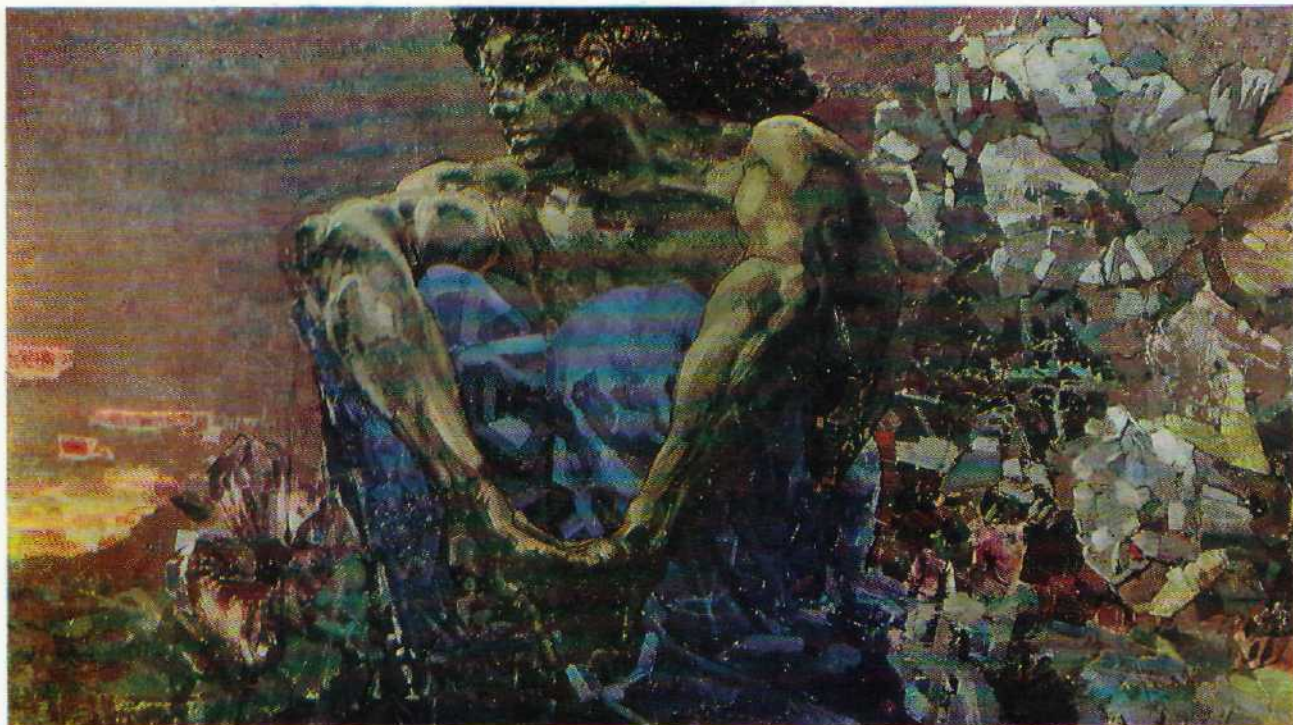
Отпечатано в ордена Трудового Красного Знамени Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома Москва, Проспект Мира, 105. Зак. 3150



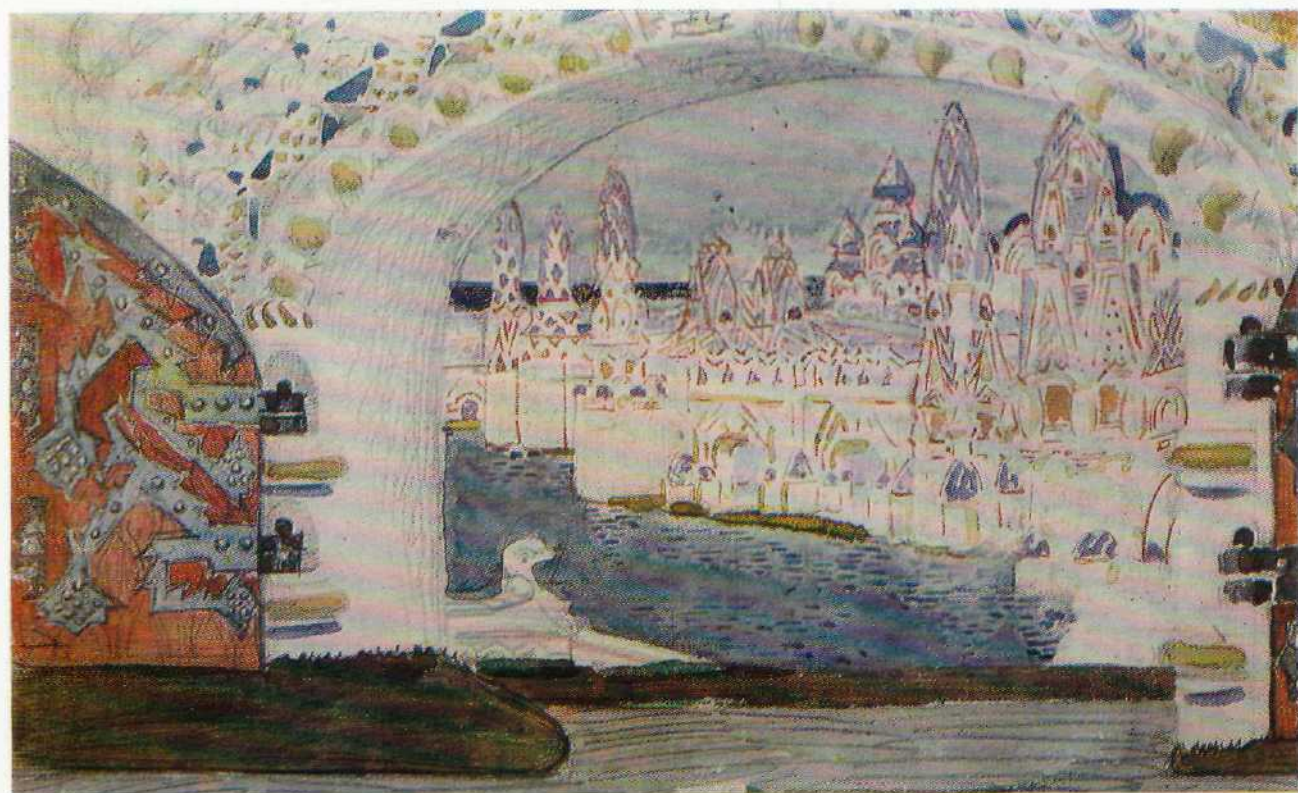
И. А. Е. Архипов. Прачки. Конец 1890-х гг.



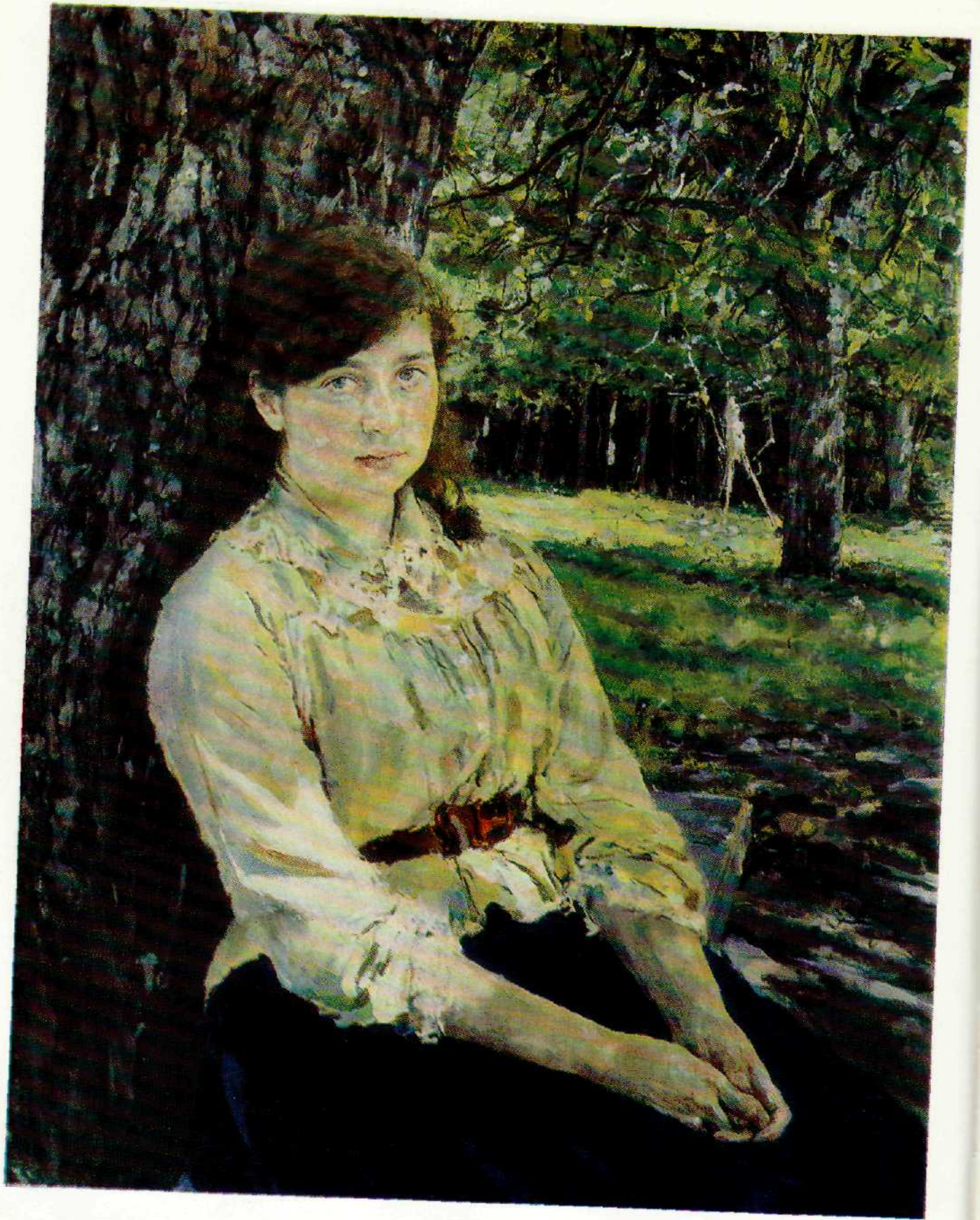
И. А. П. Рябушкин. Едут (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века), 1901



III. М. А. Врубель. Демон сидящий 1890



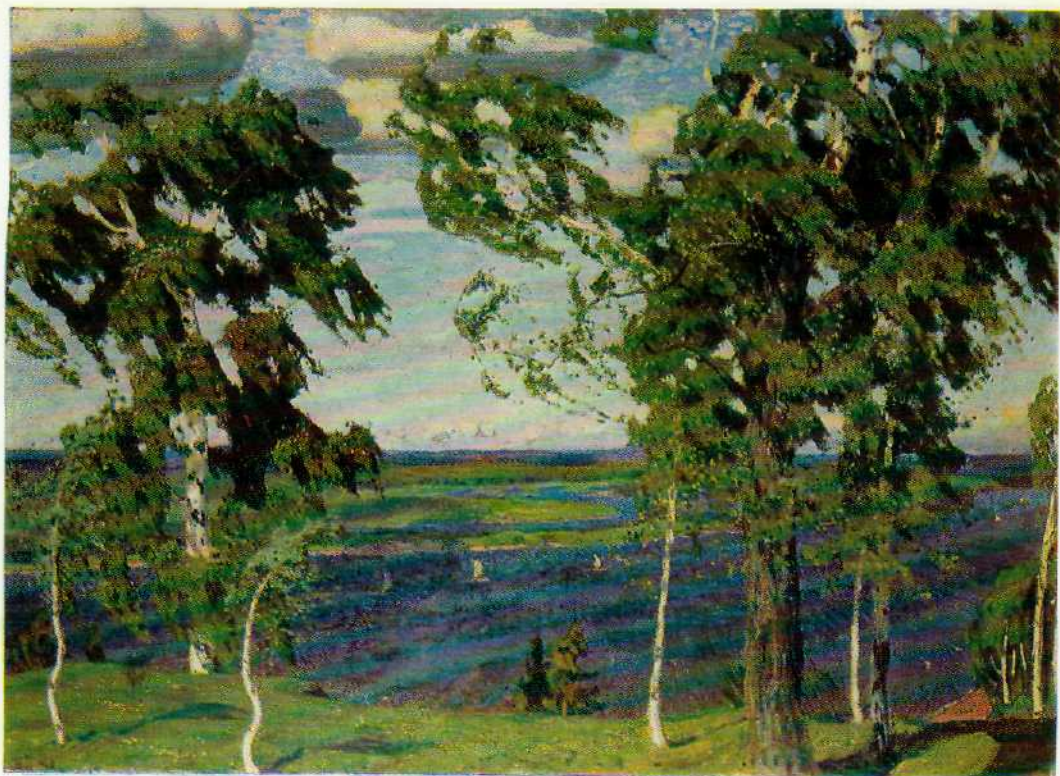
IV. М. А. Врубель. Город Леденец Эскиз декорации к опере
Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», 1900



У. В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888



VI. В. А. Серов. Портрет М. Н. Акимовой. 1908



VII. А. А. Рылов, Зеленый шум, 1904



VIII. З. Е. Серебрякова, Озими, 1910

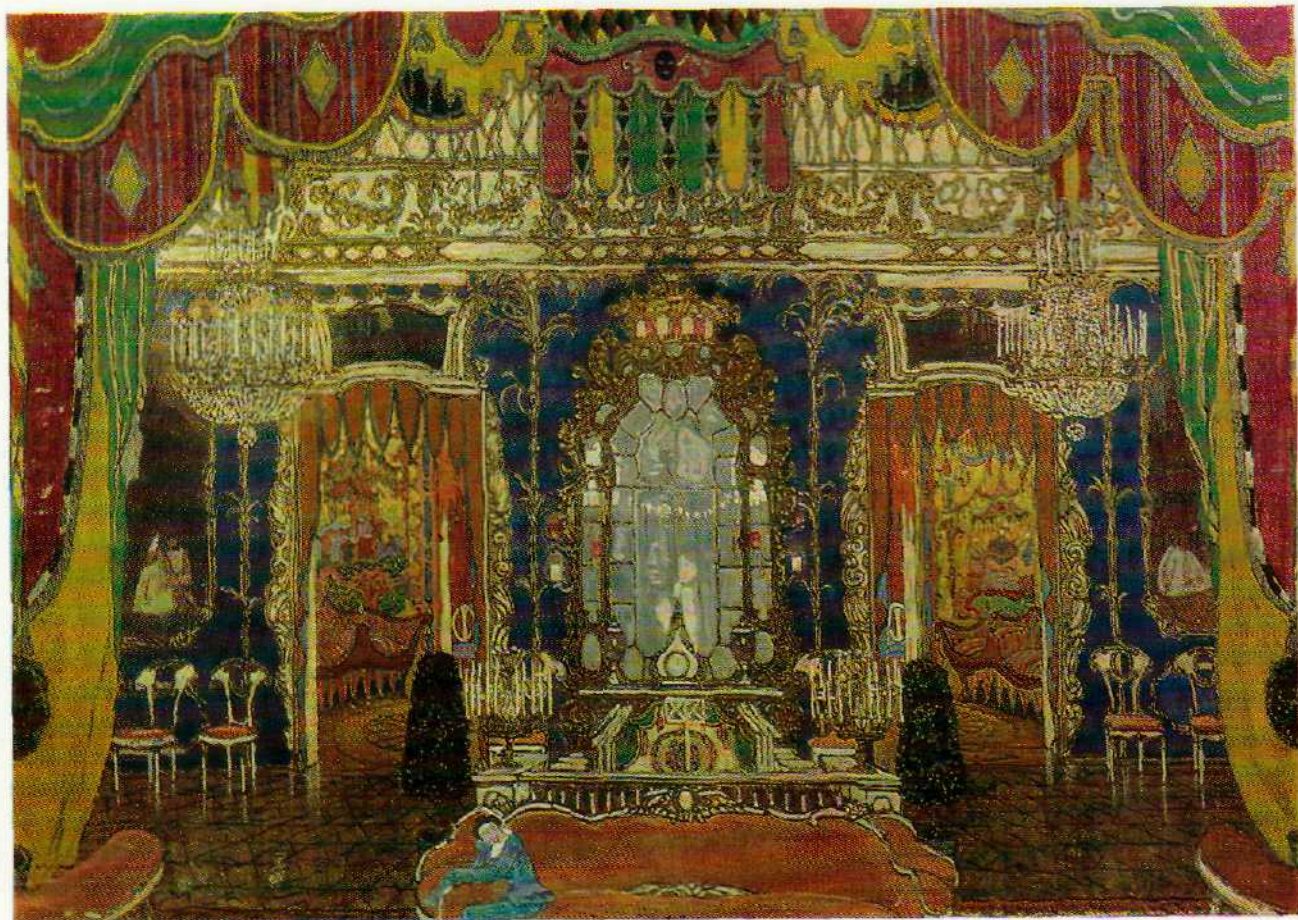




Х. Л. С. Бакст. Саломея. Эскиз костюма. По мотиву одноименной драмы О. Уайльда. 1908



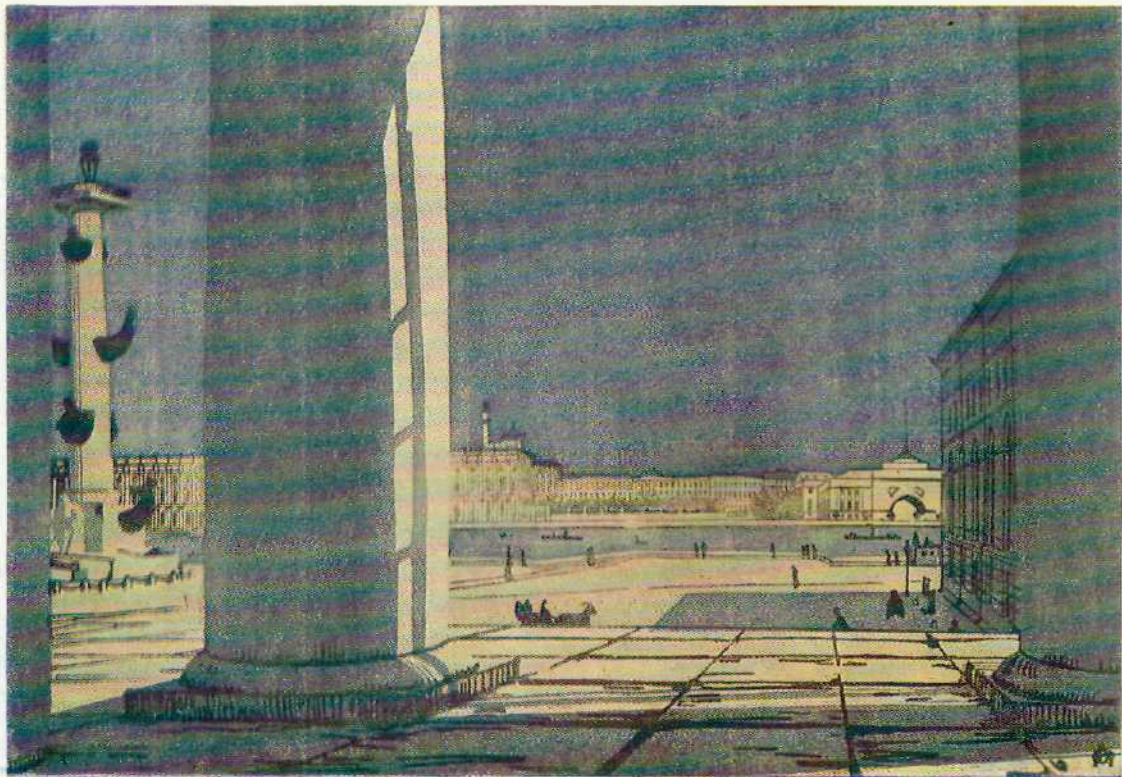
XI. А. Н. Бенуа. Китайский павильон. Ревнивец, 1906



XII. А. Я. Головин. Эскиз декорации к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», 1917.



XIII. К. А. Сомов. Дама в голубом платье. 1897—1900



XIV. А. П. Остроумова-Лебедева. Нева сквозь колонны Биржи, 1908



XV. В. Д. Фалилеев. Разлив Волги, 1916



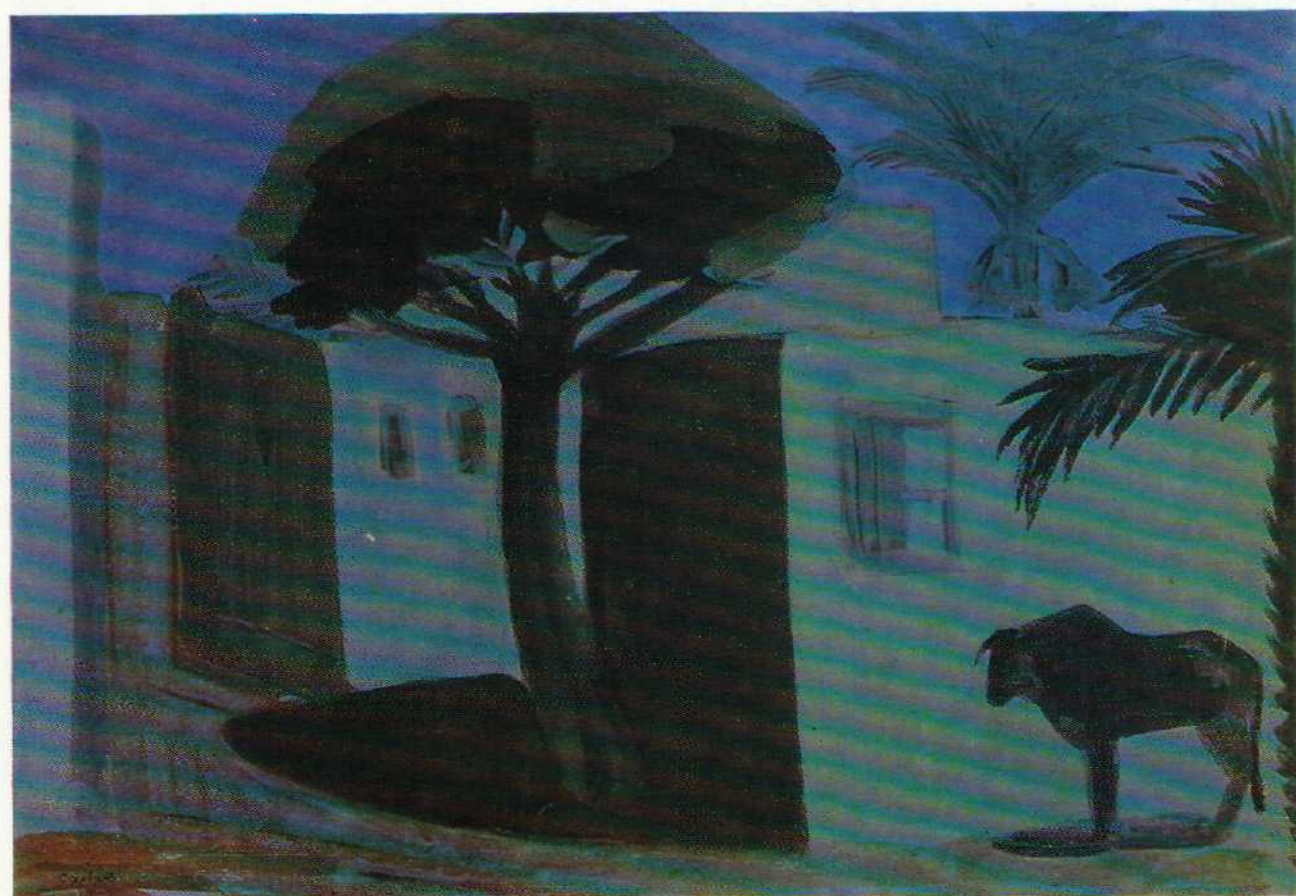
XVI. К. А. Коровин. Розы и фиалки. 1912



XVII. П. П. Кончаловский. Портрет Г. Б. Якулова. 1910



XVIII. Б. М. Кустодиев. Праздник в деревне, 1907.



XIX. М. С. Сарьян. Ночь, Египет. 1911



XX. К. С. Петров-Водкин. Мать. 1915