

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ
И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ТОМ ВТОРОЙ
КНИГА ПЕРВАЯ

Искусство второй половины
XIX века

Под редакцией М. Г. Неклюдовой

Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений Министерства культуры СССР
в качестве учебника для художественных вузов

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая читателю книга представляет собой первую часть 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.

Первое издание этого труда было осуществлено под общей редакцией известного исследователя русского искусства, члена-корреспондента Академии художеств СССР Н. Г. Машковцева; много сил и знаний отдал первому изданию кандидат искусствоведения В. А. Прытков.

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 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. Учтена также вновь вышедшая программа курса «История русского искусства» для искусствоведческих факультетов художественных высших учебных заведений.

Второй том нового издания состоит из двух книг в связи с тем, что развитие советского искусствоведения за время, истекшее после первого издания, потребовало значительного расширения и специального выделения раздела, посвященного исключительно сложному периоду развития русского искусства конца XIX — начала XX века.

Первая книга второго тома посвящена истории русской живописи, графики, скульптуры и архитектуры второй половины XIX века. Она охватывает период 60-х — начала 90-х годов, иногда в случае необходимости выходя за эти пределы. Авторы стремились дать возможно полную картину последовательного развития русского искусства, выявляя при этом его главные этапы.

Основным разделам предпосланы введения, освещающие главные особенности развития

искусства каждого периода в связи с общим характером исторической обстановки и социально-политической атмосферой времени.

Творчество наиболее крупных мастеров в основном рассматривается в специальных главах. Они чередуются с главами, посвященными развитию отдельных видов и жанров искусства (портрет не выделяется в отдельную главу, так как это затруднило бы монографическое рассмотрение творчества крупнейших мастеров). Факты, имеющие более частный интерес, менее связанные с общей проблематикой искусства, набраны в тексте петитом.

В тексте (в скобках) для картин, портретов, этюдов, исполненных маслом, как это принято в искусствоведческой литературе, техника не указана.

Для иллюстрирования тома были отобраны произведения, наиболее ярко характеризующие творчество того или иного мастера, определяющие художественные направления и в своей совокупности позволяющие представить особенности развития русского искусства в данный период.

В связи с тем, что за последние годы вышло значительное число научных трудов, посвященных отдельным мастерам и проблематике развития искусства рассматриваемого периода, вводящих в науку новый фактический материал, многие тексты ныне покойных авторов 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.

В книге участвовали следующие авторы:

Раздел первый (искусство 60-х годов XIX века): введение и главы — Перов, жанровая живопись, историческая живопись — Т. Н. Горина; сатирическая графика и литературная иллюстрация — М. Б. Милотворская; в пейзаже: текст о маринистах — Н. Г. Машковцев, о Саврасове — М. Г. Неклюдова, о Каменеве, Клодте — В. А. Прытков.

Раздел второй (искусство 70-х — начала 90-х годов): введение — В. А. Прытков и М. Г. Неклюдова; Крамской — В. А. Прытков; Ге — Т. Н. Горина; жанровая живопись — В. А. Прытков; пейзажная живопись — В. А. Прытков и М. Г. Неклюдова, о Боголюбове — Н. Г. Машковцев; эволюция академической живописи — М. Б. Милотворская, о Чистякове — Т. Н. Горина; Верещагин — М. Б. Милотворская, Репин — В. А. Прытков; историческая живопись — Т. Н. Горина, о Сурикове — Н. Г. Машковцев; В. Васнецов, Поленов — М. Б. Милотворская; Левитан, пейзажная живопись — В. А. Прытков; литературная иллюстрация, гравюра и литография — А. Ф. Коростин и М. Б. Милотворская; скульптура — В. В. Ермонская; архитектура — И. А. Бартенев; заключение — Т. Н. Горина и М. Г. Неклюдова; список литературы и указатель имен — Т. М. Круглихина.

ИСКУССТВО 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА

7

Введение

12

Перов

19

Сатирическая графика

и литературная иллюстрация.

Шмельков

23

Жанровая живопись. Неврев,

Пукирев, Прянишников, Юшанов,

Соломаткин, Якоби, Морозов

30

Историческая живопись. Шварц

33

Пейзаж 50-х — начала 70-х годов.

Айвазовский, Лагорно, Саврасов,

Каменев, Клодт

Конец 50-х и 60-е годы XIX века — очень важный этап в развитии русского реалистического искусства. Для этого периода характерны тесная связь искусства с передовой общественной мыслью, революционно-демократическим движением, значительное сближение искусства с жизнью. Художники стремились правдиво рассказать о суровой жизни народа, заостряли внимание на теневых ее сторонах, выявляя кричащие социальные противоречия. Шла переоценка ценностей, утверждались новые идеалы.

Критический реализм становится определяющим художественным направлением. Этот перелом в искусстве нельзя понять без учета конкретной исторической обстановки тех лет.

Крепостническая система тормозила развитие страны. Ослабленное поражением в Крымской войне, напуганное ростом крестьянских волнений царское правительство вынуждено было в 1861 году отменить крепостное право и провести некоторые реформы, способствовавшие, несмотря на их половинчатость, переходу страны от феодально-крепостнической строя к буржуазному, капиталистическому. Однако и после отмены крепостного права положение крестьян не улучшилось: они оказались под двойным гнетом — помещиков и буржуазии. Среди крестьян росло недовольство, выливавшееся в многочисленные бунты; усилились студенческие волнения. 60-е годы стали началом нового этапа освободительного движения в России — разночинского, или революционно-демократического.

Правительственным реформам, проводимым в интересах господствующих классов, демократы противопоставили требования социального переустройства общества.

Именно в этот период четко определяются принципы революционно-демократической идеологии, противостоящей идеологии буржуазно-либеральной.

Развитие передовой домарксистской мысли XIX века было, как отмечал В. И. Ленин, историей беззаветных исканий правильной революционной теории. Через эти поиски русская общественная мысль шла к объяснению общественной жизни с точки зрения борьбы классов, к раскрытию классового содержания идеологии. Наиболее полное и плодотворное выражение эта тенденция нашла в философии Н. Г. Чернышевского.

Чернышевскому было свойственно «глубокое и превосходное понимание... современной ему действительности... понимание антагонистичности русских общественных классов»¹.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, с. 290.

По мнению Чернышевского, в теориях эстетических, как и в теориях политических, экономических, философских, неизбежно отражаются интересы и идеалы определенных общественных классов, групп, партий.

Утверждая общественное значение искусства, Чернышевский в своей магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) выступил с критикой идеалистической гегелевской эстетики, ее основного тезиса о превосходстве искусства над жизнью и дал материалистическое определение эстетических категорий. Он считал, что искусство должно показывать обществу, какие явления действительности хороши и благоприятны для него, почему должны быть поддерживаемы и развиваемы его содействием, какие явления действительности, напротив, тяжелы и вредны для него, поэтому должны быть уничтожены или, по крайней мере, ослаблены для счастья человеческой жизни.

Чернышевский отмечал, что простое воспроизведение действительности — это низшая ступень искусства; подлинные произведения заключают в себе большую идею, объясняют жизнь, выносят приговор ее явлениям. Чернышевский и Добролюбов призывали писателей и художников к такой критике действительности, которая показывала бы уродливые явления последней как неизбежное следствие порочности общественного устройства.

В 50-е годы идеология буржуазно-дворянского либерализма выступила как вполне определенное, целостное по своим основным принципам направление эстетики и литературной критики. «Философской основой этого направления был идеализм, его эстетическим «кредо» — теория «чистого» искусства, его программой в области критики — «эстетическая» критика, выдвигающая на первый план оценку «красоты образов», а не раскрытие их общественного смысла и значения»¹.

Чернышевский подверг уничтожающей критике теорию «чистого» искусства, высмеивая тех, для кого «низко все, что ходит по земле, а не стоит мертвою статуей на мраморном пьедестале». Он критиковал идеалистов, допускавших смешение понятий «красоты формы, как необходимого качества художественного произведения, и прекрасного, как одного из многих объектов искусства». По определению Чернышевского, «художественность состоит в соответствии формы с идеею... Если идея фальшива, о художественности не может быть и речи, потому что форма будет также фальшива и исполнена нецелесообразностей. Только произведение, в котором воплощена

истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее». Чрезвычайно интересен очерк Чернышевского об Александре Иванове (1858), в котором говорится, что новое направление в живописи должно развиваться «сообразно прогрессу общественных идей».

Развивая мысль Чернышевского о соотношении произведений искусства с действительностью, Добролюбов оценивал значение и талант писателя или художника по тому, как широко тот охватывал различные стороны жизни, сколь глубоко раскрывал сущность изображаемого явления. Непременным условием художественности передовая эстетика ставила правдивость воспроизведения действительности.

Проблема реализма в эстетике революционных демократов неразрывно связана с проблемой народности искусства. В обращении к жизни народа Добролюбов видел залог успешного развития русской литературы. Суровая правда изображения этой жизни «гораздо более возбуждает в нас уважение и сочувствие к народу, нежели все приторные идиллии прежних рассказчиков. Там было высокомерное снисхождение, а здесь — вера в народ».

Оптимизм, вера в народ, в победу справедливых социальных порядков, особое внимание к психологии новых героев — людей, стремящихся к преобразованию действительности на основе социальной справедливости, — характерные черты эстетики революционных демократов. Их борьба за реализм, народность и национальный характер искусства была неразрывно связана с борьбой за революционное преобразование жизни, свободу человеческой личности и благо народа. Демократический подъем, рост национального самосознания стали могучим стимулом бурного развития элементов демократической и социалистической культуры, наличие которых в каждой национальной культуре было показано В. И. Лениным. О расцвете передовой русской культуры красноречиво говорят такие имена, как Менделеев, Столетов, Сеченов, Мечников, Лев Толстой, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Островский, Тургенев, Гончаров, Успенский, Помяловский, Садовский, Шумский, Щепкин, Самарин, Мартынов. Прогрессивные писатели группировались вокруг журналов «Современник», «Русское слово» и «Отечественные записки» (с 1868 года); композиторов объединил кружок Балакирева, вошедший в историю под названием «Могучая кучка». Тогда же возникает ряд научных обществ. Для 60-х годов характерны развитие научных знаний, огромный интерес к науке.

Революционная эстетика явилась теоретическим обобщением художественной прак-

¹ М. Ф. Овсянников, З. В. Смирнова. Очерки истории эстетических учений. М., 1963, с. 368.

тики, прежде всего — достижений русской литературы. В ней, в частности, раскрыта проблема типического образа как основы художественного творчества, как выражения специфическими средствами искусства в конкретном и индивидуальном больших общественных явлений. Ее основные положения, в свою очередь, стали программой не только для писателей, но и для передовых русских художников в их борьбе против всего устарелого в системе и практике Академии.

Императорская Академия художеств была сложным, противоречивым организмом. Подчиненная Министерству Двора, она была официальным привилегированным учреждением, призванным направлять художественную жизнь страны.

Академия оставалась большой школой профессионального мастерства, но ее эстетика не отвечала передовым запросам современности. В тех условиях это означало уход от противоречий действительности. Высшим родом живописи по-прежнему считалась историческая, под которой понимали картины на мифологические, религиозные и собственно исторические темы.

Типичными представителями академического направления того времени были П. В. Басин, А. Т. Марков, Ф. А. Моллер, Т. А. Нефф. В их работах сочетались идеализация, салонная красота и элементы натурализма.

Начиная с 40-х годов внутри самой Академии художеств постепенно нарастал протест против рутинности. Эта борьба особенно обострилась на рубеже 50-х и 60-х годов, чему немало способствовало, в частности, знакомство с произведениями Александра Иванова. Под воздействием демократических веяний эпохи в Академии в 60-х годах присуждались золотые медали (В. Г. Перову, В. И. Якоби и др.) и звания, вплоть до профессорского (И. И. Соколову, В. В. Пукиреву), за картины бытового жанра (однако одна из картин Перова, правдиво рисующая жизнь и откровенно ее критикующая, была запрещена и снята с выставки).

В 1859 году в Академии был принят новый устав, который не менял существенно системы профессиональной подготовки учащихся. Однако при этом был введен обязательный общеобразовательный курс, что в большой мере отражало характерное для эпохи просветительского стремление к знаниям.

Полумеры, проводимые Академией, не способны были ликвидировать ее отрыв от современной действительности. Они, естественно, не могли удовлетворить прогрессивно настроенную молодежь: «...художники инстинктивно чувствовали в себе представителей земли русской от искусства... Их выделил из своей

среды русский народ как художников и ждал от них понятного ему, родного искусства», — писал И. Е. Репин. Результатом непримиримых противоречий между передовыми устремлениями молодежи и консерватизмом Академии было событие 9 ноября 1863 года. Четырнадцать конкурентов на Большую золотую медаль — живописцы И. Н. Крамской, Б. Б. Вениг, А. К. Григорьев, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, Ф. С. Журавлев, А. И. Корзухин, К. В. Лемох, А. Д. Литовченко, К. Е. Маковский, А. И. Морозов, М. И. Песков, Н. П. Петров, Н. С. Шустов и скульптор В. П. Крейтан — обратились в академический совет с просьбой о свободном выборе темы программы соответственно творческим устремлениям каждого; совет Академии счел такую просьбу неприемлемой для себя и предложил всем историкам, по сложившейся традиции, одну общую тему («Валгалла. Из скандинавской мифологии»), далекую от современной жизни. Тогда молодые художники вышли из Академии. Их протест носил глубоко принципиальный характер. Выход «протестантов» из Академии имел большое общественное значение. Правительство расценило его как «противодействие начальству», запретило освещать его в печати и установило негласный полицейский надзор за участниками как людьми «неблагонадежными».

По выходе из Академии «протестанты» оказались в очень трудных материальных условиях, но были полны энергии, воодушевлены высокими целями борьбы за национальное искусство. Под руководством Крамского они объединились в Петербургскую Артель художников.

Артель была организована по принципу коммуна, описанных Чернышевским в романе «Что делать?». Художники жили одной дружной семьей. Квартира на 17-й линии Васильевского острова, а позднее на углу бывш. Вознесенского проспекта и Адмиралтейской площади стала своеобразным художественным центром — «академией Крамского», противостоящей официальной Академии.

По цензурным и материальным соображениям Артель не могла устраивать самостоятельных публичных выставок. Но летние этюды, а иногда и законченные картины, привезенные молодыми художниками из поездок по России и правдиво рисующие народный быт, бывали доступны для широкого обозрения. Эти неофициальные выставки не только давали возможность продавать картины, но и служили живым творческим примером для молодежи, обучавшейся в Академии. Члены Артели приняли активное участие в выставке в Нижнем Новгороде (1865), предаоситившей будущие выставки Товарищества передвижных художественных выставок.

Большое воспитательное значение для художественной молодежи имели «четверги» — рисовальные вечера Артели, на которых художники в процессе совместной работы обсуждали события общественной и художественной жизни, с увлечением читали Чернышевского, Писарева.

Артельная форма была характерной для того времени. В 1864 году организуется вторая артель, в которую вошли В. М. Максимов, А. А. Киселев, А. Н. Щурыгин, а также некоторые другие. Однако вскоре обнаружилось организационное несовершенство объединений в условиях буржуазно-помещичьей России. Художники, выйдя из Академии, оказались в материальной зависимости от заказчиков. Практика членов Артели постепенно сводилась к исполнению заказов ради заработка, не отвечавших их творческим устремлениям. Они чаще всего вынуждены были писать образы и казенные портреты; росли и внутренние разногласия. В результате артели распались. Вскоре все передовые силы русского искусства объединило Товарищество передвижных художественных выставок.

С выходом четырнадцати «протестантов» авторитет Академии был значительно подорван. И хотя она сохраняла значение главной в стране художественной школы, но тезис о превосходстве искусства над жизнью пагубно отражался и на педагогической системе Академии. Тем более важным был приход в Академию П. П. Чистякова, направлявшего внимание учеников на изучение природы и творческое освоение опыта великих мастеров прошлого. Благодаря его усилиям уровень художественного образования возрос.

Все большую роль приобретало Московское училище живописи и ваяния¹, менее зависимое от Министерства Двора. В 40-х — начале 60-х годов здесь обучались П. М. Шмельков, А. К. Саврасов, В. В. Пукирев, И. И. Шишкин, В. Г. Перов и другие известные впоследствии художники. По составу и положению Училище было гораздо демократичнее, чем Академия художеств (оно пользовалось лишь незначительной помощью правительства). В нем с самого начала наметилась тяга к бытовой картине, изображению жизни простых людей. В этом немалую роль сыграли В. А. Тропинин, часто посещавший в 50-х годах художественные классы, и некоторые педагоги, в числе которых был ученик А. Г. Венецианова

¹ В 1865 году при Училище создается архитектурное отделение (на основе Архитектурного училища при дворцовой конторе), что было окончательно утверждено уставом 1866 года. С этого времени оно именуется Московским училищем живописи, ваяния и зодчества.

С. К. Заряно, преподававший в Училище с 1856 года.

Заряно выступил против системы преподавания, заимствованной у Академии, согласно которой в первых трех классах ученики занимались копированием эстампов и рисованием с гипсов и лишь в четвертом переходили к изучению живописи и к работе с натуры. Он ратовал за право учеников на свободный выбор сюжета картины, говорил о вреде узкой специализации для художника. Однако, уделяя основное внимание близости изображения к природе, Заряно не касался проблем идейного содержания искусства, которые волновали молодых художников. Этим в значительной мере объясняется критика его метода Перовым.

В 60-е годы — период дальнейшей демократизации Училища — педагогов академического толка сменяют художники-демократы: Пукирев, Саврасов, скульптор С. И. Иванов, инспектор М. С. Башилов, чьи педагогические принципы тесно связаны с задачами борьбы за реалистическое национальное искусство.

Как положительное явление следует отметить, что ряд художников Украины, Белоруссии, Грузии, Эстонии и других областей царской России, получив образование в Московском училище живописи и ваяния и в Академии, способствовали в дальнейшем развитию своего национального искусства.

Общий процесс роста культуры проявился, в частности, в организации сети художественных школ: в 1865 году было открыто Одесское художественное училище, в 1866 — Вильнюсская рисовальная школа, в 1869 — Харьковское художественное училище М. Д. Раевской-Ивановой, позднее — художественная школа в Киеве. Академия курировала эти школы.

В передовом русском искусстве нашел наиболее полное и последовательное воплощение характерный для прогрессивной европейской художественной культуры XIX века принцип критического, точнее, демократического реализма. Его задачам более других видов искусства отвечала станковая живопись.

Картина на современную тему заняла тогда ведущее место, так как давала возможность конкретно обрисовать жизнь народа. Обличительное направление, характерное для искусства тех лет, наиболее полно и ярко проявилось в жанровой живописи. Ее господство сказалось на судьбах других жанров и даже видов искусства. Портрет в эти годы не получил широкого развития, но такие произведения, как автопортрет Крамского, портрет Герцена кисти Н. Н. Ге, «Фомушка-сыч» и «Странник» Перова, воплотив этический идеал эпохи, определили пути развития русской портретной живописи следующих десятилетий. В пей-

заже, как и в жанровой живописи, утверждались национальная демократическая тема, поэтически прочувствованные простые мотивы близкой человеку природы, часто звучали скорбные ноты.

Историческая живопись не имела для художников-шестидесятников первостепенного значения. Из числа прогрессивных художников в этой области работали только В. Г. Шварц, направлявший историческую живопись на путь правдивого воспроизведения повседневной жизни прошлого, передачу ее характерных национальных особенностей, и Ге, картиной «Тайная вечеря» продолживший традиции Александра Иванова в решении больших нравственных проблем.

Достижения русской скульптуры рассматриваемого периода были менее значительны, проявились главным образом в расширении тематики станковой пластики. Само понятие реализма в скульптуре тогда нередко отождествлялось с жанровостью мотива (как, например, в ранних работах М. М. Антокольского, Ф. Ф. Каменского). Во второй половине XIX века были утрачены чувство и понимание синтеза искусств. Памятники создавались и устанавливались вне связи с определенным архитектурным ансамблем. Возможности в области монументальной пластики были ограничены. Архитектура, монументальные формы искусства переживали кризис. Утрата стилевого единства, эклектизм с середины XIX века захватывают всю европейскую, в том числе и русскую, архитектуру. Характерное для времени обращение к национальной теме, в частности древнерусской архитектуре, не дало достаточно ощутимого положительного результата.

На протяжении 60-х годов искусство претерпело определенную эволюцию. В годы революционной ситуации оно имело по преимуществу критический, обличительный характер, было представлено произведениями раннего Перова, Якоби, Пукирева. Огромную роль играли сатирическая графика (расцвет сатирических журналов «Искра» и «Гудок») и картина-сатира. Сатирическое содержание картин определяло особенности художественной формы, вызывало гиперболизацию образов. Широко применялся прием социального контраста.

Наступавшая после 1864 года правительственная реакция делала невозможным открытое обличение действительности, и творчество художников приняло новые формы: жизнь простого человека стала основной темой искусства. Видя в крестьянстве положительного героя, художники-шестидесятники тем не менее изображали его только угнетенным и страдающим — в этом особенность их трактовки

образа и известная историческая ограниченность.

Наряду с обличительным развивалось и иное направление в русском искусстве рассматриваемого периода. Такие произведения, как автопортрет Крамского и портрет Герцена работы Ге, его же «Тайная вечеря», с их психологической насыщенностью образов, постановкой общечеловеческих этических проблем, раскрывают сложную картину искусства 60-х годов. Здесь намечаются многие тенденции, которые получают дальнейшее развитие в живописи.

Национальная тема, достоверность и характерность — те качества, которые определяли главные интересы художников-шестидесятников. Романтизм уступил место трезвому анализу действительности. Отсюда поиски новой живописной системы — стремление к жизненной убедительности композиции и колорита, его эмоциональности в аспекте нового понимания задач живописи. Особое внимание уделялось разработке сюжета как одного из наиболее действенных средств выражения идеи картины.

Перов, Пукирев, Неврев, Прянишников и другие в области жанра, Саврасов в области пейзажа, Шварц и Ге в исторической живописи были подлинными новаторами. Непосредственное соприкосновение художников с жизнью ломало старые каноны, определяло путь поисков художественной формы, отвечающей новому содержанию.

Завоевания критического реализма 60-х годов были подготовлены всем предшествующим развитием русской культуры и изобразительного искусства, и прежде всего творчеством таких художников, как А. Г. Венецианов, П. А. Федотов и Александр Иванов. Федотов и мастера сатирической графики 40-х годов являются непосредственными предшественниками жанристов-шестидесятников. Но если ранее резкой критике подвергались отдельные стороны жизни, то теперь с демократических позиций критикуются сами социальные основы современной действительности и работают в этой области не единицы, а многие мастера.

Торжеству нового направления в изобразительном искусстве немало способствовал В. В. Стасов — крупнейший художественный критик-публицист, выступивший уже в 60-е годы как страстный пропагандист действительно, преобразующего жизнь искусства. Значительно содействовал развитию демократического направления П. М. Третьяков — основатель национальной галереи, систематически собиравший лучшие произведения русского реалистического искусства (о Стасове и Третьякове см. введение к разделу второму).

Глава первая

ПЕРОВ

Самым выдающимся художником 60-х годов был **Василий Григорьевич Перов** (1834—1882). Наследник лучших традиций Федотова, Тропинина и мастеров сатирического рисунка 40—50-х годов, он выступил как страстный обличитель социальной несправедливости. Искусство Перова проникнуто пафосом утверждения новых тем и новых, соответствующих им художественных средств.

Перов был типичным шестидесятником, воспитанным на просветительских революционно-демократических идеях Чернышевского и Добролюбова. В обстановке демократического подъема конца 50-х — начала 60-х годов он искренне верил в действительную силу обличения и критики в борьбе за улучшение жизни народа, своим искусством способствовал этой борьбе. Он первым из русских художников показал бедственную жизнь крестьян в пореформенной России, создал ряд замечательных портретов деятелей передовой русской культуры своего времени, людей из народа. В его картинах 60-х годов ярко и последовательно выражены главные принципы нового направления в искусстве — демократическая идейность, правдивость изображения жизни. Творчество Перова во многом определяет основную тенденцию развития живописи 60-х годов.

Родился Перов в Тобольске. Он был внебрачным сыном тобольского прокурора — барона Г. К. Криденера, носил первоначально фамилию крестного отца — Васильев. Перов — прозвище, данное ему первым учителем, заштатным дьячком, позже оно было признано официальной фамилией живописца. Около двух лет Перов занимался в Арзамасской школе живописи А. В. Ступина, затем поступил в Московское училище живописи и ваяния (1853—1861). В 1861 году был направлен в Академию художеств для работы над конкурсной картиной. Педагоги училища — А. Н. Мокрицкий, М. И. Скотти и С. К. Зарянко — не оказали существенного влияния на молодого художника. Однако от Зарянко он усвоил законы перспективы и умение передавать материальность предметов (в частности фактуру тканей), тщательность письма, относясь в то же время критически к элементам натурализма в его живописи, сказывавшимся и в системе преподавания. Внимательное изучение жизни, ее осмысление, а также живые традиции Тропинина и новаторский пример Федотова (в 1850 и 1854 годах в Училище были устроены выставки произведений Федотова, его лучшие картины поступили в Румянцевский музей) сыграли решающую роль в формировании творческой личности Перова.

Уже в одной из первых картин — «Приезд станового на следствии» (1857, ГТГ) — показан произвол царских властей в деревне, отвратительное зрелище подхалимства и жестокости. Однако, еще не вполне владея реалистическим мастерством, художник не сумел раскрыть тему с должной убедительностью. Герой — молодой крестьянин, при-

говоренный к наказанию розгами, — явно идеализирован и близок по трактовке к образам крестьян у академических живописцев. Отрицательные персонажи удались лучше. Именно в плане создания ярких сатирических образов, острого социального обличения стало развиваться в основном творчество художника. И это характерно не только для Перова, но и всего передового русского искусства начала 60-х годов.

Интересна как своеобразное переосмысление традиций искусства предшествующего периода и следующий шаг по пути развития реализма картина «Первый чин» («Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы», 1860). За нее Перов получил Малую золотую медаль. В самом выборе сюжета, трактовке образа главного героя нетрудно обнаружить воздействие картины Федотова «Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик». Перова роднят с Федотовым сатирическая заостренность, обличительная направленность творчества, художественный прием развернутого повествования. В. В. Стасов считал Перова прямым наследником и продолжателем Федотова. Перов не только продолжил начатый Федотовым жанр социальной сатиры, но и внес новое содержание в бытовую картину, сделав в ней главным изображение жизни угнетенного крестьянина, заменив юмор Федотова гневным сарказмом.

В ряде произведений начала 60-х годов Перов выступает с резкой критикой духовенства: таковы его картины «Сельский крестный ход на пасхе», «Проповедь в селе» и «Чаепитие в Мытищах».

Эскиз программы на Большую золотую медаль — «Сельский крестный ход на пасхе» (кар., 1861, ГРМ) был отвергнут академическим советом за «непристойность» в изображении духовных лиц. Художник был вынужден временно отказаться от этого сюжета. Он написал картину «Проповедь в селе» (1861, ГТГ), за которую получил Большую золотую медаль и право заграничного пенсионерства. Обособленность фигур, локальность цвета говорят о не преодоленном до конца влиянии академической системы; внимание к фактуре предметов идет от Зарянко. Но содержание картины, смелость обличения духовенства обнаруживают в Перове художника-демократа. Очень выразительна фигура священника, одной рукой указующего на чету помещиков, а другой — на изречение на стене храма: «Несть бо власти аще не от бога». На втором плане художник рисует группу крестьян, повернувшихся в сторону молодого человека с манифестом в руках (по цензурным соображениям Перов, естественно, не мог сделать эту группу центром картины).

Художник проявил удивительную политическую дальновзоркость, в год проведения крестьянской реформы создав произведение, раскрывающее всю ее фальшь.

Картина «Сельский крестный ход на пасху» (ГТГ, ил. 1), к которой Перов вновь вернулся в том же 1861 году, явилась характернейшим произведением искусства нового направления. Ее антиклерикальная сущность совершенно очевидна. С беспощадной суровостью художника-демократа, с большим мастерством изобразил Перов русскую деревню в праздничный день.

Мотив шествия позволил показать участников процессии, нарисовать безотрадную картину деревенского праздника. Пейзажный фон пронизан тоскливым настроением — хмурое небо, обнаженное корявое дерево, грязь и лужи кругом. Это усиливает впечатление неприглядности жизни старой русской деревни.

В первоначальном карандашном эскизе образы попа и дьячка имели гротескный, карикатурный характер. Это раскрывает основное зерно идейного замысла произведения — именно в адрес духовенства направлено острие сатиры Перова. В картине, сохраняя всю свою сатиричность, эти образы строго согласуются с образами других персонажей и реалистическим пейзажным фоном, что придает произведению большую цельность.

Стремясь к предельной обобщенности, типизации явления, художник отказывается от передачи местных особенностей в костюмах, намеченных в эскизе и раннем варианте картины, находящемся в Киевском музее русского искусства. Перов подробно повествует о людях, их быте, окружающей природе; он развертывает действие на фоне типичного среднерусского пейзажа с пригорками, оврагами и равнинами, виднеющейся вдали церковью. В этом рассказе значительна каждая деталь, и поэтому картина написана с особой тщательностью. Но правдоподобность деталей не криклива, подчинена общему строю произведения.

Острота сюжета, акцент на отрицательных персонажах служат для раскрытия идейного смысла картины. Художник заранее поставил целью показать убожество и нищету современной ему деревни, пробудить у зрителей мысли о несправедливости общественного строя, породившего подобные явления. Все художественные средства, и в первую очередь метод раскрытия сюжета, подчинены основной цели. Отсюда проистекает некоторая одноплановость большинства образов картины. Этим объясняется и композиционный прием «демонстрации» героев, прием, который стал характерным для художников-шестидесятников.

Поиски новых средств видны и в колорите. В раннем варианте он строился на сочетании ярких локальных пятен одежд (голубая ряса священника и красная юбка бабы) и серенького пейзажа. В картине Третьяковской галереи изменена тональность, достигнуто большее единство колорита, в котором преобладают неяркие, приглушенные цвета, серо-коричневая красочная гамма, отвечающая общему эмоциональному строю произведения. Однако и здесь, при всей «вещественности» и конкретности цвета, отдельные фигуры и предметы еще недостаточно колористически связаны друг с другом и пейзажным фоном.

Обличительная сила «Крестного хода» была столь очевидна, что картину немедленно сняли с постоянной выставки Общества поощрения художников и вплоть до революции 1905 года запрещали воспроизводить в печати. Странники идеализирующего искусства возмущались ее «грубой натуральностью», неприкрашенной правдой, «отталкивающим содержанием картины, имеющей претензии изобличать пороки». Она еще до выставки была приобретена П. М. Третьяковым, в связи с чем художник В. Г. Худяков писал ему: «...слухи носятся, что будто бы Вам от св. Синода скоро сделают запрос, на каком основании Вы покупаете такие безнравственные картины и выставляете их публично... Перову, вместо Италии, как бы не попасть в Соловецкий!»

Непосредственно в жизни увиденная сцена отдыха монахов по пути в Троице-Сергиеву лавру легла в основу картины «Чаепитие в Мытищах близ Москвы» (1862, ГТГ), где тучному монаху противопоставлен солдат-инвалид, герой недавней Крымской войны, которому отказывают в подаении. Этот солдат — один из первых положительных образов Перова. Исключительной простоте и реальности изображения солдата противостоит подчеркнутая карикатурность фигуры монаха, что заостряет обличительную силу картины, но несколько нарушает ее художественную цельность.

К теме разоблачения чревоугодия, бездушия и корыстолюбия «духовных пастырей» художник обращается и в некоторых произведениях, созданных по возвращении из-за границы: «Монастырская трапезная» (1865, переписана в 1876 году, ГРМ), «Дележ наследства в монастыре» (кар., 1868, ГТГ).

В конце 1862 года Перов в качестве пенсионера Академии выехал за границу. Ознакомившись с мастерскими дюссельдорфских художников, картинными галереями Берлина и Дрездена, он поселился в Париже. Там, как и на родине, его интересует прежде всего жизнь бедноты.

Он создает рисунки «Похороны в бедном квартале», «Шарманщица на бульваре в Париже», живопис-

ные произведения — «Парижские тряпичницы» и другие. Лучшие из парижских работ — «Слепой музыкант» (1863—1864, ГТГ — этюд к картине «Уличная сцена в Париже. Музыканты и зеваки») и «Савояр» (1863—1864, там же). В них ощущаются пристальное внимание художника к чувствам простого человека, умение передать национальное своеобразие типов и характеров. Они свидетельствуют о возросшем профессиональном мастерстве.

Особенно трогателен образ савояра, который заснул, сидя на холодных каменных ступенях, прижимая к себе обезьянку. Серо-зеленая красочная гамма этюда подчеркивает неприятность окружающей среды. Художник овладевает живописным тоном, придающим его работам глубокую эмоционально-психологическую выразительность, в них исчезают жесткость контуров, изолированность фигур и предметов, свойственные более ранним произведениям.

В отчетах в Академию Перов сообщал: «...написать картину совершенно невозможно... не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера, не зная типов народных что составляет основу жанра». Это говорит о серьезном понимании художником задач национальной бытовой живописи и характера своего дарования. Перов просил Академию разрешить ему до окончания пенсионерства вернуться на родину, считая «более полезным по возможности изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как в городской, так и в сельской жизни нашего отечества», чем затратить несколько лет на изучение чужой страны. Получив разрешение, в начале 1864 года он возвратился на родину и поселился в Москве, с которой неразрывно связана вся его дальнейшая художественная, педагогическая и общественная деятельность.

Россия изнывала под гнетом реакции. Отмена крепостного права несколько не улучшила положения крестьян. Показ народных страданий становится главной темой русского искусства. Перов глубже, чем многие другие художники, его современники, понял трагедию народа. Он создает глубоко драматические картины, рассказывающие о жизни обездоленных. От работ предшествующего периода они отличаются не только тематически, но и художественным языком: в них обличительство и социальная заостренность естественно вытекают из эмоционального раскрытия тяжелой народной судьбы, мыслей и чувств простого человека.

Картина «Проводы покойника» (1865, ГТГ, ил. 3) является одним из значительнейших произведений русского искусства 60-х годов. По словам М. В. Нестерова, в ней Перов выступил «истинным поэтом скорби». Перед нами печальная сцена проводов в последний путь кормильца осиротевшей крестьянской семьи. Особенно впечатляющ образ вдовы — это олицетворение тяжелой трудовой жизни, безысходного горя и терпеливой покорности судьбе. Скорбный мотив склоненной женской

фигуры ритмически повторен и в силуэте плетущейся в гору крестьянской лошади.

Художник сознательно ограничил палитру серыми и желто-коричневыми оттенками красок, объединенными общим тоном. Этот строгий колорит определяет эмоциональный строй картины, передает ощущение неразрывной связи людей и природы, как бы проникнутых единым настроением. Здесь воедино слились правда психологическая и правда ее живописного выражения. Колорит стал одним из активнейших средств раскрытия содержания произведения. Поэтичностью и задушевностью трактовки скромной русской природы Перов предвзвешивает в этой картине пейзажи А. К. Саврасова. Избранный художником мотив зимних сумерек позволил ему, не выписывая деталей пейзажа, сосредоточить все внимание на крестьянке и ее детях. Этим лаконизмом, особым ритмом композиции, обобщенностью линий, выразительностью силуэтов, сдержанностью общего тона убедительно передана трагедия крестьянской семьи.

В картине «Проводы покойника» конкретный сюжет, заставляющий вспомнить начало некрасовской поэмы «Мороз, Красный нос», перерастает в правдивое изображение социальных бедствий, переживаемых крестьянством и после «освобождения». Именно так воспринимали картину современники.

С таким же сочувствием Перов рисует быт городской бедноты. В 1866 году появилась картина «Тройка». Ученики-мастеровые везут воду» (ГТГ, ил. 4), в которой показана безотрадная жизнь подростков-мастеровых. Центральная фигура была написана с двенадцатилетнего мальчика-нищего, тогда уже больного и вскоре умершего. Как и в предыдущем произведении, здесь значительную роль играет пейзаж.

В первоначальном карандашном эскизе (ГТГ), а также эскизе маслом (ГРМ) страдание детей было показано более резко: голод и холод исказили детские лица, лохмотья одежды уродовали их и без того жалкие фигурки. В законченном варианте образы детей более поэтичны и трогательны, но, быть может, несколько сентиментальны.

Одновременно с этой работой была создана картина, по трактовке образов и художественному языку близкая ранним произведениям, — «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866, ГТГ, ил. 2). Здесь художник выступает достойным современником Островского, ярко обрисовав людей и нравы «темного царства» и противопоставив им поэтический образ бедной интеллигентной девушки. Чрезвычайно типичен образ купца. Его сходство с персонажами пьес Островского отмечалось еще Крамским.

Грубая пестрота обстановки дополняет характеристику хозяев дома. Это впечатление усиливается сопоставлением ярких, не сгармонизированных красок безвкусовых одежд купеческого семейства и скромного, строгого платья гувернантки.

Подобно Федотову, Перов использует изображение открытых дверей, в данном случае как своеобразное обрамление для семейного купеческого портрета. Помещая фигуру гувернантки в центре комнаты, отдельно от других персонажей, художник подчеркивает ее одиночество и чуждость купеческому миру. Благодаря контрастному построению образов, которому подчинена композиция, наглядным становится социальный конфликт. Перов поднимал здесь одну из острейших проблем 60-х годов — тяжесть женской доли в царской России. Эта тема волновала и В. В. Пукирева, и Н. В. Неврева, и многих других русских художников. С особой силой решена она Перовым в картине «Утопленница» (1867, ГТГ, ил. 9), в основу которой лег наблюдаемый в жизни случай.

Процесс работы над картиной описан Перовым в его рассказе 1880 года «На натуре. Фанни под № 30». В эскизе (ГТГ) художник изобразил толпу любопытных, окруживших утопленницу — красивую молодую женщину в ярком платье. В окончательном варианте — только распростертое на пустынном берегу тело женщины в грубых башмаках, черном платье и рядом караульный полицейский, сидящий на борту лодки. Действие происходит на фоне Московского Кремля, силуэт которого рисуется в предрассветной туманной дымке. Убрав излишние подробности, Перов придал сюжету драматическую напряженность. Картина выдержана в серебристо-серых и синеватых тонах. По контрасту с пробуждающейся природой особенно остро воспринимаются мертвенная неподвижность женщины, трагизм ее смерти. От первоначальной трактовки сюжета как «уличного происшествия», личной драмы художник переходит к раскрытию драмы социальной. Так же как и в «Проводах покойника», он поднимается здесь до большого социального обобщения.

В 1868 году Перов создает одну из лучших своих картин — «Последний кабацкая у заставы» (ГТГ, ил. 1), отличающуюся большой эмоциональностью художественного образа. Здесь крайне лаконичен рассказ, но картина глубоко волнует, вызывает цепь ассоциаций, перекликается с русской поэзией. Одинокая фигура крестьянки в санях кажется воплощением безысходного терпения. Синевато-серый снег, темные силуэты домов с красновато-желтыми пятнами окон, холодная, щемящая, лимонно-желтая полоса за-

ката у горизонта, на фоне которой чернеют силуэты заставы, единый тональный колорит — более теплый на первом плане, как бы сохраняющий частицу тепла жилых домов, и холодный на втором — придают картине цельность и эмоциональность, вызывают чувство тревоги и скорби.

Написана картина в не свойственной ранее Перову манере. Чистота цвета и легкость письма составляют ее отличительные живописные особенности. Свободный мазок усиливает ощущение пронизывающего ветра, который заносит снегом сани, двери и окна домов, треплет гривы лошадей. Эмоциональность пейзажа является средством истолкования события и человеческих переживаний. Это чрезвычайно характерно не только для лучших работ Перова, но и целого ряда произведений русских поэтов и художников того времени.

Если картины Перова начала 60-х годов были полны гневного обличения господствующих классов, то в работах середины этого десятилетия с такой же публицистической силой и еще большим мастерством художник раскрывает тяжелую долю народа. От социальной сатиры — к социальной народной драме, по преимуществу, от прямого обличения угнетателей, некоторого дидактизма и одноплановости образов — к пристальному изучению жизни угнетенного народа, и отсюда — к созданию положительных образов в портретах деятелей русской культуры. От подробного повествования — к непосредственному художественно-образному воздействию, от изолированности фигур и предметов, их цветовой разобщенности — к единству тона, сознательному противопоставлению скромного колорита локальности и пестроте бессодержательных салонных и академических картин — такова эволюция творчества Перова, сделавшего большой шаг вперед по пути развития демократического реализма.

Длительное время Перов пользовался материальной поддержкой Академии художеств (до 1871 года был ее пенсионером; получил звания: в 1866 — академика за картины «Тройка» и «Приезд гувернантки», а в 1870 — профессора за картины «Птицелов» и «Странник»). Однако Академия оставалась ему чуждой.

Художественной, педагогической (с 1871 года и до последних дней жизни Перов преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества) и общественной деятельностью он разрушал консервативный академизм, борясь за демократическое искусство. Поэтому естественно живейшее участие Перова в организации Товарищества передвижных художественных выставок. Он был одним из активнейших его деятелей, главой московской группы. На первую передвижную выс-

тавку Перов дал картины «Охотники на привале», «Рыболов», портрет А. Н. Островского.

Русское изобразительное искусство рубежа 60—70-х годов характеризуется поисками положительных образов, которые художники-демократы видели прежде всего в крестьянстве и передовой русской интеллигенции. На новой социальной основе получает развитие начатое еще Венециановым и Тропининым изображение народных типов, поднимающееся до глубоких социально-типических образов крестьян. У Перова эта тенденция проявилась раньше и ярче, чем у других художников-шестидесятников. Его творчество конца 60-х — начала 70-х годов отмечено углубленным психологизмом портретных характеристик. Художник создает такие произведения, как «Фомушка-сыч» (1868, ГТГ) и «Странник» (1870, там же, ил. 5), предвосхищающие крестьянские портретные образы 70—80-х годов Крамского и Репина. Стасов справедливо говорил о том, что названные работы Перова были тоже портреты, да только еще более — этюды с характернейших народных русских типов.

В «Страннике» Перов вывел тип скитальца-правдоискателя, ставшего чрезвычайно распространенным в литературе и искусстве 70-х годов. Но особенной глубиной постижения народного характера отличается образ Фомушки-сыча. Художник дает погрудное изображение, фиксирует внимание на лице. Во всем облике старика — взгляде исподлобья, сгорбленной спине — чувствуется настороженность, выработанная долгими годами подневольной жизни. Темная одежда и фон подчеркивают желтизну старческой кожи. Серо-коричневую гамму лишь немного оживляет красный цвет шейного платка. Так в самом колорите как бы звучит тема трудно и долго прожитых лет. Перов сумел уловить под внешне невзрачным обликом крестьянина большую нравственную силу и чувство собственного достоинства: это ощущается в уверенной посадке головы старика, строгом пронзительном взгляде из-под нависших бровей, плотно сомкнутых губах. Этот образ крестьянина так же, как и образ бывшего дворового из рассказа Перова «Под крестом», говорит о глубоком понимании художником основной черты народного характера — независимости.

К концу 60-х — началу 70-х годов относятся лучшие портретные работы Перова, отмеченные исключительной правдивостью, определенностью и яркостью характеристик, полнотой раскрытия всей сложности и глубины духовного мира портретируемых. Он пишет преимущественно портреты писателей и художников, осуществляя мысль Третьякова

о создании галереи портретов выдающихся деятелей национальной культуры: А. Н. Островского (1871, ГТГ, ил. 8), Ф. М. Достоевского (ил. 6), А. Н. Майкова, В. И. Даля (все — 1872, ГТГ), И. С. Тургенева (1872, ГРМ), Н. А. Касаткина (1876, ГТГ), А. К. Саврасова (1878, там же). Круг портретируемых, психологизм и содержательность образов, необыкновенная простота и убедительность художественного языка роднят перовские портреты с портретами Крамского и других художников-демократов. Но Перов пришел к портретам от жанровой картины. Этим и объясняются многие особенности его портретных работ, в частности их биографичность, острое ощущение связи изображенного с определенной социальной средой.

В портрете Островского общность творческих интересов писателя и художника позволила Перову проникновенно раскрыть образ великого изобразителя «темного царства», передать неповторимость его облика. Внимание художника сосредоточивается на лице и руках, их выразительность — главное достоинство портрета. В живом, светящемся умом взгляде, в крепкой коренастой фигуре чувствуется неисчерпаемая энергия. Жест лежащей на коленях руки, как бы обращенный к собеседнику, легкий наклон всей фигуры вперед рождают ощущение особой жизненности. Внешне некрасивое лицо, обрамленное короткой рыжеватой бородой, кажется значительным и привлекательным благодаря умным, живым глазам и высокому «сократовскому» лбу. Перов совершенно по-разному пишет лицо, фон и одежду. Сочетание внешней простоты (Островский изображен в теплом халате) и внутреннего богатства, высокого интеллекта, подчеркнутых обобщенностью форм, строгой выразительностью силуэта, придает портрету монументальность. Здесь — та завершенность образа, которая не позволяет как-либо иначе представить облик Островского. От этого портрета шел скульптор Н. А. Андреев, создавая памятник замечательному русскому драматургу.

Иначе решен художником образ Достоевского. Писатель целиком ушел в свои мучительные думы. На худом скуластом лице следы тяжелых переживаний. Прекрасно найдены поза и жест сцепленных у колен рук. Тонкие, нервные, с напряженными венами, узловатыми пальцами, они играют огромную роль в характеристике портретируемого. Во всей фигуре — и надломленности и в то же время внутренней силе: ссутулилась спина, чуть втянулась в плечи голова, воспалены веки, но глаза сохранили живой блеск и пронзительную остроту взгляда. Все венчает высокий

люб мыслителя, который особенно выделяется благодаря несколько повышенной в портрете линии горизонта. Тонкое письмо позволяет художнику передать всю выразительность лица, его болезненную бледность. Великолепно вылеплена голова писателя. Колорит портрета строится на градациях серого и коричневого тонов, оживляемых красными полосками черного галстука. Суровая простота облика приоткрывает нам смысл упорного раздумья Достоевского. При взгляде на портрет встает сложный мир образов, созданных гением великого писателя, его неотступное внимание к человеческим страданиям. Перов как подлинно большой художник передал сложность духовного мира писателя, его мучительные поиски ответа на проклятые вопросы современности.

По глубине психологического анализа, живописному мастерству портрет Достоевского — лучшее, что создано Перовым в этом жанре живописи. Крамской справедливо писал: «Портрет этот не только лучший портрет Перова, но и один из лучших портретов русской школы вообще. В нем все сильные стороны художника налицо: характер, сила выражения, огромный рельеф... Решительность теней и некоторая как бы резкость и энергия контуров, всегда присущие его картинам, в этом портрете смягчены удивительным колоритом и гармонией тонов...»

В силу полноты и правдивости характеристики перовским портретам присущи порой элементы критики. Наиболее показателен в этом отношении портрет купца И. С. Камынина (1872, ГТГ, ил. 7). Художник своеобразно использует традицию парадного портрета для выявления отрицательных черт портретируемого. Фигура развернута строго фронтально и благодаря взятой художником пониженной точке зрения кажется особенно импозантной. Лицо — неподвижное, застывшее. Все черты — неповторимо индивидуальные и в то же время заставлявшие современников узнавать в изображенном Тита Титыча из комедии Островского «В чужом пиру похмелье». Если портрет Достоевского строится на тонких градациях серого и коричневого цветов, мягко переходящих в полутона, отличается благородством красочных сочетаний, то в основе колористического решения портрета Камынина лежит контрастное звучание темно-красного фона и зеленого кресла, черного сюртука и ярко-красной ленты, седых, похожих на паклю волос и красноватого цвета лица. Так колоритом и даже приемом наложения красок подчеркивается различный характер образов — сложность, тонкость и богатство духовного мира писателя и грубость натуры купца-самодура.

Портреты Перова — образец острого критического анализа, оценки общественного значения человека. «Этот «Купец Камынин», вмещающий в себя почти весь круг героев Островского, а сам Островский, Достоевский, Погодин — разве это не целая эпоха!» — писал Нестеров.

Одновременно с портретами художник создает ряд жанровых картин, в которых тепло рассказывает о жизни «маленького человека», его горестях и радостях. Он упорно, в продолжение нескольких лет, работает над картиной «Приезд институтки к слепому отцу» (начало 1870-х годов, ГТГ), раскрывая тему большой любви, смягчающей трагедию слепоты. В цикле произведений этих лет — «Птицелов», «Охотники на привале», «Рыболов», «Ботаник», «Голубятник» — показаны редкие счастливые минуты в жизни простых людей, их радость от общения с природой.

Широкую известность получила картина «Охотники на привале» (1871, ГТГ) с занимательным сюжетом и живой выразительностью образов. В трактовке персонажей картины улавливаются отзвуки ранних произведений Перова. Но теперь сатиру сменяет юмор.

К лучшим работам этого жанра относится также картина «Птицелов» (1870, ГТГ, ил. 10). В ней сказалось тонкое понимание художником скромной русской природы, людей, живущих в близости с ней, что заставляет вспомнить страницы тургеневских «Записок охотника». Большим размером картин «охотничьего» цикла Перов утверждал значимость обычных явлений народной жизни.

Картина «Старики родители на могиле сына» (1874, ГТГ) — это как бы живописная иллюстрация к роману Тургенева «Отцы и дети». Перов изобразил уголок сельского кладбища. Свежесть и гармония красок осенней природы с особой силой заставляют почувствовать глубокую скорбь одиноких стариков.

Поздние жанровые полотна Перова, при всей искренности и теплоте трактовки темы «маленького человека», лишены большого общественного содержания и той публицистической остроты, которые отличали его работы начала и середины 60-х годов.

Пореформенная действительность пошатнула веру Перова в возможность осуществления демократических идеалов, в преобразующую роль искусства. С конца 70-х годов он переживает творческий кризис, характерный не только для него, но и целого ряда художников, сформировавшихся в начале 60-х годов. Революционная борьба, широкое выступление народных масс находили в их творчестве лишь слабое отражение. И только следующее

поколение во главе с Репиным, унаследовав лучшее от художников-шестидесятников, в новых исторических условиях продолжило их дело.

Единственная картина Перова на революционную тему — «Отпетый» (1873, Центральный музей революции СССР, Москва). В ней, возможно, изображен народник, видимо, ведущий пропаганду среди крестьян; но, обреченный и озлобленный, он воспринимается в первую очередь как жертва царского режима.

Пытаясь найти ответ на вопросы о судьбах родины, уяснить национальные черты характера народа, Перов обращается к истории, одним из первых среди русских художников поднимает большую тему народных движений прошлого. Он задумал написать трилогию о восстании Пугачева, рисуя быт крестьян и помещиков, само восстание и расправу с помещиками. Однако работа, за которую художник так горячо взялся, осталась незавершенной. Перов тщательно изучал исторические материалы, специально ездил на Волгу и Урал, чтобы на месте познакомиться с той средой, из которой вышли повстанцы. Но исполнил он лишь одну часть — «Суд Пугачева». В первоначальном эскизе (1875, ГТГ) художник намеревался показать вооруженных пугачевцев, приближающихся к помещичьей усадьбе. В картине же 1879 года (ГРМ) и более раннем варианте 1875 года (ГИМ) он изобразил сцену расправы с помещиками. В работе над этой темой Перов в какой-то мере использовал текст «Капитанской дочки» Пушкина, но не передал богатство и глубину пушкинской повести, народный характер восстания; бледным получился и образ Пугачева. Начав с изображения восстания, художник закончил показом столкновения двух сильных характеров — Пугачева и помещицы, защищающей дочь, переведа, таким образом, идею картины из плана социального в план морально-психологический.

В последние годы жизни художник работал преимущественно в области исторической живописи. К 1881 году относится картина «Никита Пустосвят. Спор о вере» (ГТГ), где сложная тема раскола истолкована как ожесточенное столкновение двух религиозных партий, доходящее до драки их вожаков. За исключением Никиты Пустосвята и одного из раскольников, образы в картине маловыразительны и статичны, особенно царевны Софьи и ее окружения. В построении композиции преобладают условные академические приемы (см. раздел второй, главу восьмую).

В картинах на исторические, религиозные, а также сказочные темы сказался идейный и творческий кризис, переживаемый художни-

ком в конце 70-х и в 80-е годы. С этим связан и выход Перова в 1877 году из Товарищества передвижных художественных выставок.

Сила сатирического обличения проявилась лишь в ряде рисунков: «Спор о вере», «Дележ наследства», «Генерал, требующий лошадей», «Ходоки-просители», «Наушница», и особенно в «С о в р е м е н н о й и д и л л и и» (кар., 1878, ГТГ). В последнем купчина, восседающий на троне (прототипом этого образа был И. С. Камынин), олицетворяет торжество капитала, которому угодливо служат Наука, Искусство, Красота. Однако самоценных станковых рисунков у Перова сравнительно мало. Большинство его рисунков — подготовительный материал для картин. Перов не стремился в них к законченности, легке объема: быстрой линией наносил контур предметов и человеческих фигур, стараясь выявить в них самое характерное. Образы здесь почти всегда гротескны.

Некоторый упадок творчества в последние годы жизни не может умалить значения Перова как одного из крупнейших русских художников-реалистов, передового деятеля русской культуры второй половины XIX века. Он шел непроторенной дорогой, был подлинным новатором в области бытовой и портретной живописи, наметил пути, по которым пошли десятки других русских художников.

Перов был замечательным педагогом, идейным вдохновителем и наставником молодежи. По словам учившегося у него Нестерова, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества «все жило Перовым, дышало им, носило отпечаток его мысли, слов, деяний». Он умел заинтересовать учеников, воодушевить их, заставить работать и верить в свои силы.

Воспитанник Училища, Перов хорошо знал недостатки старой педагогической школы, боролся с ними, указывая ученикам путь к подлинно реалистическому творчеству. Он говорил: «Чтобы быть творцом, нужно изучать жизнь, нужно воспитывать ум и сердце не изучением казенных натурщиков, а неустанной наблюдательностью и упражнением в воспроизведении типов и им присущих наклонностей». При этом Перов бережно относился к творческой индивидуальности учеников.

Его учениками были Н. А. Касаткин, С. А. Коровин, С. В. Иванов, А. Е. Архипов, М. В. Нестеров, В. С. Смирнов, А. П. Рябушкин, В. Н. Бакшеев и многие другие.

Пользуясь огромным авторитетом среди деятелей Товарищества передвижных художественных выставок, Перов договорился с ними о том, чтобы во время пребывания выставок в Москве к ним в качестве самостоятельных присоединялись выставки работ учеников, что и практиковалось начиная с 1877 года. Понятно, какое важное значение имело общение с передвижниками для определения тематики ученических работ и вообще всего направления творчества молодых художников.

Глава вторая

САТИРИЧЕСКАЯ ГРАФИКА И ЛИТЕРАТУРНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ. ШМЕЛЬКОВ

В изобразительном искусстве социально-обличительное направление 60-х годов, особенно на первых порах, наиболее активно проявилось в графике, преимущественно печатной. Общественно-революционный подъем 1859—1861 годов послужил мощным стимулом развития революционной агитации и публицистики на страницах передовых иллюстрированных сатирических журналов. Дух обличительства преобладал тогда и в литературной иллюстрации, а также в станковой графике; закреплялись традиции Федотова, Агина, Шевченко — поэта и художника. В. В. Стасов, высоко оценивая роль сатирической графики 60-х годов, позднее писал, что «первые зерна» нового искусства кроются... в тех бесчисленных иллюстрациях всевозможных книг... в тех легионах карикатур на современную жизнь... которые играли в наше время такую действительную роль и на которые, однако, старая привычка и старая каста художников запрещала смотреть как на нечто серьезное и художественное».

Знаменитые сатирические журналы революционных демократов «Искра» (1859—1873) и «Гудок» (1862) стали ареной самых смелых и острых выступлений. Даже в условиях подцензурной печати при обращении к коренным проблемам окружающего социального бытия в них неизменно подчеркивалась солидарность с идеями Чернышевского, Добролюбова, Герцена.

Задачей «Искры», как формулировали ее издатели, была «вседневная практическая сатира».

При этом часто особое внимание обращалось на то, чтобы «нелепое и достойное осмеяния силою самого рисунка делалось очевидно смешным и нелепым для каждого». Журнал отзывался острыми публицистическими статьями, сатирическими рисунками на политические события.

Издателями «Искры» были в период ее расцвета член союза «Земля и воля» В. С. Курочкин — поэт-сатирик, широко известный как переводчик Беранже, использовавший его стиль в своих сатирах, и карикатурист Н. А. Степанов.

Оба они имели солидный опыт публицистической работы.

Николай Александрович Степанов (1807—1877) участвовал в 40-е годы в «Иллюстрированном альманахе» совместно с Агиным и Федотовым, в «Ералаше» М. Л. Неваховича; был автором собственных сатирических альбо-

мов: «Знакомые» (1857) и «Современные шутки» (1856).

Добролюбов писал о Степанове:

Между дикарских глаз цензуры
Прошли твои карикатуры...
И на Руси святой один
Ты получил себе свободу —
Представить русскому народу
В достойном виде царский чин.

Степанову и Курочкину удалось сплотить вокруг «Искры» большую группу передовых литераторов и художников. Пользовались широкой известностью ставший главным рисовальщиком «Гудка» Н. В. Иевлев, жанрист и рисовальщик А. М. Волков.

Главным средством проведения в жизнь боевой сатиры в условиях цензурных гонений стал эзопов язык — язык скрытых намеков, иносказаний. По этому поводу Курочкин замечал, что нужно «уметь так расставить слова, чтобы свистнуло с первого взгляда», имея в виду и освидетание изображенного позорного явления жизни и близость журнала к добролюбовскому «Свистку» («Свисток» был сатирическим приложением к знаменитому «Современнику»). Скрытые в карикатурах «Искры» намеки с готовностью расшифровывались публикой.

В «Искре» обличались чиновничьи порядки, хищничество развивающегося капитализма, продажность прессы, цензурные гонения, развертывалась борьба за общественную гласность, были отклики и на международные политические темы.

За время работы в «Искре» Степанов создал огромное число карикатур. Среди них были сатирические портреты лиц, заслуживших печальную славу в обществе. Под язвительный карандаш художника попали мракобес Катков, министр Валуев с его показным либерализмом, банкир Штиглиц, наживший состояние на биржевых спекуляциях, и многие другие. Штиглицу посвящена карикатура «Фонды и трансферты. Благотворное влияние биржевой карьеры» (1859, ил. 12). В облике миллионера подчеркнуто нечто низменное, обезьяноподобное и хищное. Гротескность трактовок образа сочетается со стремлением к натуральности, что стало отличительной особенностью карикатур второй половины XIX века.

Обычно темы и сюжеты выступлений «Искры» обсуждались на редакционных заседаниях, в шутку прозванных «искристыми».

Кроме портретных карикатур, на страницах «Искры» можно встретить и разнообразный жанровый типаж. Зачастую литературная и художественная часть журнала составляли единое целое: текст комментировался рисунком, а остроумная подпись помогала угадывать скрытый смысл изображенного. Искров-

цы умели использовать в рисунках и в тексте комическую ситуацию, занимательность.

Быстрота, оперативность откликов, тем более в постоянной борьбе с цензурой, обуславливали порой весьма суммарное, беглое и не всегда квалифицированное исполнение рисунков, которые дорабатывались для печати уже гравером, часто тоже в спешке. Но и в таком виде карикатуры «Искры» и «Гудка» больно жалили, делая наглядной агитацию, отчего в первую очередь против них и ополчалась цензура.

За «Искрой» и «Гудком» закрепилась роль «суда общественного мнения», за Курочкиным и Степановым — его председателей.

Резко усилившееся после 1864 года наступление на революционно-демократическую печать не могло не отразиться на ее дальнейшей судьбе. В этом году С.-Петербургский цензурный комитет отстранил от редактирования Василия Курочкина; Степанов тоже оставил журнал. Издателем «Искры» тогда стал брат Василия Курочкина — Владимир. Несколько обновился и состав художников: пришли А. И. Лебедев, П. М. Боклевский, известные злободневными литературными иллюстрациями и сатирическими альбомами. Затем журнал был вынужден отказаться от сатирических рисунков; в таком виде наглядность агитации ослабла.

Социально-политическая позиция «Гудка» была менее замаскированной. В «Гудке» сотрудничали пришедшие из «Искры» поэт Д. Д. Минаев, славившийся легкостью рифм и каламбуров, а также известный карикатурист и иллюстратор Николай Васильевич Иевлев (1835—1866). Некоторое время он находился в Лондоне. Можно предположить, что там Иевлев встречался с Герценом и, возможно, познакомился с его «Колоколом» (1857—1864). В заглавной виньетке «Гудка» было помещено изображение Герцена, призывающего крестьян к уничтожению крепостного права. В ряде рисунков, запрещенных цензурой, изображался колокол, что также подтверждает предположение о стремлении журнала пропагандировать в России идеи вольной русской прессы.

В рисунках «Гудка» были отклики и на революционное гарибальдийское движение в Италии и на войну северных и южных штатов Америки. В «Колоколе» Герцен призывал быть на стороне развивающихся народов, быть на стороне борцов за свободу против насилия.

В одном из рисунков — «Видимые знаки привязанности к начальству» (ил. 13) — Иевлев остроумно осмеивал полицейский режим самодержавной России. Это как бы зарисовка уличной сценки: полицейский ведет за веревку связанных мужчин и женщин — бедных, оборванных. Манера исполнения рисунка — непринужденная. В названии использована игра слов.

В таком же стиле исполнен портретный рисунок, изображающий М. Л. Михай-

лова — революционного деятеля, подвергнувшегося репрессии, одного из авторов прокламации «К молодому поколению», поэта, переводчика, распространявшего в России нелегальный «Колокол». Сохраняя портретное сходство, художник (возможно, Иевлев, которому иногда приписывают это произведение) представил Михайлова в арестантском халате за тюремной решеткой, образованной линиями, словно бы сделанными рукой цензора, зачеркнувшего рисунок.

Среди удачных рисунков Иевлева — политическая карикатура «Империя — это мир» (ангел, лежащий на пушечном лафете с оливковой ветвью в одной руке и пушечным шомполом в другой). Иевлева считают автором и еще одного, запрещенного цензурой рисунка — изображения социальной иерархии современной России (этот сатирический образ появился у Салтыкова-Щедрина еще в 1848 году в рассказе «Запутанное дело»). Основание пирамиды занимают крестьяне, далее друг над другом располагаются представители всех остальных сословий, художник высмеивает присущие им пороки: пьянство, чиновничью «чехарду» и так далее. Пирамиду венчает группа фигур, должно быть, символизирующая царскую фамилию.

Подобная композиция была использована и позже, в 1901 году, в первом русском революционном плакате, что подтверждает связь русской политической сатиры начала XX века с ее истоками периода революционного натиска 60-х годов.

Примером революционной агитации может служить рисунок В. И. Якоби (издан литографией), где изображен тоже революционер Михайлов; его заковывают в кандалы.

«Дело Михайлова» получило широкую огласку. Судьба этого человека, как некогда судьба Шевченко, вызвала горячее сочувствие передовой интеллигенции. Можно предположить, что подобные «листки» были попыткой внедрить революционное содержание в очень распространенную в 50—60-е годы народную картинку, попыткой, которую предпринял еще Шевченко, создав серию «Блудный сын» (см. том первый, раздел девятый, главу пятую).

Революционно-сатирическая журналистика 60-х годов оказывала огромное влияние на идейную жизнь России, формируя новые эстетические воззрения, вкусы, определяя рождение новых жанров. Очень большое распространение получили тогда разного рода сатирические издания альбомного характера на злобу дня, часто развивавшие ту же тематику, что и журналы, с подобными им литературными комментариями.

Уже упоминались сатирические альбомы Степанова. Отчасти им близок выполненный Петром Михайловичем Боклевским (1816—1897) «Бюрократический катехизис. Пять сцен из «Ревизора» Н. В. Гоголя» (1863). Используя

сюжетные положения и текст комедии, художник обличает чиновничьи нравы, продолжая линию, начатую в свое время в графике карикатурой Венецианова (см. том первый, раздел восьмой, главу восьмую).

К традиции «Физиологического очерка» 40-х годов восходят названия изображенных сцен: «Политика бюрократов», «Философия бюрократов», «Общественные отношения бюрократов», «Религия бюрократов», «Поэзия бюрократов». Все внимание сосредоточивается на поступках действующих лиц. Художник показывает кулачную расправу городничего с купцами, группу чиновников, озабоченно совещающихся по поводу того, как лучше подсунуть взятку, и так далее. Действующие лица здесь несколько окаррикатурены, что делает рисунки еще более обличительными. Бытовая обстановка сведена в «Бюрократическом катехизисе» к минимуму.

Боклевский учился у А. Е. Егорова, А. П. Брюллова, П. К. Клодта. Он принадлежал к тем современникам, которые использовали академическую школу в соответствии с новыми задачами искусства. Большое влияние на формирование творчества художника оказали драматургический театр Гоголя и Островского, игра знаменитых актеров, особенно М. С. Щепкина. Под впечатлением постановок московского Малого театра созданы иллюстрации к пьесам Островского (1859—1861), «Ревизору» Гоголя (1856—1858). Гоголь чаще других писателей привлекал художника.

Наибольший успех выпал на долю иллюстраций к «Мертвым душам», известных в ряде вариантов — то более карикатурно трактованных, то отличающихся натуральностью образов и манеры исполнения. Это были для него живые типы современности. Наряду с созданными Агиным образы Боклевского легли в основу последующей иконографии гоголевских героев. Короленко писал, что Павла Ивановича Чичикова он уже не представлял иначе как в образе, данном Боклевским (ил. 17).

Психологически содержательны, реальны персонажи и в иллюстрациях Боклевского к романам «Преступление и наказание» Достоевского, «Отцы и дети» Тургенева, к «Герою нашего времени» Лермонтова. Когда Боклевский трактовал образы в их жизнеподобии, он пользовался тщательной, детальной манерой рисунка, восходящей к камерному графическому портрету 40-х годов XIX века, которым начинал свой творческий путь.

Знаменательным событием в художественной жизни 60-х годов стали полные злободневности иллюстрации Трутовского к изданию басен И. А. Крылова (1864).

Константин Александрович Трутовский (1826—1893), подобно большинству современников-графиков, сформировался на традициях передового реалистического социально-обличительного направления 40—50-х годов.

Еще в юношеские годы он был дружен с Достоевским; возможно, разделял взгляды революционного кружка петрашевцев. Есть сведения о том, что Трутовский был лично знаком с Шевченко и его окружением. Антиклерикальная направленность показательна для многих произведений Трутовского (например, цикла, известного под названием «М и ф о л о г и я к р е п о с т н и ч е с т в а»). Шевченковская тема проходит через все творчество художника — и как участника «Живописной Украины», издаваемой Л. М. Жемчужниковым (о ней см. ниже), и как иллюстратора произведений Шевченко («Наймичка», «Невольники» и др.), и как автора графической сюиты из жизни великого украинца.

Близости к передовому реалистическому направлению в искусстве шестидесятых годов способствовало участие Трутовского в рисовальных вечерах Петербургской Артели художников. Там выработывалась новая школа реалистического рисунка, формировались передовые эстетические воззрения.

В иллюстрациях к басням Крылова вместо животных Трутовский изобразил своих современников, цитатами из басен комментировал различные социальные пороки: угнетение крестьян помещиками, трагическую зависимость художника от денежного мешка, горькую судьбу народных талантов, женское бесправие. Иллюстрацию к басне «Рыбы и пляски» можно рассматривать как отклик на знаменитые студенческие выступления 60-х годов. Возможны, однако, и более широкие аналогии — намек на волнения, охватившие в 1863—1864 годах Польшу, Белоруссию, Финляндию, Литву. В рисунке представлена сцена расправы с демонстрантами, правда, намеченная мелко, суммарно, видимо, в расчете на цензуру. Справа крупно изображены озабоченно совещающиеся высшие чиновники в мундирах и орденах; левее виднеется фигура полицейского, злобно грозящего кулаком толпе. Тем самым подчеркнута прямая зависимость действий полиции от указов правительственных лиц. Такой остроты сюжета еще не знала литературная иллюстрация.

Рисунки явно пострадали от плохого воспроизведения в гравюре на дереве. Исполненные довольно тонким пером, они в оригиналах психологически убедительны. Примечательны названные иллюстрации и вниманием к народной жизни, народным типам. Все симпатии художника, конечно, на стороне угнетенных.

Народной жизни Трутовский посвятил в 70-х годах иллюстрации к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Гоголя.

Лев Михайлович Жемчужников (1828—1912), так же как и Трутовский, знал Шевченко, был его горячим поклонником. В память шевченковской «Живописной Украины» Жемчужников предпринял в 1860 году аналогичное издание с целью показать повседневную реальную жизнь украинцев. Художник писал: «Пусть мой труд служит как бы продолжением бывшего труда Тараса Григорьевича.

Вышедший из простого народа, он не отвращался от нищеты и сермяги, напротив, он и нас обернул лицом к народу: заставил полюбить его и сочувствовать его скорби... Он был сила, спаивающая нас с народом. Он побудил нас к новой жизни». В этом издании принимали участие художники Трутовский, И. И. Соколов, А. Е. Бейдеман, хорошо знавшие Шевченко, работал и молодой В. В. Верещагин.

В офорте «Покинутая» (1860, ил. 15), выполненном для «Живописной Украины», Жемчужников воссоздал вслед за Шевченко образ героини его поэмы «Катерина» — крестьянской девушки, обманутой своим возлюбленным — офицером. Тема любви социально неравных людей была актуальной, тесно связанной с «женским вопросом». Жемчужников создал поэтический образ украинской крестьянки. Она ждет ребенка. Фигура очерчена пластически лаконичной, плавной линией, лишь слегка, в отдельных местах форма моделирована штрихом.

Тема «униженных и оскорбленных» проходит и через другие произведения Жемчужникова. Особенно выделяется драматизмом образа, эмоциональной выразительностью и экспрессивной манерой офорт «Заштатный» (1861/2), изображающий униженного чиновника, оказавшегося уволенным с работы.

Искусство офорта, гибкое, послушное творческому темпераменту, противостояло культивируемой Академией трудоемкой и специфической резцовой гравюре на металле и, как правило, привлекало художников, отходивших от академических традиций. Они обучались этой технике приватно. Жемчужников овладел офортом в Париже и стал одним из ревностных его распространителей в России среди художников реалистического направления: он показал Шевченко прием мягкого лака, обучал офорту В. Е. Маковского.

В 60-е годы создает свои первые офорты и литографии И. И. Шишкин. К литографии, тоже технике гибкой, в эти и последующие годы часто обращались П. М. Боклевский, П. М. Шмельков, в литографии были исполнены сатирические альбомы и иллюстрации А. И. Лебедева, иллюстрации В. Г. Шварца к роману А. К. Толстого «Князь Серебряный».

Шестидесятые годы дали жизнь многим иллюстрациям и закрепили творческие связи их создателей с передовой русской литературой. Петр Соколов начал иллюстрировать произведения Тургенева (см. раздел второй, главу двенадцатую).

Появились иллюстрации М. С. Башилова к сочинениям Салтыкова-Щедрина, к эпосе Толстого «Война и мир».

Михаил Сергеевич Башилов (1821—1870) начал творческий путь рисунками к «Кобзарю»

Шевченко (1844). Ему принадлежат также иллюстрации к комедии Грибоедова «Горе от ума» (1862), «Губернским очеркам» Салтыкова-Щедрина (1869). Во всем довлела злоба дня, сказывался интерес к современности, но обличались также «прошедшего жителя подлейшие черты». Таковы иллюстрации к «Горю от ума», которые имеют заостренно сатирический характер. Возможно, в трактовке сцен здесь сказалось влияние реалистического театра. Иллюстрации к «Войне и миру» (1866—1867) не были изданы и представляют тем больший интерес, что выполнялись под руководством автора романа, давшего художнику подробные рекомендации. Рисунки Башилова, вполне реалистические, порой не лишены изящества. Образы психологически выразительны, они несут в себе немало личных наблюдений.

Башилов, занимая должность инспектора Московского училища живописи, ваяния и зодчества, стремился просветить молодые умы в духе эстетических идей революционных демократов.

Иллюстрации 60-х годов разнообразны. Здесь были реалистические иллюстрации Шварца к «Князю Серебряному», «Руслану и Людмиле», к «Песне про купца Калашникова», Павла Соколова — к «Тарасу Бульбе», продолжающие романтическую и академическую традицию, его же иллюстрации к «Евгению Онегину», близкие венецианской жанровой линии в поэтическом взгляде на русскую жизнь. Павел Соколов был автором рисунков к «Капитанской дочке», «Домику в Коломне». Темы и сюжеты русской классической литературы находили выражение и в рисунках разного рода журнальных изданий.

Особый интерес представляют своей тематикой иллюстрации Шмелькова к «Очеркам фабричной жизни» М. С. Голицынского. Эти рисунки часто использовались в пропагандистских целях.

Петр Михайлович Шмельков (1819—1890) — известный рисовальщик московских сатирических журналов «Развлечение» и «Зритель», в которых сотрудничал и Башилов. Там же иногда воспроизводились станковые акварели и рисунки Шмелькова.

Он был выходцем из крепостных, воспитанником Московского училища живописи и ваяния. Его работы имеют переходный характер, они связаны с бытовым жанром 30—40-х годов, в частности Щедровского. В них чувствуются и федотовские влияния.

Акварель Шмелькова «Купец перед фотографом» (конец 1850-х — начало 1860-х годов, ГТГ, ил. 16) обнаруживает дарование сатирика и юмориста. Художник осмеивает претензии на светскость купца-тол-

стосума и противопоставляет ему беднягу-фотографа, содержащего дешевенькую фотографию. С меткой наблюдательностью обрисованы обстановка и персонажи, их социально-типические особенности. Шмельков хорошо владеет приемом комической обрисовки ситуации, действующих лиц, каждой введенной подробностью. Образы купца и фотографа трактованы с известной гротескностью, но в пределах бытовой достоверности.

Шмельков был знатоком быта и нравов купечества, небогатого дворянства, чиновничества, мелкого трудового люда, городских низов. Сатира его имела социально-бытовую направленность. Зарисовки такого рода сделаны метко, часто полны мягкого юмора, порой же художник поднимается до гневной сатиры (сюита «Фотографические позы» в журнале «Развлечение» за 1868 год, изобличающая домостроевские нравы). Некоторые работы исполнены драматизма (рисунок к картине «У родильного приюта», ГТГ, ил. 18).

Искусство Шмелькова неизменно гуманно и полно симпатии к трудовому народу. Он первый в иллюстрациях к «Очеркам фабричной жизни» поднял тему фабричного люда. Народным образом художник уделял немало внимания («Игра в кости», «Игра в шашки», «Птицелов»).

Нередко работы Шмелькова объединены одними и теми же действующими лицами: акварели «В ресторане» («Нищая»), «Умывание», «У шкафчика» («Тайком от жены»; все — в ГТГ). Манера рисунка Шмелькова живая; акварели 60-х годов — поры расцвета творчества художника (в частности названные выше) исполнены живописно, с чувством цвета.

Шмелькова можно отнести к родоначальникам жанровой живописи московской школы 50—60-х годов. Иной раз его рисунки совпадают по теме, мировосприятию с произведениями В. Е. Маковского, И. М. Прянишникова, правда, сюжетная сторона их роднит больше, чем обличительная. Шмельков был одним из первых пейзажистов Москвы, художником города.

Глава третья

ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ. НЕВРЕВ, ПУКИРЕВ, ПРЯНИШНИКОВ, ЮШАНОВ, СОЛОМАТКИН, ЯКОБИ, МОРОЗОВ

В начале 60-х годов отчетливо определились два направления в русском изобразительном искусстве, в частности в бытовой живописи: идеализирующее, поверхностно описательное, не затрагивающее глубин жизни, смыкающееся с салонным, и реалистическое, целью ко-

торого было раскрытие общественного смысла явлений.

На рубеже 50-х и 60-х годов Академия художеств под влиянием демократических веяний эпохи стала терпимее относиться к бытовому жанру. Но, присуждая в большом количестве золотые медали за картины на современные темы, она продолжала считать их произведениями «низшего рода». Покровительство бытовой живописи со стороны Академии было кратковременным; оно кончилось, как только чиновники от искусства почувствовали, что жанровая картина становится острым оружием критики социального строя.

Основную, наиболее прогрессивную тенденцию развития жанровой живописи характеризует творчество В. Г. Перова 60-х годов. Рядом с Перовым следует назвать Н. В. Неврева, В. В. Пукирева, И. М. Прянишникова, А. Л. Юшанова — воспитанников Московского училища живописи и ваяния — и петербуржца В. И. Якоби.

Борьба вокруг крестьянской реформы, общий подъем демократического движения обусловили публицистический характер жанровых картин рубежа 50—60-х годов. Этим объясняется выбор тем и сюжетов, в которых обнаженно выступают язвы крепостничества.

Остро ставился вопрос о содержании и роли критики: обличение пороков отдельных личностей не могло удовлетворить общественную мысль, которая требовала раскрытия общественных причин этих пороков. Новое содержание картин нуждалось в новой художественной форме. Ее поиски мы уже видели на примере творчества Перова.

Начиная с середины 60-х годов, показ угнетенного народа становится основной темой жанровых картин. Интерес к миру чувств простого человека приводит к поискам художественных средств, позволяющих раскрыть психологию героев произведения. Разнообразнее становятся композиционные решения, изменяется колорит, существенную роль начинает играть национальный пейзаж, усиливающий жизненность и эмоциональность бытовой картины.

Такова общая тенденция развития русской реалистической жанровой живописи. Но внутри реалистического направления существовало несколько течений: наряду с перовской обличительной линией имели место бытописательский и лирико-идиллический жанры. Часть художников, современников Перова, по характеру творчества лишь немногим отличалась от живописцев 50-х годов. Однако и в их произведения все больше и больше начинали проникать животрепещущие

вопросы времени. Ведущим же типом реалистической бытовой живописи была остро-социальная, пропитанная то гневным негодованием, то горькой болью художника живопись Перова, Неврева, Прянишникова, Пукирева и других близких им по духу живописцев.

В картинах того времени легко обнаружить сходство с литературными произведениями не только в темах и отдельных образах, но и в методе их решения: сатирической заостренности, умелом развертывании сюжета. Иногда увлечение подробной разработкой сюжета в ущерб всем остальным изобразительным средствам привело к иллюстративности, снижению образного, художественного раскрытия взятой темы. Однако не это определяло ведущую тенденцию развития жанровой живописи 60-х годов.

Искусство **Николая Васильевича Неврева** (1830—1904) близко Перову обличением власти имущих, симпатией к «униженным и оскорбленным».

Неврев родился и вырос в Москве. Художественное образование получил в Московском училище живописи и ваяния (1851—1856). За картину «Домашняя крестьянская сцена» в 1855 году ему было присвоено звание неклассного художника по живописи домашних сцен, а в 1859 — классного художника за портретную живопись.

В последующие годы Неврев работал преимущественно как портретист. Он писал портреты московской знати — Медынцевых, Бибиковых, графини Чернышевой и других, по характеру решения образа, живописной манере близкие портретам С. К. Заряно.

В 1863 году художник познакомился с П. М. Третьяковым и исполнил по его заказу портрет великого актера М. С. Щепкина, а также ряд портретов членов семьи основателя галереи — М. И. Третьяковой, И. З. Третьякова (сепия, начало 1860-х годов, ГТГ). В этих произведениях, а также автопортрете (1863, ГРМ) не только передано внешнее сходство, но и раскрыт характер человека. Эти черты сделали Неврева наиболее популярным после Заряно портретистом Москвы.

В середине 60-х годов он становится одним из крупнейших мастеров бытового жанра. Переход к развернутому критическому показу русской пореформенной действительности был вполне закономерен для Неврева, сформировавшегося в обстановке демократического подъема и постоянно общавшегося с передовыми русскими художниками.

В картине «Протодьякон, провозглашающий многолетие на купеческих именинах» (1866, ГТГ) подчеркнуты невежество и грубость купцов-самодуров. Прекрасно знавший их быт и нравы (Неврев был сыном купца), художник запечатлел типические образы замоскворецких толстосумов. Используя характерный для жанристов-шестидесятников композиционный прием, он располагает персонажи тесным полукругом, что дает возможность под-

робно рассмотреть участников сцены. Лица, фигуры, каждая деталь интерьера — все говорит о самодовольстве и ограниченности, разоблачает быт и нравы «темного царства». Подробным изображением обстановки, колоритом, звучным и ярким, но не сгармонизированным, художник вносит дополнительные черточки в характеристику купеческого быта. В основе колорита лежит вещественная конкретность цвета. Подчеркнутая карикатурность образа протодьякона, не вяжущаяся с убедительностью и бытовой трактовкой остальных образов и всей обстановки, несколько снижает художественное достоинство этого произведения. По методу решения темы картина близка к ранним работам Перова.

В том же 1866 году Неврев написал картину «Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого» (ГТГ, ил. 19). В ней изображена сцена продажи молодой крестьянки. Стасов писал: «Продаваемый «товар» — явно мать семейства... какое достоинство, какое простое благородство разлито в ее фигуре, в ее прекрасном русском крестьянском лице... Посмотришь единую секунду на эту картину, и русская история теснится тебе в душу; долгие столетия и бесчисленные поколения замученные, не отомщенные и изруганные...»

Все симпатии Неврева — на стороне крестьян; их простая, своеобразная одежда, красивые и благородные лица решительно контрастируют с пошловатой уродливой физиономией покупателя и бесцветным лицом продавца — помещика. Сцена происходит в комнате, где собраны книги, картины, в том числе портрет Мирабо, деятеля французской буржуазной революции. Эта обстановка, так не соответствующая происходящему, обнажает подлинную циничную природу «хозяев».

Художник назвал свою картину «Незабытое прошлое», указав тем самым на ее тесную связь с вопросами современной русской жизни.

Продолжая разрабатывать эту тему, Неврев создает такие произведения, как «Воспитанница» (1867, ГТГ) и «Кулец-кутила» (акв., 1867, ГТГ). Сюжет «Воспитанницы» — одного из лучших произведений художника, очевидно, навеян одноименной пьесой Островского, которая в 1863 году была поставлена на сцене Малого театра. В этом убеждает и решение композиции наподобие театральной мизансцены.

Мастерство художника проявилось прежде всего в выборе сюжетного момента, позволившего раскрыть душевное состояние и характер героев картины. Изображено обручение молодой воспитанницы из богатого барского дома с нелюбимым и ничтожным

человеком. Очень выразительна фигура священника, замершего в подобострастной позе, готового соединить руки молодых. Убедительно характеризованы помещица и ее сын — красавец офицер, виновник тяжелой участи воспитанницы. В запечатленной сцене раскрывается драматический конфликт, дающий возможность проникнуть в смысл явления: как бы подводятся итог предшествующим событиям и намечается их будущее развитие. Как и в предыдущей картине, прекрасно написан интерьер: он характеризует быт людей, обладающих вкусом и большими средствами. Колорит строится на приглушенной красочной гамме, тонких сочетаниях синего, серого и желтого цветов. Таким образом, как колорит, так и отбор деталей обстановки служат для художника дополнительным средством характеристики быта той или иной социальной среды. Тщательность исполнения, особая камерность при большой идейной значимости присущи его лучшим произведениям.

Середина 60-х годов была наиболее плодотворным периодом творчества жанриста. Позже, на рубеже 60—70-х годов, он создает ряд бытовых картин, не затрагивающих больших общественных вопросов («Перемена жизни», «Доброе утро» и др.), что характерно не только для Неврева, но и целого ряда художников, сформировавшихся в 60-е годы и не сумевших правильно ориентироваться в новой исторической обстановке.

В 70—80-х годах Неврев, подобно Перову, работает преимущественно в области исторической живописи, оставаясь и в ней бытописателем-психологом. Из исторических картин наиболее значительна «Княжна П. Г. Юсупова перед пострижением» (1886; см. второй раздел, главу восьмую).

В 1881 году художник становится членом Товарищества передвижных художественных выставок.

В поздние годы жизни художник создает ряд портретов и жанровых картин («Сморины», «Семейные расчеты», обе — 1888, ГТГ), содержанием близких его жанрам 60-х годов.

В плане обличения морали господствующих классов, свойственном многим произведениям Неврева, решена и завоевавшая широкую популярность картина «Неравный брак» **Василия Владимировича Пукирева** (1832—1890).

Пукирев происходил из тульских крестьян. Мальчиком он работал подручным у иконописца. Художественное образование получил в Московском училище живописи и ваяния (1849—1855), был учеником Зарянка. Он унаследовал от учителя любовь к ювелирной выписанности деталей, умение передать предмет в его материальной конкретности.

В 1859 году Пукирев был приглашен на должность преподавателя Училища, в связи с чем Е. Я. Васильев, который вел там рисунок, писал: «Г-н Пукирев один из

всех бывших здесь учеников твердо владеет рисунком и способен преподавать свои познания».

Картина «Неравный брак» (1862, ГТГ, ил. 11), как и «Воспитанница» Неврева, отражает особое внимание демократов-шестидесятников к бесправию и униженности женщины. Тема тяжелой женской доли была одной из важных в русской литературе и живописи тех лет. Названная картина автобиографична, глубоко прочувствована художником. Гиляровский в книге «Москва и москвичи» писал о героях произведения Пукирева: «Этот старый важный чиновник — живое лицо, невеста рядом с ним — портрет невесты В. В. Пукирева и стоящий со скрещенными руками — это сам В. В. Пукирев, как живой». Художник изображает кульминационный момент в развитии события. Рука невесты и рука священника, протягивающего ей кольцо, — это смысловой и композиционный ключ картины. Внимание художника сосредоточено на раскрытии переживаний действующих лиц. Драматический конфликт, выраженный в центральных фигурах, развит в остальных персонажах.

Каждый из образов портретен в своей основе, но портретные черты не выступают на первый план: все лица объединены определенным сюжетным действием, и оно является главным. Впоследствии этот прием будет широко использоваться русскими художниками, способствуя углублению психологической характеристики их героев. Лежащая целиком в плане обличительного искусства начала 60-х годов, эта картина в то же время необычна для того времени: фигуры написаны почти в натуральную величину. Большим размером Пукирев как бы утверждал значительность произведения на современную тему. Художник дает поколенное изображение, концентрируя внимание на выразительности лиц. Это стремление к психологизму станет характерной тенденцией развития русского искусства, начиная с середины 60-х годов.

Пукирев использует академические приемы композиционного построения (группировку главных действующих лиц по законам классической пирамиды, выделение их светом и т. д.), наполняя их живым содержанием, подчиняя целям раскрытия характеров и переживаний героев. Воспринятое от Зарянка умение «передавать видимое до осязательности, до обмана» (слова Зарянка) придает достоверность изображению. Правда, в живописи этой картины есть известная сухость. Не избежал художник и некоторой доли мелодраматизма. Однако в целом произведение очень жизненно. «Неравный брак»... много крови испортил не одному генералу», — вспоминал Репин.

Академия художеств присудила ее автору звание профессора по живописи народных сцен. Стасов расценивал это как «прорвание прежних плотин, полное признание законности... тех произведений, которые до тех пор должны были пробираться робко, бочком и с извинениями, точно какая-нибудь незаконная контрабанда...»

В последующие годы Пукирев исполнил ряд небольших картин, рассказывающих о жизни пореформенной России: «В мастерской художника» (1865), «Потрава» (1870), «Строение железной дороги» (1871), «Сбор недоимок» (1873), «Прием приданого по росписи» (1873) и другие.

Своими немногочисленными произведениями, и в первую очередь «Неравным браком», Пукирев, подобно Перову, Невреву и другим художникам демократического направления, утверждал новые пути в искусстве — картину на современную тему, раскрывающую социальный смысл жизненных явлений.

То же можно видеть и в картинах **Иллариона Михайловича Прянишникова** (1840—1894).

Прянишников родился в селе Тамосеве бывшей Калужской губернии в семье небогатого купца. В детстве его отправили в Москву «в люди», двенадцати лет ему удалось поступить в Московское училище живописи и ваяния. Затем он находился в услужении у чаеоторговца Волкова и только с 1856 года стал заниматься в Училище систематически. Учителями Прянишникова были С. К. Заряко, Е. Я. Васильев и Е. С. Сорокин. Большое влияние на него оказал Перов, старший товарищ по художественной школе, с которым он подружился в годы совместной жизни у Васильева.

Говоря о формировании Прянишникова как художника, необходимо учитывать своеобразие общественно-политической и художественной жизни Москвы. Прянишников любил и знал Москву: «Где вы найдете в России такие типы... тут и Островский, и Гоголь, и Тургенев, и Толстой — все собрано воедино. Смотри и наблюдай за нашей... русской жизнью на каждом шагу... Для нас, русских жанристов, Москва — клад». Подобно Перову, Прянишников остро ощущал необходимость работать в области национального бытового жанра.

«Мальчик-коробейник» (1864, КМРИ) и «Чтение письма в овощной лавке» (1864, ГТГ) — первые дошедшие до нас картины художника, в которых он выступил прямым продолжателем традиций Венецианова и Тропинина. Эти работы подкупают искренностью и теплотой изображения простых людей и окружающей их обстановки. Однако они еще не вполне самостоятельны и оригинальны, что сказывается и в титлаже и в некоторой условности художественных приемов.

Творческое лицо художника определила картина «Шутники. Гостиный двор в Москве» (1865, ГТГ, ил. 20), принадлежащая к числу лучших произведений русского искусства 60-х годов. За нее Прянишников получил Большую серебряную медаль и звание классного художника третьей степени. Стасов справедливо называл ее капитальной работой

того художника, отмечая, что «...в трагическом, щемящем выражении лежит главная могучая нота Прянишникова».

Решая тему трагедии «маленького человека», столь распространенную в русской литературе и изобразительном искусстве того времени, художник близок к реалистическому театру и драматургии Островского, что характерно для жанристов-москвичей 60-х годов. Вероятно, картина была написана под впечатлением пьесы «Шутники» и ее постановки в Малом театре осенью 1864 года. Но здесь правильнее говорить не столько о влиянии, сколько о тематической, идейной общности названной комедии и картины. Художник проявил большую самостоятельность в разработке темы, что свидетельствует о значительности его таланта.

В живых образах малозначительной, на первый взгляд, сцены Прянишников раскрыл явления, характерные для купеческой среды, — грубое издевательство над слабым и бедным, калечащую людей власть денег. Художник избрал местом действия Гостиный двор — это средоточие торгового мира Москвы, где в наиболее обнаженной форме проявилось истинное лицо купечества.

Умение остро выразить сюжет сказалось уже в эскизе (ГТГ). И все же, если сравнить эскиз с картиной, станет ясно, какую большую работу проделал художник за сравнительно короткий срок. Там все образы намечены в самых общих чертах, имеют гротескный характер (изображен неряшливый старик чиновник, потешающий пьяной пляской купцов); колорит условен, выдержан в теплых коричневых тонах, не выявляет драматизма содержания. В картине Прянишников отказывается от гротеска. Образ чиновника настолько разработан, что его биография становится ясной с первого взгляда; медаль за двадцать лет беспорочной службы, порывавший от времени, но опрятный костюм старика, его седые, аккуратно подстриженные волосы свидетельствуют о том, что перед нами человек, честно трудившийся всю свою жизнь, и только беспросветная нужда заставляет его идти на унижение. Подобно режиссеру, точно и продуманно определяет художник значение каждого участника этой сцены, как бы демонстрируя перед зрителем все степени купеческой иерархии. Все это люди, измеряющие достоинство человека толщиной его кошелька. Для Прянишникова купечество связано с тем миром, который, по образным словам Стасова, «тяготит и давит свет». Подчеркивая тупость и жестокость этого мира, художник раскрывает социальную трагедию «маленького человека». В его произведениях каждая деталь говорит. Так, например, в картине «Чтение

письма» икона была дана просто как деталь обстановки овощной лавки; в «Шутниках» та же деталь заиграла по-новому, заставляя острее понять ханжескую мораль купцов, которым показная набожность не мешает издеваться над бедняком.

Неглубокое пространство в «Шутниках» напоминает сценическую площадку, а распределение фигур подобно театральной мизансцене с тщательно продуманной «ролью» каждого действующего лица, вносящего дополнительную черточку в общую характеристику купеческих нравов. И в то же время сюжет картины производит впечатление подмеченного в жизни случая. Ее цветовой ключ найден на основе изучения натуры. Преобладают серые и черные холодные тона; теплится только лампада и алеют щеки купчихи. Холодные краски передают ощущение серого непогожего дня, подчеркивают драму бедного человека. Художник добился эмоциональной выразительности черного тона. Богатство оттенков в пределах локально понимаемого цвета, сознательное ограничение палитры двумя-тремя красками — таковы колористические особенности этой значительнейшей работы Прянишникова.

Хронологически «Шутники» близки к «Приезду гувернантки в купеческий дом» Перова. Оба произведения перекликаются с драматургией Островского. Однако сравнение этих картин убеждает в различии решения близкой темы Перовым и Прянишниковым. Перов пользуется здесь, как и в ранних своих вещах, методом едкой сатиры; с этим связана гиперболизация отрицательных образов. Прянишников раскрывает социальное зло, ничего не преувеличивая, показывая людей и события такими, как они есть. Оба метода себя оправдывают. И Перов и Прянишников, запечатлевая «ужасы будничной прозы, более потрясающие, чем самые кошмарные сцены войны», с одинаковой силой возбуждали страстный протест против социальной несправедливости, унижения и подавления человеческой личности.

Другие работы Прянишникова допередвижнического периода — «Любитель» (1867, ГРМ), «Швейя» (1870, ГРМ), «Калики перехожие» (1870, ГТГ) — в идейном и художественном отношении значительно уступают «Шутникам». Но именно за них он получил от Академии звание классного художника первой степени.

Творческому методу Прянишникова близок **Алексей Лукич Юшанов** (1840— умер. не ранее 1866 года).

Юшанов принадлежит к числу талантливых художников-москвичей. Он происходил из нижнеломовских мещан, ремесленников заштатного городка бывшей Тамбовской губернии. В 1860 году поступил в Московское училище живописи и ваяния, где учился у Сорокина, получил первые номера за картины

«Игра в жмурки» и «Отдых переселенцев»; его рисунок 1863 года «Группа обнаженных натурщиков» был отмечен Академией художеств Малой серебряной медалью.

Над картиной «Проводы начальника» (1864, ГТГ, ил. 21), обличающей быт и нравы чиновничьей среды, художник начал работать в конце 1863 года. Юшанов обратился к теме, которая со времени гоголевского «Ревизора» прочно вошла в русскую литературу. В изобразительном искусстве она впервые в полный голос прозвучала у Федотова. Юшанов выступил в своем произведении продолжателем федотовской традиции.

Благодаря сценичности построения картины каждый персонаж легко воспринимается. В центре внимания — «важная особа», эта фигура освещена более ярко, к ней направлены взгляды и движения всех прочих участников изображенной сцены. Художник мастерски решает композицию, демонстрируя галерею чиновников; создает яркие типические образы. Выразительны фигуры отставного солдата и жандармского офицера. На втором плане в дверях среди прочих Юшанов изобразил нарядную молодую кормилицу с ребенком на руках. Облик ее привлекает моральной чистотой и здоровьем. Образ этот близок крестьянским персонажам Венецианова.

Колориту картины присуща мягкость и благородство красочных сочетаний: переход от тускло-малинового к светло-зеленому смягчается белым, белый цвет повторен в той или иной мере в одежде присутствующих. В живописной манере и выборе художественных средств здесь много общего с произведениями русских художников первой половины XIX века, в частности с картинами Венецианова и его ближайших последователей: построение комнаты в виде сценической площадки, использование мотива открытых дверей для углубления пространства, гладкая манера письма. Но в отличие от венециановцев Юшанов основное внимание уделяет моральной и социальной характеристике изображенных лиц. Активное восприятие жизни и юмор идут у него от Федотова. Главные достоинства картины — в ее большой жизненности, типичности и колоритности образов. В конкретном сюжете художник раскрывает социальный смысл взаимоотношений людей.

В плане характеристики определенной социальной среды была задумана и картина «Странник в купеческом доме» (в 1867 году на ту же тему написал картину Неврев). В 1866 году совет Училища утвердил ее эскиз и назначил художнику пособие. На этом обрываются сведения о жизни и творчестве Юшанова — тонкого мастера социально-бытовой картины.

Ярким примером обличительного социального жанра 60-х годов могут служить и произведения **Леонида Ивановича Соломаткина**

(1837—1883), рисующие жизнь городской голытьбы, нищей деревни, уличных артистов.

Соломаткин родился и вырос на Украине, был чумаком; служба у торговца, побывал во многих городах России. Начал свое художественное образование в Московском училище живописи и ваяния (1855—1860), там получил крепкую реалистическую основу для последующего творчества. В 1861 году поступил в Академию художеств, но занимался не систематически; не выдержав казенной рутин, Соломаткин в 1866 году ушел из Академии. Он любил и изучал картины «малых голландцев», особенно А. Остаде и Броувера; влияние их искусства сказалось на его произведениях. Соломаткин прожил всю жизнь в нищете, среди так называемых подонков общества. Эти люди стали героями его картин. Работал он много и быстро. Острая наблюдательность и блестящая зрительная память позволяли ему обходиться без предварительных этюдов.

Картины Соломаткина производят впечатлительные подсмотренных в жизни сценок, им присуще большое колористическое и композиционное разнообразие. От юмора до гротеска, едкой сатиры на современность — таковы методы показа художником уродливых сторон жизни.

Одна из первых его картин — «Именины дьячка» (1862, ГТГ) — исполнена добродушного юмора в обрисовке провинциального быта. По характеру образов, пониманию интерьера, колориту эта работа близка еще живописи середины 50-х годов.

В картине 1864 года «В погребке» (ГТГ) раскрывается трагедия семьи бедняков, остро передана бесприютность и униженность уличных музыкантов — старика и девочки, развлекающих полупьяного городского. Изображенная ситуация напоминает акварель П. М. Шмелёва «В ресторане». Композиция картины очень сценична, активно выявляет ее содержание. Тусклые краски, передающие холодный полумрак подвала, заставляют сильнее почувствовать трагизм судьбы бродячих музыкантов.

Одна из лучших работ Соломаткина — «Славильщики — городские», отмеченная в 1864 году Большой серебряной медалью и впоследствии неоднократно им повторенная (вариант 1867, ГРМ; вариант 1872, ГТГ). Это живая сценка из жизни Замоскворечья. Художник высмеивает невежество, показную набожность, пьянство и тупость. Городские, согласно традиции, пришли в купеческий дом «славить Христа» и, стоя, как истуканы, надрываясь, орут во все горло. «В каждой подробности комнаты, лицах, позах столько комизма и разнообразной правды: нельзя от всей души не радоваться на этот чудесный свежий отпрыск Федотовской школы», — писал об этой картине Стасов. Благодаря композиционному приему, типичному для художников-шестидесятников и сочетающему жизненную естественность и своеобраз-

ную демонстрацию героев перед зрителем, характеристика каждого из участников сцены ясна и наглядна.

В изображенных Соломаткиным сценах ощущаются гоголевские зримый миру смех и невидимый миру слезы.

Художник часто рисует страшный для бедных бедняков город («Фонарщик», местонахождение неизвестно, из бывшего собрания Бурцева), людей голодных и оборванных («Питейный дом», ил. 22, «У деревенского кабака. Ночная сцена», обе — 1870-е годы, ГТГ). Для него характерны доведенная до крайности гротескность образов, острота ситуации. Это отличает его картины от произведений большинства живописцев середины 60-х годов.

Соломаткин обладал обостренным чувством цвета. Колорит его работ всегда эмоционален, служит одним из главнейших средств раскрытия содержания произведения. Яркий и многоцветный в изображении народной толпы — «Продавец икон», «Уличная сцена», напряженный и суровый в таких картинах, как «В погребке», «Препровождение арестованных», он всюду сохраняет благородное единство тона; по большей части в нем преобладают теплые оттенки.

Некоторые картины Соломаткина — откровенный примитив, почти лубок. Художник намеренно нарушает анатомическую правильность фигур, гротескно заостряет образы, чтобы выразительнее показать уродство и мерзость окружающей действительности.

Произведения Соломаткина, вскрывавшие язвы современной жизни, в какой-то мере ассоциируются с рассказами Н. Успенского и Слепцова.

К наиболее прогрессивным явлениям русского искусства рубежа 50—60-х годов относится лучшая картина **Валерия Ивановича Якоби** (1834—1902) — «Привал арестантов» (1861, ГТГ, ил. 23). Она перекликается с обличительными жанрами Перова, относящимися к началу 60-х годов. Ею Якоби вводит новую тему в русскую живопись — тему тюрем и гонения революционеров.

Якоби поступил в Академию художеств в 1857 году, до того прослужив всю Крымскую войну добровольцем в Симбирском ополчении. В первой же работе — «Разносчик фруктов» (1858, ГТГ) — обнаружился интерес художника к социальной характеристике человека. Это превратило академическую студию (художественный класс и натурщик в роли торговца фруктами) в картину, дающую типический образ торговца.

В картине «Светлый праздник нищего» (1860, ГРМ; работа отмечена Малой золотой медалью) изображена сцена в бедной крестьянской избе. Произведение проникнуто горячим сочувствием к судьбе старика нищего, но назойливая подробность деталей отвлекает внимание от переживаний людей, их лиц. Этот недостаток преодолен в «Привале арестантов».

Над ней Якоби начал работать в 1860 году. В эскизе, утвержденном академическим советом, художник ограничился разработкой первого плана, трезвым рассказом об остановке на отдых ссыльных. Отдельные группы были объединены еще несколько механически. Композиция имела статичный характер. В дальнейшем он уточняет и обогащает первоначальный замысел в плане психологической разработки сюжета. Драматизм ситуации, характерный для искусства 60-х годов, усиливает социальное звучание темы: смерть политического арестанта в дороге показана как явление обычное и повседневное и потому особенно трагическое.

В основу произведения легли юношеские впечатления: каторжан многочисленными партиями гнали по тракту, пролежавшему близ дома Якоби. Ряд персонажей художник писал с натуры.

Основное внимание Якоби концентрирует на группе около умершего арестанта и следовавших за ним по этапу родственников, сидящих у верстового столба. При этом художник использует традиционный академический прием, выделяя светом главных героев картины, группируя их в духе классических «пирамид». Ему удалось передать сложную гамму человеческих чувств: от отчаяния семьи, потерявшей человека, ради которого она отправилась в изнурительный путь, до равнодушия жандармского офицера, наклонившегося над умершим арестантом. Остальные ссыльные обрисованы суммарно, мрачными силуэтами. Контраст темного грозового неба и яркого света, прорывающегося сквозь плотный покров туч, преобладание серых и коричневых тонов усиливают драматизм сцены.

Картина «Привал арестантов», воспринятая в Академии как традиционное решение бытового жанра, дала Якоби право на заграничную командировку. За восемь лет (1861—1869), проведенных в Германии, Франции, Италии и других странах, он создал лишь одно значительное по теме произведение «9-е Термидора» («Террористы и умеренные», 1864, ГТГ).

По возвращении в Россию Якоби принял участие в организации Товарищества передвижных художественных выставок, но уже в 1872 году был исключен из него. Формальным поводом к исключению послужило непредставление картин на выставки. Суть же дела заключалась в том, что изменилось мировоззрение художника, идеалы передвижничества становились чужды ему. Явно реакционной была его роль как профессора Академии художеств, примкнувшего к лагерю противников П. П. Чистякова. В последние годы жизни Якоби работал преимущественно над историческими картинами, увлекаясь при этом деталями бытового порядка в ущерб идейному смыслу.

Якоби не был последовательным в творчестве. Но его картина «Привал арестантов» остается одним из наиболее смелых и новаторских по теме произведений своего времени. По художественным приемам она более традиционна: в ней есть элементы академической условности.

Вариантом, развитием той же темы была известная по описаниям современников картина М. И. Пескова (1834—1864) «Ссылка в поселенец» («Сибирская сцена», 1863), она не сохранилась, как и большинство работ рано умершего художника, которого профессора и товарищи по учебе считали одним из наиболее одаренных.

Иное, более связанное с предшествующим этапом течение в реалистической бытовой живописи 60-х годов представляют произведения А. И. Морозова, А. М. Волкова, А. А. Попова, М. П. Клодта и некоторых других художников этого периода.

Живым примером органической связи с искусством первой половины XIX века является творчество Александра Ивановича Морозова (1835—1904), который выступил продолжателем традиций Венецианова. Творчество этого художника привлекает поэтическим изображением русской природы и народного быта.

Морозов, подготовленный отцом — учителем рисования, в 1852 году поступил в Академию художеств. Там он учился у А. Т. Маркова, давшего ему серьезные навыки в области рисунка и композиции.

Морозов участвовал в «бунте 14», был одним из активных членов Петербургской Артели художников. Еще в Академии он написал картину «Отдых на сеинокосе», привлекая внимание прогрессивной художественной критики. Картина эта известна в нескольких вариантах. В более раннем (1860, ГРМ) важнейшее место отведено пейзажу, глубоко национальному по характеру. Вариант 1861 года (ГТГ) интересен прежде всего верностью воспроизведения крестьянского быта. Главное внимание художник сосредоточил на фигурах крестьян. Они изображены крупным планом на фоне поля и ветхого сарая.

К числу лучших работ Морозова принадлежит картина «Выход из церкви в Пскове» (1864, ГТГ, ил. 24), рисующая жизнь провинциального города. Художник над ней много и тщательно работал, известны многочисленные натурные эскизы. В предвзвешенном рисунке Морозов ограничился показом нищих, окруживших стоящую у паперти карету. В законченном варианте очень метко охарактеризованы люди различных сословий. Но социальный контраст не акцентирован художником. Все растворяется в радостном ощущении погожего летнего дня.

«Сколько солнца, света. Как все это ново, оригинально по пропорциям. Высокая паперть, зеленое молодое пахучее дерево — все это живо, весело, как в натуре», — писал об этой работе И. Е. Репин.

С 1874 года и до конца жизни Морозов преподавал рисунок в Петербургском училище правоведения. Из поздних работ интересны пейзажи «Летний день» (1878, ГТГ), «Летний день. Гатчино» (ГРМ), «Поле зеленой ржи» (1880, ГРМ), проникнутые особой задушевностью, теплотой, чувством покоя и поэтической прелести. Они тесно связаны с миром переживаний простого человека, его любовью к земле. Пейзажи Морозова подкупают естествен-

ностью, чистотой и прозрачностью палитры. Картина «Омутнинский завод» (1885, ГТГ) имеет иной характер: она одна из первых в русской живописи убедительно рисует заводскую жизнь.

В 80—90-е годы Морозов много работал как рисовальщик и акварелист, создав ряд интересных образов людей из народа: «Отдыхающая крестьянка», «Заводской рабочий», «Деревенский сторож». «Бурлак» (датируется, по всей вероятности, концом 80-х годов, ГТГ) — лучшее произведение в этой области.

В жизни людей среди природы, в самой природе Морозов находил подлинную красоту.

В начале 60-х годов некоторые художники, обращаясь к теме трагедии человеческой жизни, решали ее в несколько отвлеченном плане, в отрыве от тех конкретных социальных проблем, которые волновали передовых людей.

Так, М. П. Клодт (1835—1914), сын известного скульптора, пишет картину «Последняя весна» (1861, ГТГ), посвященную изображению смертельно больной девушки. Он трактует ее в элегическом, сентиментальном плане.

Подобное же решение темы печальной судьбы женщины можно видеть в картине А. М. Волкова (1827—1873) «Прерванное обручение» (1860, ГТГ). Она несколько мелодраматична. Совершенно очевидно стремление художника обрисовать быт определенной среды, отчетливо ощутимо его сочувствие обманутой женщине, оставшейся с ребенком, однако характер жестов, композиция картины, строящаяся по принципу развернутого фриза, во многом подчинены академическим схемам. Эта работа была отмечена Академией золотой медалью «за экспрессию».

В том же 1860 году Волков представил на утверждение академического совета эскиз программы на Большую золотую медаль (ГРМ). Исполненная по нему картина «Сенная площадь» (ГРМ) — интересная страничка из жизни старого Петербурга. Художник метко передал сутолоку базарной площади. Юмор и острота в обрисовке отдельных сцен и типов позволяют увидеть в авторе картины будущего карикатуриста «Искры», художника карикатурного листа «Маляр».

Сюжеты ярмарки, рынка, народного гулянья привлекали многих художников-шестидесятников возможностью дать галерею типов различных сословий.

В 1861 году А. А. Попов (1832—1896) на основе многочисленных натуральных зарисовок исполнил небольшое по размеру произведение «Склад чая на Нижегородской ярмарке», а в 1868 году — «Балаганы в Туле на святой неделе» (ГРМ). Эти картины правдиво воссоздают местный колорит и отдельные типы рыночной толпы, имеют бытописательный характер. Однако они перегружены второстепенными деталями и несколько однообразны по цветовому решению. Большинство его работ, сыгравших в свое время прогрессивную роль, относится к 50-м годам.

Стремление к характеристике определенной социальной среды видно и в не лишенной юмора картине Н. П. Петрова (1834—1876) «Сватовство чиновника к дочери портного» (1862, ГТГ).

Произведения художников-жанристов говорят о больших завоеваниях демократического искусства в 60-е годы. Они позволяют судить о разнообразии творческих индивидуальностей и форм решения бытовой картины в период становления критического реализ-

ма: от лирики до резкого обличения, от юмора до сатиры, от подробного спокойного повествования до гневного раскрытия явлений действительности. Не все жанровые картины были одинаково художественно значительными, но среди них не было пустых, внешне занимательных. В лучших образцах искусство 60-х годов имело большое общественное значение.

Глава четвертая

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ. ШВАРЦ

Преобладающее внимание к картине на современную тему, утверждение ее значительности было главным в борьбе прогрессивных художников с официально поощряемым искусством.

Академия тогда продолжала отстаивать первенство исторической живописи — картин на мифологические и казенно-патриотические сюжеты. Но завоевания демократического искусства проявились во всех жанрах, в частности и в историческом.

Победа реализма в изображении современности и большой интерес к отечественной истории в связи с крестьянской реформой и вопросом о дальнейших путях развития России обусловили новое понимание исторической живописи как правдивого показа жизни прошлого, выявления ее характерных национальных особенностей.

К 60-м годам отчетливо намечаются два направления в исторической живописи — реалистическое, характеризующее творчеством В. Г. Шварца, картиной Н. Н. Ге «Тайная вечеря», и официальное, в основном связанное с Академией, представленное П. Ф. Плешановым, В. П. Верещагиным и другими. В период общественного подъема художники второго направления также обращаются к темам национального прошлого, стремятся к правдоподобности бытовых деталей. Но эти поверхностные нововведения не затрагивают основных принципов их живописи, утратившей героическое начало, присущее искусству классицизма. Прозаизм трактовки сюжета уживается в такого рода полотнах с идеализацией героя и старыми приемами решения композиции и колорита.

Примером более серьезного влияния идей демократического искусства на художников, близких Академии, может служить творчество Константина Дмитриевича Флавицкого (1830—1866).

Окончив в 1855 году Академию художеств по классу Ф. А. Бруни, Флавицкий около семи лет пробыл в Италии в качестве академического пенсионера.

В Риме он написал огромную картину «Христианские мученики в Колизее» (1862, ГРМ) и получил за нее звание почетного вольного общника Академии. Композиция картины, колорит, построены на ярких локальных пятнах, пластическая выразительность фигур, компоновка отдельных групп (молодая женщина, распростертая на земле, прижимающая к груди младенца, старик и молодые супруги) — все говорит о прямом воздействии на Флавицкого «Последнего дня Помпеи» Брюллова. Однако в значительной мере это было чисто внешним подражанием. Картина «трескуча и театральна, лишена всякого самостоятельного отношения к действительности», — справедливо отмечал И. Н. Крамской. Тема смерти во имя идеи была решена мелодраматично, в плане академического историзма эпигонов Брюллова.

Интересна написанная художником по возвращении в Россию из Италии картина «Княжна Тараканова» (1864, ГТГ, ил. 25). С большим художественным тактом Флавицкий показал в ней неминуемую трагическую гибель молодой женщины, умышленно оставленной в камере Петропавловской крепости во время наводнения. Положив в основу своего замысла легенду (Тараканова умерла в 1775 году от чахотки; наводнение же было в 1777-м), в которой ярко выступает жестокость правителей, художник пробуждал в зрителе мысль о деспотизме самодержавия. Этим объясняется «особое» внимание к ней Александра II, который повелел в каталоге против произведения Флавицкого «Княжна Тараканова» сделать отметку, что сюжет заимствован из романа, не имеющего никакой исторической истины. Драматизм сюжета, характер живописного решения делают эту картину одним из самых значительных произведений, созданных последователями исторической живописи Брюллова. С Брюлловым роднят ее сама тема — гибель молодой жизни от стихийного бедствия, — а также благородство и красота, которые не оставляют человека в минуту смерти. От Брюллова идет и живописный эффект освещения как одно из главных средств раскрытия сюжета. Вместе с тем Флавицкий смело изображает в картине столь «низменные» и необычные для исторических картин академистов атрибуты, как овчинный тулуп, краюху черного хлеба, плесень стен и т. д. Стремление к исторической достоверности обстановки сочетается здесь с некоторой идеализацией и мелодраматизмом образа героини, подчеркнутой пластичностью изображения, присущими позднему академизму. Крамской считал картину Флавицкого «крупной и, главное, счастливой». Академия присвоила за нее художнику звание профессора. Эти две оценки, исходящие из двух борющихся лагерей, уясняют историческое значение картины Флавицкого как наглядного свидетельства тех сдвигов, которые произошли в академической живописи под воздействием демократического реализма.

Шаг в сторону исторической достоверности делает П. П. Чистяков в картине «Софья Витовтовна на свадьбе Василия Темного в 1433 году срывает с Василия Косого пояс, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому» (1861, ГРМ) — программе на Большую золотую медаль; он избегает композиционных схем, стремится к индивидуализации изображенных персонажей и бытовой характерности (см. второй раздел, главу пятую). Однако Флавицкий и Чистяков в целом не порвали с академической традицией в исторической живописи.

Новой страницей в области русской исторической живописи явилось творчество Вячеслава Григорьевича Шварца (1838—1869). Он показывает жизнь прошлого в ее повседневности, заменяет идеализированного героя академических исторических картин живыми, обыкновенными людьми определенной исторической эпохи, действующими в характерной для времени обстановке. В ряде случаев художник вводит мотивы типичного русского пейзажа и архитектуры, что придает его произведениям особую достоверность. Шварц сосредоточивает внимание преимущественно на бытовой стороне национального прошлого (так же как и ряд ученых — историков того времени, в частности И. Е. Забелин). Это отвечало общему направлению реалистического искусства — исключительному интересу к повседневной жизни, стремлению раскрывать явления большой общественной значимости.

В картинах Шварца нет героического начала, гражданского пафоса свойственных лучшим историческим полотнам академической школы XVIII — начала XIX века. Тем не менее правдивый показ русской жизни XVI—XVII веков, интерес к личности, психологизм, характерный для реалистического искусства в целом, указывают на тесную связь творчества Шварца с передовым русским искусством. Оно расширяет представление о реализме 60-х годов.

Шварц родился в Курске в семье генерала, участника Отечественной войны 1812 года. Окончив в 1859 году Царскосельский лицей, он поступает в университет, где сближается с историком Н. И. Костомаровым. Одновременно Шварц учится в батальном классе Академии художеств у профессора Б. П. Виллевалде. Интерес к истории определил направление его деятельности. В первые годы творчества Шварц выступал преимущественно как иллюстратор и талантливый рисовальщик.

Работы Шварца начала 60-х годов посвящены времени Ивана Грозного. В пору революционного подъема ряд художников и писателей, обращаясь к личности Грозного, видели в нем в первую очередь царя-деспота, разоблачали в его лице самодержавие. Не отказываясь от этой основной тенденции, Шварц пытается раскрыть характер Ивана IV более многогранно и тем самым более объективно. Лучшая из

работ художника на эту тему — большой картон «Иоанн Грозный у тела убитого им сына» (уголь, белила, 1861, ГРМ). В отличие от его же историко-батальной композиции «Взятие Казани Иоанном Грозным в 1552 году» (сепия, перо, 1860, Куйбышевский художественный музей), здесь в самом выборе сюжета обнаруживается интерес живописца к личности Грозного. Шварц впервые дает психологическое решение этого образа, отнюдь не идеализируя его, подчиняет все средства раскрытию трагической, противоречивой сути царя-деспота и вместе с тем — страдающего человека. Стремясь к наибольшей естественности изображения, он отказывается от обычного барельефного построения академических исторических композиций и, погружая фон и детали обстановки в полумрак, четко выделяет смысловой центр произведения — фигуру Иоанна у смертного одра царевича. Теснота пространства, в котором заключены персонажи, передает своеобразие архитектуры древних теремов и в то же время сковывает, подавляет, вызывая ощущение огромного, тяжелого горя, легшего на плечи грозного царя и пригнувшего, раздавившего его; тревожный слабый свет усиливает гнетущую напряженность момента. Эта работа, созданная на основе тщательного изучения прошлого, — серьезное реалистическое произведение. Ею Шварц начинал линию психологической исторической картины.

Стилистически близки рассмотренному произведению иллюстрации Шварца к «Князю Серебряном у» А. К. Толстого (тушь, перо, 1862, ГТГ). Роман Толстого, содержащий подробные описания быта, показывающий Грозного-человека, давал богатый материал для художника. Такие иллюстрации, как «Шествие Иоанна к заутрене», «Боярин Морозов в шутовском костюме», «Грозный на охоте, встречающий слепых», по характеру образов, манере рисунка, основанного на светотеневой лепке формы, тщательности и законченности выполнения представляют собой самостоятельные исторические композиции. Задачу иллюстратора Шварц видел прежде всего в правдивом воссоздании уклада жизни, своеобразного исторического фона.

Лицейский друг Шварца — Е. А. Шакеев — писал Стасову, что после «Князя Серебряного» художник намеревался приступить к иллюстрированию «Бунта Стеньки Разина» Костомарова, но не осуществил этого замысла. Однако само это намерение в достаточной степени раскрывает направленность интересов художника, отчетливо проявившуюся уже в работах 60-х годов, посвященных времени Ивана IV.

Изображение Ивана Грозного как обыкновенного смертного, со всеми его противоречиями, слабостями и страданиями, свидетельствовало о совершенно новом подходе художника к истории, об истолковании ее с демократических позиций.

С целью совершенствования колорита Шварц в 1863 году едет в Париж, где сближается с русскими художниками-пенсионерами Академии художеств — Перовым, А. А. Поповым и другими. В Париже он

много работал с натуры. Но, придя к выводу, что «можно дойти до всего в России и быть русским в живописи без всякого иностранного наведения», он весной 1864 года вернулся на родину.

В 1864 году Шварц закончил начатую еще в Париже картину «Иоанн Грозный у тела убитого им сына» (ГТГ, ил. 26). Картина много меньше картона; в значительной степени утратилась выразительность образа Грозного. «Прежняя страшная трагедия стала жиже и слабее», — справедливо писал о ней Стасов. Тщательно выписаны в картине узоры пола, орнамент одежд, утварь, стенная роспись. В любовном изображении аксессуаров проявился интерес Шварца к древнему быту. Этим задачам подчинен и колорит: он не выявляет драматизма содержания, но правдиво передает особенности одежд, обстановки, интерьера XVI века.

Фраза из письма Шварца к родным: «Пишу сцену из домашней жизни русских царей», — почти дословно повторяющая название книги И. Е. Забелина «Домашний быт русских царей», говорит о том, что внимание художника теперь направлено главным образом на изображение повседневной жизни исторических персонажей. Небольшое полотно Шварца «Сцена из домашней жизни русских царей (Игра в шахматы)» (1865, ГРМ) — живая, исполненная тонкого юмора сцена из будничной жизни, где есть характерность исторического типажа и знание старины — качества, которых, по собственным словам художника, он прежде всего добивался при написании картины.

В конце 1865 — начале 1866 года Шварц по просьбе А. К. Толстого делает рисунки костюмов для его трагедии «Смерть Иоанна Грозного», заложив ими основы реалистического оформления исторического спектакля.

В конце 1866 года Шварц был назначен от Академии комиссаром русского художественного отдела на Всемирной выставке 1867 года в Париже. Он много способствовал тому, что за границей — впервые — были широко представлены русские художники демократического направления во главе с Перовым.

Во Франции Шварц не прекращал работы над историческими темами, увлеченно писал с натуры (в Барбизоне) и достиг больших успехов в пейзаже, что заметно сказалось в его последних исторических картинах.

В 1867 году, по возвращении в Россию, Шварц закончил небольшую картину «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» (ГТГ, ил. 27), дав в ней сугубо бытовое решение образа. В этой работе мастерски написан пейзаж. Художник воссоздает своеобразную красоту русской архитектуры XVII века, поэзию подмосковной природы, ощущение тепла, воздуха и света. Он освобождается здесь от

условного темного колорита, «раскраски» предметов, что еще имело место в картине «Иоанн Грозный»; его палитра становится звучнее, насыщеннее, краски — чистыми и прозрачными, передавая, особенно в пейзаже, взаимодействие света и цвета.

Работы Шварца середины 60-х годов привлекают любовным изображением русской старины, хотя, как правило, и лишены глубокого идейного содержания. За одну из таких картин — «Вербное воскресенье при царе Алексее Михайловиче» — академический совет присвоил художнику в 1867 году звание академика.

Лучшая, поэтичнейшая картина Шварца — «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (1868, ГТГ, ил. 28). В ней художник решительно порывает с литературными образами, проявляет большую самостоятельность и оригинальность решения темы. Написание произведения предшествовала серьезная подготовительная работа. Шварц специально ездил в Москву, изучал собрание Оружейной палаты, писал с натуры подмосковный пейзаж.

Добиваясь выразительности в передаче национально-русского пейзажа, он неоднократно менял в эскизах композицию, смело нарушая традиционное деление на планы, рекомендуемое академическими правилами. Композиционное решение картины, ее колорит обусловлены реалистической трактовкой сюжета. Хмурое небо, почерневшие избы, талый снег, синевато-серые, коричневые и грязно-белые тона определяют колористический строй, оживляемый звучными пятнами красного, зеленого и золотисто-желтого в одеждах стрельцов и бояр, в обивке возков царского поезда. Художник тонко раскрывает предвесеннее состояние природы. В сюжете и его трактовке нет сознательного социального противопоставления, которое так отчетливо звучало в картинах современных Шварцу жанристов, но в силу правдивости изображения роскошного царского поезда, проезжающего убогой деревушкой, ошутим и социальный смысл произведения. Чувство исторического колорита эпохи, умение поэтически его передать ярко проявились в этой картине, а ее пейзаж перекликается с произведениями Перова и Саврасова.

Таким образом, в исторической живописи 60-х годов, как и в жанровой, существовали два противоположных эстетических направления — официальное и демократическое, отстаивавшие взаимоисключающие принципы подхода к истории: идеализация — с одной стороны, и правдивое, реалистическое изображение прошлого — с другой. Реалистическое направление в исторической живописи 60-х годов

характеризуется творчеством Шварца. Проникновение в дух времени, стремление раскрыть внутренний мир исторических персонажей, введение характерных мотивов национального пейзажа — таковы достижения Шварца в этой области. Он явился родоначальником нового жанра в русском искусстве — историко-бытового. Его «Иоанн Грозный» дал первый толчок к блестящему расцвету психологической исторической картины, «Вешний поезд» — жанрово-поэтической трактовке прошлого и наметил жанр русского исторического пейзажа, занявшего очень важное место в творчестве ряда художников конца XIX — начала XX века.

Глава пятая

ПЕЙЗАЖ 50-х — НАЧАЛА 70-х ГОДОВ.

АЙВАЗОВСКИЙ, ЛАГОРИО, САВРАСОВ,
КАМЕНЕВ, КЛОДТ

К 60-м годам XIX века в русской пейзажной живописи уже сложились определенные, причем довольно различные принципы эстетического отношения к природе, приемы ее разного воплощения.

Это были представления и способы изображения, связанные с традицией романтизма, культивируемые в Академии такими пейзажистами, как М. Н. Воробьев, и непосредственно воспринятые его учениками. Затем надо указать на ту линию в развитии пейзажа, которая шла от А. Г. Венецианова и художников его школы. Умение передать поэзию обычных скромных видов, особая цельность эстетического переживания и мышления, находившие выражение в просветленно-лирических образах, стремление к гармоническому слиянию человека и природы — вот характерные особенности этих живописцев. Поэтический аспект восприятия у них неотделим от ориентации на живую природу и тенденции утвердить красоту своей национальной природы. Значение этой линии развития русского пейзажа нельзя недооценивать при всей ее видимой камерности. Следует иметь в виду и традиции искусства таких крупных пейзажистов, как Сильвестр Щедрин и М. И. Лебедев, ученик М. Н. Воробьева. Творчество этих художников развивалось в русле романтизма, но при этом каждый из них обладал ярким индивидуальным своеобразием. Их достижения привлекали внимание прежде всего тех художников следующих поколений, которым было свойственно романтическое мироощущение и обусловленное им восприятие родной природы.

Существовал также опыт Александра Иванова, своими пейзажами открывшего совер-

шенно новую страницу не только в истории этого жанра, но и русского искусства в целом. Однако они стали известны в России лишь с конца 50-х годов, после возвращения Иванова из-за границы, и к тому же не были поняты и оценены должным образом не только современниками, но, за немногим исключением, и их ближайшими преемниками: слишком далеко в исканиях и достижениях ушел великий художник. Недаром его пейзажи на протяжении XIX века продолжают оставаться как бы вне общего развития русской пейзажной живописи, в 60-е годы нащупывающей новые пути, причем наиболее активно — в стенах Московского училища живописи и ваяния.

Не следует забывать и о традициях западноевропейского пейзажа, которые использовались мастерами русского искусства. Роль этих традиций была весьма значительна не только в предшествующую эпоху XVIII — первой половины XIX века, но и во второй половине XIX столетия, на что прямо указывают пейзажисты этого времени (например М. К. Клодт, Ф. А. Васильев), учившиеся на произведениях А. Калама, дюссельдорфцев и барбизонцев.

В целом, хотя к концу 50-х — началу 60-х годов в пейзажной живописи уже наметилось несколько линий развития, общее состояние этого жанра на русской почве определялось, с одной стороны, продолжающейся развиваться романтической традицией, в те годы наиболее ярко проявляющей себя в творчестве маринистов; с другой — возникновением совершенно нового типа национального реалистического пейзажа, отвечающего общественным запросам времени.

Первое направление нашло выражение в творчестве И. К. Айвазовского и близких к нему художников. Представителями второго, обращенного исканиями в будущее, были А. К. Саврасов, Л. Л. Каменев, М. К. Клодт, Ф. А. Васильев, молодой И. И. Шишкин (о двух последних см. раздел второй, главу четвертую).

Иван Константинович Айвазовский (1817—1900) занимает исключительное место в истории не только русской, но и мировой пейзажной морской живописи.

Он родился в Феодосии (Крым). Дед его был турок, погибший в уличном бою при взятии русской армией крепости Бендеры. Отец как сирота был усыновлен армянским семейством; впоследствии женился на армянке, которая и стала матерью художника.

Еще в детском возрасте проявилось художественное дарование Айвазовского. Он работал самостоятельно, без всякого руководства — за помощью обратиться было не к кому. В 1833 году юноша отправился в Петербург для поступления в Академию художеств. Он был принят в мастерскую М. Н. Во-

робьева, так как уже тогда определилась его склонность к пейзажной живописи.

Помимо влияния Воробьева, молодой художник испытал воздействие искусства Сильвестра Щедрина и Клода Лоррена, произведения которых копировал. Вскоре он овладел всеми элементами морской живописи, научился передавать безграничность морских просторов, изменчивость неба. Для этого времени характерен «Этюд воздуха над морем» (1835, ГТГ), за который Айвазовскому была присуждена серебряная медаль 2-й степени.

В том же году по приглашению Николая I в Петербург приехал второстепенный французский живописец — маринист Таннер, которому царь дал большой заказ. Академия рекомендовала в помощь ему своего ученика Айвазовского. Очень скоро обнаружилось, что помощник работает лучше, и раздраженный иностранец восстановил царя против молодого живописца. Картины Айвазовского сняли с академической выставки; ученику Академии угрожали и другие беды, и только вмешательство поэта Жуковского и баснописца Крылова помогло их избежать. Летом 1836 года Айвазовский работал на судах Балтийского флота, а осенью его картины, показанные на академической выставке, обратили на себя всеобщее внимание.

В 1837 году Айвазовский окончил Академию с Большой золотой медалью.

Еще в ранние годы яркий талант Айвазовского был оценен Карлом Брюлловым. Его заметили Пушкин, Глинка. По решению академического совета художник в течение двух лет (1838—1840) работал в Крыму, там им были созданы вполне зрелые, технически совершенные произведения, основанные на изучении природы. Но уже в это время Айвазовский начинает работать по памяти, пользуясь только контурным рисунком, сделанным с натуры. Летом 1840 года он был направлен в Италию, где с жаром принялся за работу и участвовал тремя картинами в художественной выставке в Риме. Поэтичность, свежесть восприятия и убедительная передача природы завоевали художнику всеобщее признание.

Пребывание за границей было годами непрерывных странствий и успехов. Он жил и работал в Неаполе и на острове Мальта, объехал Средиземное море, побывал в Испании (Кадиксе и Гранаде), дважды посетил Париж. Его слава достигла Англии и Голландии — стран, где всегда особенно высоко ценилась маринистическая живопись. Знаменитый английский маринист Дж. М. У. Тёрнер приветствовал Айвазовского торжественным сонетом.

В 1844 году художник вернулся в Петербург. Академия присудила ему звание академика, кроме того, он был причислен к Главному морскому штабу и получил заказ на изображение ряда русских морских гаваней («Вид Одессы», 1846, ГРМ, и другие произведения). Айвазовский писал также батальи, прославляя подвиги русских моряков, — «Чесменский бой», «Наваринский бой» (обе — 1848, Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского) и другие.

В 1845 году он был прикомандирован к экспедиции Ф. П. Литке, посетившей берега Турции, Малой Азии и острова Эгейского моря. Результатом этого путешествия явилось множество альбомных зарисовок. В конце того же года художник поселился в Феодосии, которая отныне стала его главным местом пребывания. Насколько велика была уже в то время его слава, свидетельствует тот факт, что осенью 1846 года, когда он праздновал десятилетие творческой деятельности и в связи с этим устроил выставку своих картин, Черноморский военный флот в составе шести боевых кораблей, которыми командовал Корнилов, прибыл в Феодосию, чтобы чествовать знаменитого мариниста.

В 1850 году Айвазовский создал одну из самых капитальных своих картин — «Девятый вал» (ГРМ, ил. 29). У него нет другого произведения, которое с такой захватывающей силой передавало бы всепогружающую мощь морской стихии, ужас перед неотвратимо надвигающейся гигантской волной. Здесь огромный талант живописца развернулся во всю ширь. Лучи яркого света, прорывающегося сквозь гонимые ветром разорванные тучи, перекачивающиеся грозные волны, пенящиеся и прозрачные, изменчивые живые краски, поразительные по яркости и красоте, все это создает неотразимое впечатление мощи и величия.

В 50-х годах художник иногда отступает от излюбленной морской темы, но там, где нет моря, он изображает степи, своими просторами подобные морю, и сверкающее светом небо. Однако морские сюжеты, чисто видовые, батальные и даже исторические, остаются главными в его творчестве.

В 40—60-х годах Айвазовский близок к позднему романтизму. Он пользуется признанием и со стороны Академии художеств, видящей в его произведениях, отличающихся большой внешней эффектностью, выразителя своих эстетических принципов. Но сила таланта Айвазовского — широта творческого размаха, та свобода и смелость, с которыми он решал встающие перед ним живописные задачи, — способствовала тому, что искусство его в 60-х годах далеко выходит за обычные академические рамки.

В 70—80-х годах художник испытывает воздействие искусства демократического реализма, что особенно сказывается в монументальном полотне «Черное море» (1881, ГТГ). Картина поражает суровой реалистической правдой. «На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода — это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю», — писал И. Н. Крамской.

Однако полотна, подобных «Черному морю», среди работ Айвазовского не так мно-

го. Произведения романтического характера продолжают преобладать в его творчестве. Последняя картина — «Среди волн» (1898, Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского) — является как бы синтезом обоих направлений — романтизма и реализма. С неподражаемым эффектом изображена чуть ли не до неба вздымающаяся, пенящаяся морская волна, прозрачная и дробящаяся брызгами.

С неутомимостью и поразительной быстротой художник работал до конца своих дней. Наследие Айвазовского огромно. По его словам, он написал свыше трех тысяч картин, не считая эскизов маслом и рисунков, которые имели особое значение в его творческом методе. Феноменальная зрительная память и глубокое знание природы, особенно моря, позволяли художнику обходиться без предварительных этюдов. Среди зрелых работ нет, по его признанию, ни одной, написанной непосредственно с натуры. Зато с натуры он делал рисунки, исполняя их чистым контуром, без светотени. Они определяли общую композицию, границу горизонта, морские волны и облака, линии берега и корабля, служили как бы стенографической записью; расширивать ее мог только сам художник, восстанавливающий по ней не только композицию, но и все богатство оттенков моря и неба.

Айвазовский сумел выразить в живописи потрясающую грандиозность морского пейзажа. Его лучшие картины полны силы и оптимизма, чувства свободы. Недаром так часто художник вспоминал Пушкина и написал (совместно с И. Е. Репиным) картину, изображающую прощание поэта с морем («Пушкин на берегу Черного моря», 1897, Одесский художественный музей).

Советами Айвазовского пользовались Л. Ф. Лагорио и Р. Г. Судковский, обязанные ему развитием чувства пространства и умения видеть в природе морских пейзажей богатство и разнообразие цветовой отношений («Штиль», 1884, ГРМ, ил. 99). Под его влиянием развивалось творчество А. П. Боголюбова, А. И. Куинджи и К. Ф. Богаевского.

Лев Феликсович Лагорио (1827—1905), итальянец по национальности, родился в Феодосии.

Он учился в Академии художеств (1843—1850) у М. Н. Воробьева и А. И. Зауервейда. Некоторые его работы сильно напоминают марины Айвазовского, но он никогда не обладал темпераментом этого художника. В 1845 году, плывая на фрегате «Грозный», Лагорио получил возможность подробно ознакомиться с устройством и оснащением морского военного корабля; в следующем году он отправился на собственной лодке вдоль берегов Финского залива от Петербурга до Сестербена с целью изучить берега Балтийского моря. Написанные в результате этого приморские виды принесли ему первые награды.

В 1847 году Лагорио был направлен Академией на три месяца в Выборг. По возвращении — представил картину «Вид Выборга». Окончил Академию с Большой золотой медалью за картину «Вид болота на Лисьем носу». Прежде чем поехать в качестве пенсионера за границу, был отправлен на Кавказ писать его виды; в 1852 году представляет в Академию творческий отчет.

В 1853 году Лагорио едет в Париж, затем — в Рим, пишет этюды с натуры в окрестностях Рима — в Тиволи, Олевано, а также — в Сорренто и на Капри. В 1860 году он возвращается в Россию с написанными в Италии картинами: «Капо-ди-Монте в Сорренто» (Тульский областной художественный музей), «Вид в окрестностях Рима» (ГРМ) и другими. Среди них наиболее значительна «Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима» (ГТГ, ил. 30). Картина примечательна естественностью композиции и мягким пепельно-землистым общим тоном. За полотном, привезенные из Италии, в 1860 году художник получил звание профессора.

Лагорио неоднократно совершает поездки по Кавказу (в 1861 и 1863 годах), Черноморскому и Каспийскому побережьям, создает там множество этюдов. В 1864 году он поселяется в Петербурге и там перерабатывает в картины свои натурные этюды, сохраняя нарядность колорита, в котором преобладали золотистые и розоватые оттенки.

В картине «На острове Капри. Береговые утесы» (1859, ГТГ) изображены рыбацкий баркас и рыбаки с сетями возле скалистого берега, озаренного полуденным солнцем. В другом произведении — «На острове Капри. Берег в ненастье» (1859, ГТГ) — убедительно передано состояние природы, колорит строится на сочетании теплых коричневатых и холодных синесвинцовых тонов.

Картины Лагорио красивы по цвету, но не подчинены красочной гармонии; в них много мелких деталей, часто мешающих цельности впечатления, нарушающих единство художественного образа. В произведениях сказывается также увлечение художника внешними эффектами живописи, что порой отдаляло его от подлинной правды искусства.

В конце жизни Лагорио посещает побережье Балтийского моря, пишет виды берегов Финляндии и Норвегии. На протяжении творчества им было создано большое число произведений, весьма характерных для позднего романтизма.

В русском искусстве в 60-е годы ведущим становится национальный реалистический пейзаж, созвучный передовым демократическим идеалам времени. Большую роль подобный

пейзаж играл в жанровых картинах, где он был не просто фоном, но и важной их составной частью (особенно у В. Г. Перова). Однако реалистический пейзаж нового типа приобретает еще большее значение как вполне самостоятельный жанр в творчестве целого ряда талантливых, ярких художников.

В пределах нового направления в 60-е годы складываются две основные линии развития пейзажа, отчетливо проступающие даже в работах одного и того же мастера. Одна — связанная с привлечением значительного числа жанровых моментов; в основе ее лежит повествовательно-изобразительный подход, а также внимание к социальной действительности. Другая — с превалированием собственно пейзажного лирического начала, использующая поэтические мотивы из жизни родной природы.

Позже, на протяжении 70-х годов, обе эти линии, продолжая развиваться, обогащаются новыми чертами. Тогда же к ним присоединяется еще одна, третья линия, также наметившаяся в пейзаже 60-х годов: тяготение к созданию эпических, монументальных образов природы.

В той или иной мере все это зарождается, формируется, обретает свою определенность в творчестве А. К. Саврасова, посвятившего жизнь утверждению в пейзаже художественной правды и красоты, заново открывающей зрителю мир привычных явлений.

В истории русской пейзажной живописи **Алексею Кондратьевичу Саврасову** (1830—1897) принадлежит одно из самых значительных мест: в его искусстве сказались лучшие традиции национального пейзажа предшествующего периода и закладывались основы для дальнейшего развития этого жанра.

Саврасов упорно стремился к освобождению от норм академической эстетики. В то же время его новаторские поиски были неотделимы от использования лучшего художественного опыта прошлого, с чем было связано обращение к наследию Лебедева, школы Венецианова, интерес к работам западноевропейских мастеров. При редком природном даровании, большом чувстве цвета, тонкости эмоционального восприятия Саврасову было свойственно возвышенное, романтическое отношение к миру, что во многом определило его концепцию пейзажа. Соединившись с глубокой приверженностью художника к правде в искусстве, оно сообщило неповторимое своеобразие и особую притягательность его произведениям.

Саврасов явился основоположником того национального лирического пейзажа, в образном строе которого, преломившись сквозь призму личного переживания, выразились

самые сокровенные чувства и высокие представления русских людей о жизни, родине, судьбе своего народа. Искусство Саврасова вдохновило творческие поиски и подготовило достижения целого ряда пейзажистов конца XIX — начала XX века, в первую очередь И. И. Левитана. И в этом было его огромное значение в развитии русской художественной культуры.

Творческий путь Саврасова начинается в 50-е годы и продолжается на протяжении почти всей второй половины века.

Родился он в Москве в небогатой купеческой семье. Художественное образование получил в Московском училище живописи и ваяния. Непосредственное влияние на формирование творчества Саврасова оказали К. И. Рабус, у которого он учился, и друг его — акварелист А. М. Воробьев. Искусство их развивалось в русле романтизма. Особенно серьезно и длительно было влияние Рабуса, пейзажиста-романтика, бывшего в дружеских отношениях с Александром Ивановым, знакомого с рядом передовых людей, близких кругу декабристов (например М. Ф. Орловым). Большое значение для Саврасова имело знакомство с произведениями А. Калама, дюссельдорфцев и барбизонцев, выставившимися в России (например в 1858 году), а также находившимися в картинной галерее Кушелева, а позже и с работами английских и немецких пейзажистов во время поездки на Всемирную выставку в Лондоне (1862). Там он видел работы Дж. Констебля, Р. П. Бонингтона, Дж. М. У. Тёрнера. Кроме Лондона, Саврасов несколько месяцев провел в Швейцарии, посетил Германию и Париж. В 1867 году он вновь ездил в Париж на Всемирную выставку, где видел произведения К. Тройона, Р. Бонер и других. Однако определяющим явилось пристальное внимание художника к родной природе, упорная работа с натуры в окрестностях Москвы, Петербурга, во время поездок по России — на юг и особенно на Волгу (1870). Это помогло ему найти свой стиль и выработать новые эстетические принципы.

Влияние романтической школы особенно сказывается в ранних работах Саврасова. В картине «Камень в лесу у Разлива» (1859, ГТГ) северная природа с ее обычными деревьями выглядит почти экзотической. Натура служит художнику лишь некоторым мотивом, который он воспроизводит весьма наивно и приблизительно. Только использование жанрового момента — изображение деревенских мальчишек, лазящих по деревьям, — в какой-то мере предвосхищает будущего Саврасова.

В 1850 году Саврасов получил звание некласного художника за «Вид Московского Кремля при луне» (местонахождение неизвестно).

Первый серьезный успех пришел к художнику с картиной «Вид на Кремль от Крымского моста в ненастную погоду» (1851, ГТГ). Выбор мотива — изображение Московского Кремля на фоне надвигающихся туч, использование в живописи эффектов освещения — свидетельствует о влиянии пейзажа романтизма, в частности школы М. Н. Воробьева; однако в произведении сквозят усвоенные приемы уже ощущающиеся и непосредственные наблюдения природы, сообщающие художественному образу жизненность, гораздо большую, чем в подобных произведениях предшественников. Саврасов

заставляет зрителей в какой-то степени почувствовать не только пространство, но и предгрозовую атмосферу, окутывающую Кремлевские стены и башни.

В романтических традициях была решена картина «Вид в окрестностях Ораниенбаума» (1854, ГТГ), за которую художник был удостоен звания академика. В произведении сказывается наметившееся у Саврасова стремление к картинности и значительности художественного образа, получающее несколько неожиданное претворение. Художник резко приближает к зрителю изображение переднего плана. Огромные, поросшие мохом камни невольно привлекают внимание. Они кажутся величественными и суровыми, словно покрытыми патиной времени. Саврасов подходил к задаче решения современного пейзажа как исторический живописец; картина несколько напоминает этюды камней Александра Иванова, чьи пейзажи он видел значительно позже (не ранее 1858 года). Некоторая близость здесь объясняется созвучием в самом восприятии природы, возвышенном к ней отношении. Но в произведении Саврасова ощущается также воздействие определенных эстетических впечатлений: золотистая колористическая гамма, купа деревьев на втором плане ассоциируются с работами Лебедева.

Пристальное внимание к простым природным объектам — камням, побудившее Саврасова сделать их изображением чуть ли не главной темой произведения, и та смысловая весомость, которую они вследствие этого приобретают, являются принципиально новыми в искусстве русских пейзажистов того времени. Хотя в картине, ее эмоциональном строе и сказываются традиции романтизма, в основе их претворения лежит, несомненно, реалистический подход в восприятии и изображении природы, увиденной как бы заново в ее конкретном существовании.

В 1857 году Саврасов становится вместо Рабуса руководителем пейзажного класса Московского училища живописи и ваяния, продолжая одновременно активную творческую деятельность. В 50-е годы у него нарастает тенденция к демократизации пейзажа; он выбирает соответствующие мотивы, вводит элементы жанра в видовой пейзаж («Вид в окрестностях села Архангельского. Пейзаж с церковью», 1859, частное собрание). Среди работ конца 50-х годов выделяется «Пейзаж с речкой и рыбаком» (1859, Художественный музей Латвийской ССР, Рига), написанный в традициях венециановской школы. Он привлекает спокойной ясностью художественного образа, стремлением к гармоническому слиянию природы и человека.

Самостоятельным и весьма значительным разделом творчества Саврасова был рисунок. Художник обращался к нему на протяжении всей жизни и проявил большую смелость и широту художественного мышления в этом виде искусства. Порой он использовал сочетание различных техник: карандаш, белила, проскребывание на тонированной бумаге, создавал произведения акварелью и тушью. Среди рисунков выделяются «Старые сосны» (1854, ГТГ), «Лес у озера, освещенный солнцем» (1857, ГРМ), «Вид в селе Кунцево под Москвой» (1855, ГТГ). Для последнего характерна романтическая приподнятость образа. Большой поэтичностью, эмоциональностью и свободой манеры исполнения отличается рисунок «Деревья у озера» (1868, ГРМ).

В 60-е годы углубляется интерес Саврасова к национальной теме в пейзаже. Он создает произведения лирического плана с элементами жанра («Пейзаж с избушкой», 1866, Башкирский государственный художественный музей имени М. В. Нестерова, Уфа), в живописных поисках приближается к пленэру («Сельский вид», 1867, ГТГ).

В те же годы возрастает тяга Саврасова к внутренне значительным, эпическим образам русской природы. Это находит яркое выражение в картине «Лосиный остров в Сокольниках» (1869, ГТГ, ил. 32). В основу произведения был положен этюд (ГТГ), казалось бы, прямо перенесенный на большое полотно. Однако последнее весьма отлично от него всем своим художественным строем. В этюде с документальной точностью воспроизведены темный массив соснового леса и разбредшееся по равнине стадо. Нахмуренное небо с нависшими у горизонта темными облаками, приглушенная тональность общего колорита передают состояние прохладного пасмурного дня. В картине пространство раздвигается, лес отодвигается в глубину, поднимаясь на холме, словно на постаменте, торжественно-строгой стеной. Стадо почти не привлекает внимания, переместившись вправо и в глубину. Образ природы приобретает широту и величавость.

Очень большое значение для творчества Саврасова имели поездка на Волгу в 1870 году, наблюдение природы и работа с натуры в Ярославле, под Костромой, в Нижнем Новгороде, Юрьевце, Болгарах под Казанью.

Во время этой поездки Саврасов, как никогда раньше, постиг эпическое величие и поэтическое очарование родной природы. Художнику открылись в ней новые аспекты, его увлекли сложные переходные состояния, передача не только пространства, но и световоздушной среды. Он был захвачен трепетной жизнен-

ностью, которую угадывал в самых незначительных, казалось бы, деталях, покорен высоким смыслом привычных явлений.

Поездка на Волгу дала материал для целой серии произведений. Среди них «Печерский монастырь под Нижним Новгородом» (1871, Горьковский государственный художественный музей, ил. 33) — пейзаж, написанный с высокой точки зрения, поражающий широтой развертывающегося пространства; картина «Волга под Юрьевцем» (1871, частное собрание, Франция; эскиз в ГТГ), особенно интересная введением жанрового, сюжетного момента — изображением бурлаков. В картине «Разлив Волги под Ярославлем» (1871, ГРМ) художник запечатлел величественное зрелище разлива великой русской реки, создал обобщенный эпический образ природы. Все эти работы знаменовали собой новый этап в творчестве Саврасова, что с особой полнотой сказалось в знаменитой картине «Грачи прилетели», созданной в 1871 году (ГТГ, ил. 31).

Она открыла собой целую эпоху в истории русского пейзажа. Избранный художником мотив поражает непритязательностью. На переднем плане — осевший под лучами вешнего солнца снег, посеревший, насыщенный талой водой, проступающей в оставленных кем-то следах; на втором — старые корявые березы с причудливо изогнутыми стволами и потемневшей от сырости корой. На высоко вознесенных вершинах берез, их тонких ветвях — большие растрепанные гнезда, темными пятнами рисующиеся на фоне неяркого, по-весеннему светлого неба. Вокруг них суетятся, хлопают крыльями недавно прилетевшие грачи. В глубине, за дощатым забором и какой-то ветхой деревянной постройкой, — небольшая старинная церковь с шатровой колокольной, а за ней — чернеющие мокрой землей, уходящие к самому горизонту поля, уже почти освободившиеся от снега. Это — все. Но главное — ощущение живой природы и заполняющий пространство воздух, словно насыщенный запахами мокрой коры и тающего снега, согретый лучами солнца.

Русская живопись до Саврасова еще не знала такого почти физически ощутимого весеннего воздуха и солнечного тепла: они вошли в нее вместе с картиной «Грачи прилетели», одной из самых народных, знакомой каждому с детства.

Художник впервые с такой убедительностью открыл зрителю поэтическое обаяние и содержательность самого обыденного и одновременно типично русского пейзажа. Картина проникнута светлым настроением, затрагивает сокровенные чувства и мысли. Емкость содержания этого небольшого, скромного полот-

на, невольно притягивающего к себе и требующего подробного рассматривания всех деталей изображения, поразительна: она перерастает рамки собственно пейзажного жанра, превращаясь в проникновенно-лирическое живописное повествование о России.

При создании картины Саврасов использовал этюд (частное собрание), написанный в селе Молвитино (ныне поселок Сусанино) бывшей Костромской губернии. Он послужил главным образом для решения центральной части картины. Однако в произведении сказались и многие другие впечатления. Оно явилось итогом целого периода творческих поисков, соединив в себе лирическое начало и стремление к картинной завершенности. Недаром по сравнению с этюдом композиция приобрела уравновешенность и архитектурность за счет расширившегося пространства, сразу давшего место воздуху и свету. Этому же служит ставший почти квадратным формат с геометрическим центром — церковью, помещенной в глубине, — который «держит» всю композицию, четко разделенную на планы. Такая построенность изображения и законченность художественного выражения не нарушают интимности и камерности образного решения.

Появившись на первой передвижной выставке (1871), произведение сразу получило всеобщее признание.

В первой половине 70-х годов Саврасов продолжает много работать с натуры. Среди лучших произведений такого рода — этюд «Ивы у пруда» (1872, частное собрание). Изображенные в нем деревья, поднявшие к небу пышные кроны, пруд и стадо составляют основу очень четкой и стройной композиции. Все сливается в поэтический и одновременно убедительно правдивый образ природы, чему способствуют свежий колорит и световоздушная среда. Художника все больше увлекают задачи пленэра.

Интерес к передаче сложных переходных состояний природы, эффектов освещения наиболее полно и ярко выражен в картине «Проселок» (1873, ГТГ, ил. II) — одним из самых совершенных созданий Саврасова, поражающем удивительной свежестью и смелостью живописного решения. Это произведение, так же как и картина «Грачи прилетели», — лирический пейзаж. Однако вместо спокойно повествовательного изображения тонко прочувствованного типичного мотива с зорко подмеченными и умело отобранными деталями перед нами — картина, сразу захватывающая взволнованностью и эмоциональной приподнятостью художественного образа. Саврасов изобразил размокшую от дождей проселочную дорогу с выстроившимися вдоль

нее корявыми ветлами, потерявшими от старости и непогоды почти все свои ветви, небольшой участок мокрого поля да вздымающийся справа голый косогор. Но поэтическое восприятие и мастерство художника так образили этот унылый уголок природы, что он превратился в сверкающее красками чудесное зрелище. Звучный зеленый цвет травы, сочный коричневый тон насыщенной влагой земли, лежащей тяжелыми пластами, переливающиеся желтоватыми оттенками лужи и высоко над всем — темное облако; оно еще хранит в себе остатки непролитой влаги, но уже пронизано по краям светом готового выглянуть из-за него солнца. Какая празднично прекрасная картина! Все полно движения: стремительно уходит по диагонали в глубину дорога, «ощетинились» остатками ветвей старые кряжистые ветлы, лишь на миг задержалось поднявшееся облако, вот-вот брызнут горячим золотом солнечные лучи, и словно дышит эта разбухшая от дождя земля. Произведение полно ощущения торжествующей жизни.

Картина необычна по живописи для русского искусства тех лет: художник удивительно свободно накладывает краски на холст, порой использует его почти незакрашенную поверхность, а иногда и красочную фактуру. Крупные, широко и быстро положенные попереки полотна и наискось мазки еще больше акцентируют ощущение динамизма, которым пронизано изображение. «Природа вечно дышит. Всегда поет, и песнь ее торжественна», — утверждал Саврасов.

Несомненно, что мы имеем дело с отзвуками романтической традиции, сказывающейся в самом мироощущении, претворенной, однако, совершенно по-новому, в свете идеалов демократического реализма. Обыденный, почти прозаический мотив превращается вдруг в глубоко взволнованное лирическое воспевание родной природы в том ключе, который наиболее близок народному пониманию, и в то же время жизнь природы воспринимается как явление всеобщего бытия.

«Грачи прилетели» и «Проселок» знаменовали расцвет искусства Саврасова, совпадающий и с его общественной активностью.

Важной вехой на творческом пути Саврасова стало его участие в организации Товарищества передвижных художественных выставок. Он был одним из членов-учредителей Товарищества, а в 1872 году его избрали в правление.

Первая половина 70-х годов — время наивысших творческих достижений Саврасова. Высокий художественный уровень его произведений сохраняется и в последующие годы, вплоть до начала следующего десятилетия. Обращаясь вновь к волжской теме, Саврасов создает картину «Могила на Волге. Ок-

рестности Ярославля» (1874, Алтайский краевой музей изобразительных и прикладных искусств, Барнаул), отличающуюся сложным драматически-экспрессивным художественным образом, в какой-то мере превосходящую произведение И. И. Левитана «Над вечным покоем»; однако среди картин Саврасова эта работа стоит особняком.

Яркой вспышкой творческого вдохновения отмечена картина «Радуга» (1875, ГРМ, ил. 35). Саврасов решает произведение в плане лирическом и одновременно жанровом, вводя в пейзаж фигуру крестьянки с ведрами и изображение маленькой деревушки, приютившейся на крутом берегу. Особую интимность вносят многочисленные тропинки, разбегающиеся по косогору. Но яркие, звучные краски зеленой травы, омытой дождем, желтых дорожек и особенно все венчающей радуги сообщают произведению мажорное настроение. Это побуждает вспомнить более ранний «Проселок».

Та же линия пейзажной живописи Саврасова находит проявление в его небольших, проникновенно лирических этюдах с натуры. Таковы живописные миниатюры «После грозы» (ил. 34) и «Весна» (обе — 1870-е годы, ГТГ).

В первом произведении — излюбленная художником освеженная дождем природа, склонившаяся над ручьем ива, на переднем плане — мостик, вдали — пасущееся стадо. Зеленые, голубые, оттененные звучным коричневым тоном краски поражают чистотой. Маленькая картина полна радостного, просветленного настроения, утверждения красоты жизни.

«Весна» — еще более камерное, небольшое по размеру произведение. Яркие и поразительно звонкие краски, которых в этюде совсем немного: голубое небо, голубая вода и нежная зелень первой травы. Прозрачность кроны еще не одетых деревьев, легкие облака усиливают ощущение целомудренной свежести природы. Гармоничность художественного образа и чистота цвета вызывают ассоциации с произведениями Венецианова («Весна. На пашне», ГТГ) и художников его школы.

Для небольшой картины «Дворик. Зима» (конец 1870-х годов, ГТГ), наоборот, характерна крайняя скромность колористической гаммы, построенной на соотношении близких серовато-охристых тонов, передающих ощущение мягкого зимнего дня, недавно выпавшего снега.

Саврасов еще в течение ряда лет продолжал много и упорно работать, писал порой интересные и профессионально зрелые вещи («Рожь», 1881, ГТГ); однако таких оптимистических по настроению, свежих по эмоциональному переживанию и живописному испол-

нению произведений, как «Ивы у пруда», «Радуга» и «После грозы», он больше не создал. Художник постепенно утрачивает остроту видения, кисть его перестает чутко отзываться на разнообразные душевные движения, все чаще он использует выработанные, заученные приемы — особенно в повторениях картины «Грачи прилетели», создаваемых для заказчиков. Отдельные удачные произведения — «Ночка» (1883, частное собрание), «Ранняя весна» (1886, частное собрание), «Распутица» (1894, частное собрание) — не меняют общей картины. Творческая трагедия Саврасова, усугублявшаяся духовным одиночеством, непосредственно вызванная усилившимся физическим недугом, не была частным, случайным явлением. Она совпала с нарастанием тягостной общественной атмосферы в период политической реакции. Художник оказался одной из многих жертв современной ему русской действительности.

Лирическая одухотворенность и высокая человечность искусства Саврасова были отмечены современниками. В некрологе о нем справедливо утверждалось: «А. К. Саврасов был первым художником, внесшим в пейзажную живопись, кроме строгого изучения натуры, то богатство настроения, которое является в настоящее время отличительной чертой русской школы».

Представление о Саврасове неотделимо от всего того лучшего, передового, подлинно народного, что было в современном ему русском искусстве. Но значение его творчества выходит за узковременные и национальные рамки. Это был мастер общеевропейского масштаба. Он успешно решал живописные задачи, сходные с теми, что нашли свое выражение в западноевропейском искусстве, в частности у барбизонцев.

Такие произведения Саврасова, как «Грачи прилетели» и особенно «Проселок», будучи глубоко национальными, являются одновременно и вкладом в мировое реалистическое искусство. Проникновенный лиризм, подлинный демократизм, живописное мастерство, а в целом — высота и сила поэтического переживания живой красоты природы, утверждение через это непреходящих гуманистических идеалов делают их общечеловеческим достоянием.

Яркой страницей в истории русского искусства второй половины XIX века и важным аспектом деятельности Саврасова было его преподавание в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1857—1882). Высокие идеалы Саврасова, его новаторские поиски были глубоко чужды официальному руководству Училища. Недаром художник так и не был удостоен звания профессора и до конца

числился младшим преподавателем. Но объективно его роль в формировании русской, особенно московской школы пейзажа была очень велика. Великолепный мастер пленэрной живописи в лучших произведениях зрелого периода, он учил вдумчивой работе на открытом воздухе, любви к родной природе. «Ступайте писать, пишите этюды, изучайте и, главное, чувствуйте», — говорил он ученикам. «Нужен мотив, нужна романтика и чувство». Основной целью педагогической деятельности Саврасова было развитие у будущих художников страстной любви к родной природе, глубокого понимания ее своеобразия, живого восприятия ее красоты. «Там красота неизъяснимая. Весна. Надо у природы учиться. Видеть надо красоту, понять, любить», — призывал он вдохновенно. В этих немногих фразах, сохраненных для нас К. А. Коровиным, выражается существо его педагогической системы. Учениками Саврасова были Левитан, Константин Коровин.

Плодотворное влияние Саврасова сказалось уже в 60-е годы в творчестве современных ему пейзажистов, особенно в работах его ученика и друга Льва Львовича Каменева (1833—1886), ставшего позднее вместе с Саврасовым одним из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок.

Каменев родился в городе Рыльске в семье торгольца. В 1854 году он приехал в Москву и поступил в Московское училище живописи и ваяния. Его учителем был Рабус, а с начала 1857 года — Саврасов. В 1858 году Каменев получил звание неклассного художника; в 1862—1864 годах работал за границей, лето 1864 года провел вместе с Шишкиным в Германии. Эта поездка познакомила его с достижениями западноевропейской пейзажной живописи тех лет и еще больше усилила любовь к родной природе. «... Я и во сне вижу наше русское раздолье с золотой рожью, реками, рощами и русской далью», — писал Каменев Шишкину. По возвращении в Россию он получает первую премию на конкурсе Общества любителей художества за картину «Сенокос» (1866), становится одним из популярных пейзажистов.

Одной из лучших работ Каменева, очень характерной для русской пейзажной живописи 60-х годов, является картина «Зимняя дорога» (1866, ГТГ, ил. 36). Она примыкает к тому типу лирического пейзажа, который утвердил в русской живописи Саврасов, обнаруживая, в частности, внутреннее родство с его пейзажем «Зима» (ГРМ), написанным, вероятно, в том же 1866 году.

«Зимняя дорога» Каменева привлекает прежде всего тем проникновенным чувством любви и грусти, с которым художник запечатлел типичный для средней полосы России сельский пейзаж. Притихла, как бы затаилась жизнь в занесенной снегом деревушке. Сумеречное зимнее небо потемнело от приближения низко нависшей тучи, туманная пелена скрадывает очертания полосы леса вдаль.

И путники и эта деревушка, едва возвышающаяся над равниной белыми крышами избышек, к которой спешат едущие в розвальнях крестьяне, кажутся затерянными среди большого снежного пространства, только лай собаки, вспугнувшей стайку галок, нарушает безмолвие природы.

В картине преобладают, говоря словами Левитана, «те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу». При этом Каменев передал их не столько средствами живописного «рассказа», сколько общим настроением пейзажа, которому соответствует тонкая гармония голубовато-серых и чуть рыжеватых тонов. Большой заслугой Каменева было умение выразить в образах родной природы тему нелегкой жизни народа в пореформенной России, созвучную произведениям Перова и других передовых художников.

Этими же качествами обладает и картина конца 60-х годов «Вид из окрестностей Москвы», за которую (вместе с произведением «Вид из окрестностей села Поречье») Каменев получил в 1869 году звание академика.

Иной образ запечатлел художник в большой картине «Сенокос» («Пруд», 1866, Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева). В ней он любит эту спокойную красотой «русской дали», о которой вспоминал, находясь за границей. Заросший травой пруд на первом плане, стройные пушистые деревья на пригорке, светлое, в легких облаках летнее небо и особенно широкий дальний план картины передают характерные черты русской природы. Работающие на лугу крестьяне — не стаффаж, как в академических полотнах, а живые, занятые своим делом люди; они органично включены в произведение. Немного вялое по рисунку и живописи, с несколько условным коричневатозеленым колоритом, полотно это тем не менее овеяно жизнерадостным поэтическим чувством художника.

Той же широтой охвата природы при сохранении интимного, лиричного чувства отмечена и картина «Вид из окрестностей села Поречье» (1869, ГРМ), написанная с возросшим профессиональным мастерством, отличающаяся большей чистотой и звонкостью цвета. Интересно, что в 60-х годах Каменев почти одновременно работает над произведениями, выражающими различные аспекты его восприятия природы.

В 70-х годах в творчестве пейзажиста намечаются новые черты как в трактовке природы, приобретающей у него лирико-эпический характер, так и в колорите, становящемся бо-

лее красивым и звучным. Эти особенности заметны уже в большом полотне «Туман. Красный пруд в Москве осенью» (1871, ГТГ) с настроением тишины и умиротворенного покоя, хорошо переданным влажным воздухом, чуть золотящимся от лучей солнца, прорывающихся сквозь густой туман. С еще большей ясностью новая трактовка образов природы обнаруживается в пейзаже «Перед грозой» (1875, частное собрание), почти романтическом по изображению бурного облачного неба и предгрозового состояния напярженного затишья, а также в картине «Савинский монастырь» (1877, частное собрание), где удачно передано постепенно уходящее в глубину большое пространство. Второе из этих произведений написано в необычной для художника относительно широкой живописной манере.

Последней значительной работой Каменева, большого, доживавшего свою жизнь в нищете, был пейзаж «Ручей» (ГРМ), завоевавший ему первую премию Общества поощрения художеств.

Каменев значительно уступал Саврасову в глубине и напряженности творческих исканий и по живописному мастерству, но его простые, правдивые и задушевные картины, овеванные обычно тихим, задумчивым настроением, представляют важное звено в развитии русского лирического пейзажа 60-х годов.

Почти одновременно с утверждением в творчестве Саврасова и Каменева лирического пейзажа происходит развитие пейзажа эпического, основанного не столько на лирическом восприятии природы, сколько на трезвом изучении ее характерных особенностей, своеобразном «рассказе» о ее жизни.

Одним из основоположников этого направления национального демократического пейзажа был **Михаил Константинович Клодт** (1832—1902), работы которого 60-х и особенно начала 70-х годов явились крупным вкладом в русское искусство.

Клодт родился в Петербурге. Его отец — генерал-майор артиллерии — занимался гравюрой по дереву и, выйдя в отставку, преподавал ксилографию в Академии художеств; дядя был выдающимся скульптором, двоюродный брат — известным живописцем-жанристом. Но, несмотря на склонность к искусству, будущего пейзажиста определили в Горный кадетский корпус. Однако и здесь его любимым занятием было рисование (под руководством И. Т. Хруцкого, художника круга Венецианова). Оставив корпус, Клодт в 1851 году поступил в Академию художеств, которую окончил в 1858 по классу М. Н. Воробьева.

Получив в 1858 году Большую золотую медаль и звание классного художника первой степени за «Вид в имении Загезаль близ Риги», Клодт едет как пенсионер за границу — во Францию, Швейцарию. Но еще до окончания срока пенсионерства просит совет Академии разрешить ему вернуться в Россию для изучения русской природы. По возвращении на родину в 1861 году он совершает путешествие по России.

В 1862 году им были созданы на основании этюдов, написанных во время заграничной поездки, картины «Ночь в Нормандии. Рыбаки у костра» (ГРМ) и «Долина реки Аа в Лифляндии» (ГРМ). За эти работы Клодт получил звание академика.

С 1863 года Клодт целиком посвящает себя вдумчивому изучению природы родной страны; работает в Орловской, Тульской и Смоленской губерниях, пишет с натуры виды русской деревни, окружающий ее пейзаж, часто оживляя его фигурами возвращающихся с работы крестьян, пасущимися на лугу коровами. В 1864 году он получает звание профессора за пейзаж «Вид в Орловской губернии».

Типична для Клодта в начале 60-х годов картина «Осень. Большая дорога» (1863, ГТГ) — «симпатичная по настроению, но черноватая по колориту» (Крамской). Она передает унылое ощущение русского бездорожья. Тоскливое чувство вызывают хмурое небо, покрытое тучами, низко плывущими над почерневшей от дождей землей, увязший в грязи посреди дороги воз с понурой лошадей и беспомощной фигурой крестьянина. Кажется, что вот исчезнут в туманной дали едущие впереди два воза и крестьянин окажется совсем одиноким среди бесприютной огромной равнины. Присущая Клодту повествовательная жанровая трактовка придала пейзажу социальное содержание, позволила создать значительное произведение, перекликающееся в образном строе с картинами Перова.

Менее интересна «Дубовая роща» (1863, ГТГ). Правда, и в ней Клодт показывает русскую природу в тесной связи с жизнью народа, но, в отличие от предыдущей, картина написана с каким-то бесстрастным спокойствием протоколиста и очень жестка по живописи. Неудачен и композиционный прием перекрещивающихся линий дороги и узкой речушки, раздваивающий внимание зрителя и нарушающий цельность общего восприятия.

Иное впечатление производит поэтичная картина «Русская деревня» (1860-е годы). В ней с тонким настроением изображена почти безлюдная деревенская улица в жаркий полуденный час. Клодт продолжает здесь венециановскую традицию.

Неустанно изучая русскую природу, много и напряженно работая, Клодт постепенно преодолевает свойственную ему сухость живописи и скрупулезную тщательность исполнения. Колорит его работ становится теплее и мягче, общий тон светлеет и обогащается более тонко взятыми цветовыми отношениями, повышается интерес художника к передаче воздуха и солнечного освещения. Все более органично сливаются в его картинах пейзажные и жанровые мотивы. К концу 60-х годов

художник достигает полной зрелости своего таланта, становясь, по отзыву Стасова, одним «из самых характерных наших пейзажистов», умеющих «схватить русскую природу во всей ее неказистости, без всякой претензии на парад и золотом шитый мундир...»

Одна из лучших работ Клодта этого времени — небольшая картина «Стадо коров» (1870, ГРМ). Она привлекает светлым солнечным колоритом, мастерством изображения животных, лишенной сухости законченностью, тем любовным чувством, с которым художник передает понравившийся ему уголок природы.

Восторженную оценку Стасова вызвала картина «Полдень» (1870). Он писал, что это, бесспорно, один из совершеннейших пейзажей, до сих пор произведенных русской школой: «Все залито светом: коровы, стоящие в воде и млеющие там от жары, речка, выходящая в светлых берегах посреди картины и сияющая вдали, уходящие вглубь промежутки стволов древесные просветы; всюду царствует великолепнейший день, краски сияют, всюду жарко и ослепительно».

В рассмотренных произведениях, в самом выборе сюжетов, их трактовке, передаче световоздушной среды, кроме изучения природы, возросшего живописного мастерства, отчетливо сказывается обращение к западноевропейскому художественному опыту. Еще в 1858 году, в Париже, Клодт посетил мастерские Добиньи, Изаба, Р. Бонер, Тройона, но, по собственному признанию, понял и оценил их достижения позже, в 60-е годы: «...время мне открыло бездну достоинств во французской школе. Натуральность, сила и простота красок до того развиты у французских художников, что невольно удивляешься. Выбор пейзажных сюжетов у них всегда весьма прост и поэтичен».

В картине «Полдень», варианте более раннего пейзажа «Стадо у реки в полдень» (1869, ГРМ), наглядно сказалась общая эволюция русской реалистической пейзажной живописи к концу 60-х — началу 70-х годов.

В эти годы и в лирическом и в эпическом пейзаже постепенно исчезают мотивы тоскливого осеннего бездорожья, хмурой зимней дороги, погребенных под снегом бедных глухих деревушек. Все больше внимание художников привлекают жизнеутверждающие, бодрые темы, растет интерес к проблемам пленэра, особенно важное значение приобретает задача создания пейзажа-картины, дающей целостный и многогранный образ родной страны.

Решительный шаг в этом направлении сделал и Клодт, создав лучшее свое произведение «На пашне» (1871, ГРМ; вариант картины 1872 года находится в ГТГ, ил. 37).

Мастерски используя светотень для рельефной лепки первого плана с пластами свежеспаханной земли, художник задерживает взгляд зрителя на усталой лошади и стоящей возле сохи крестьянке, обернувшейся на звук колокольчика. Низкий горизонт, оставляющий большую часть полотна небу с легкими облаками, резкая разница в масштабах центральных и еле видимых вдали фигур пахарей, деревенских изб, едущей по дороге кибитки способствуют созданию впечатления необозримой шири пространства. Крестьянка и огромное, озаренное неяркими лучами солнца поле сливаются в единый эпический образ Руси. Цельность произведения достигнута композицией и гармонией коричневатых тонов с холодными голубовато-фиолетовыми.

В картине «На пашне» ярко отразились характерные черты творчества Клодта: органическое сочетание пейзажа с элементами жанра, «холодная гармония красок, удивительная окончательность и стереоскопический рельеф» (Крамской).

Из последующих работ выделяются картины «Вечерний вид в деревне Орловской губернии» (1874, Дальневосточный художественный музей, Хабаровск) и «Лесная даль в полдень» (1878, ГТГ). На второй из них изображены открывающиеся с высоты холма необозримые лесные массивы. Уходящая вдаль дорога, по которой, поднимая пыль, движется тарантас, усиливает впечатление глубины пространства, а одинокая сосна на первом плане вносит в образный строй произведения поэтическое настроение. Однако приглушенность цветовых отношений, вялость живописи снижают здесь реалистическую убедительность образа природы.

В 1880 году Клодт в связи с осуждением передвижниками написанной им резкой статьи против пейзажей Куинджи порывает с Товариществом. Он переживает глубокий творческий кризис и уже не поднимается до уровня своих лучших произведений.

Много сил отдал Клодт преподаванию в Академии художеств, будучи профессором пейзажного класса с 1871 по 1886 год. Уволенный из Академии, наполовину ослепший художник доживал последние годы в бедности.

Наиболее значительные произведения Клодта, созданные на протяжении 60—70-х годов, характеризуют его как одного из зачинателей эпического пейзажа в демократическом искусстве второй половины XIX века.

Таким образом, в 60-х годах происходят кардинальные сдвиги в развитии русской пейзажной живописи, и к началу 70-х годов она занимает уже видное место среди других жанров демократического искусства. В ней, как и в

бытовом жанре, утверждается новый тип художника — демократа и гражданина.

Вдохновляясь великой идеей служения народу, испытав благотворное воздействие революционно-демократической эстетики, и прежде всего известного положения Чернышевского — «прекрасное есть жизнь», передовые художники стремятся раскрыть поэтическое содержание и волнующую красоту, увиденные в самых, казалось бы, прозаических мотивах. Тогда же появляются и первые произведения, утверждающие величие родной природы. Так в 60-х — начале 70-х годов закладываются прочные основы для дальнейшего развития русской реалистической пейзажной живописи.

Надо отметить, что на всем протяжении второй половины XIX века в этом жанре плодотворно связываются новые живописные поиски, связанные с изменениями в миро-

ощущении и эстетическом видении художников.

Это в первую очередь касается их отношения к натуре, передачи ими пространственной и световоздушной среды, понимания цвета, использования самой манеры наложения красок, а в ряде случаев и фактуры холста. Нередко (особенно с конца 70-х годов) пейзажисты в своей творческой практике первыми среди русских художников пытаются решать наиболее существенные эстетические проблемы, выдвигаемые эпохой.

Лучшие произведения ведущих русских пейзажистов рассматриваемого периода и последующих десятилетий, обладая большим национальным своеобразием, в художественном отношении находились на уровне достижений современной западноевропейской живописи, были вкладом в общечеловеческую культуру.

ИСКУССТВО 70-х — НАЧАЛА
90-х ГОДОВ XIX ВЕКА

45

Введение

50

Крамской

56

Ге

61

Жанровая живопись. Максимов,

Мясоедов, Савицкий,

Владимир Маковский, Ярошенко

73

Пейзажная живопись 70—80-х годов.

Шишкин, Васильев, Куинджи,

Боголюбов

82

Эволюция академической живописи.

Чистяков

89

Верещагин

93

Репин

106

Историческая живопись. Суриков

117

Виктор Васнецов

121

Поленов

125

Левитан. Пейзажная живопись конца

80—90-х годов

132

Литературная иллюстрация и другие

виды графики

138

Скульптура второй половины

XIX века. Антокольский

150

Архитектура второй половины

XIX века

Расцвет демократической культуры в 70-х — начале 90-х годов XIX века был связан с дальнейшим нарастанием революционно-освободительного движения, включением в общественную борьбу русского пролетариата. Для этого периода характерно возникновение новых социальных противоречий, обусловленных развитием промышленного капитализма, но основной борьбой, обострившейся с середины 70-х годов, продолжала оставаться борьба крестьян против помещичьего землевладения. Под воздействием развития капитализма в России происходит расслоение крестьянства.

Крестьянский вопрос на русской почве не терял своей остроты и в последующее время. В начале нового столетия В. И. Ленин писал: «...национальным вопросом окончательного утверждения в России буржуазного развития является именно аграрный (даже уже: крестьянский) вопрос»¹.

Слабость в 70-е годы русского пролетариата и преобладание в стране крестьянства привели к тому, что ведущим в демократическом движении этого периода стало революционное народничество.

Несмотря на несостоятельность теоретических взглядов народников и порочность тактики индивидуального террора, их самоотверженная, геройская борьба против царизма была ярким проявлением общего недовольства и нарастающего протеста народных масс.

«...Были в России... «задиры», которые шли с революционной проповедью в народ,— писал Ленин.— Несмотря на то, что они шли под знаменем теории, которая была в сущности неревOLUTIONна,— их проповедь будила все же чувство недовольства и протеста в широких слоях образованной молодежи. Вопреки утопической теории, отрицавшей политическую борьбу, движение привело к отчаянной схватке с правительством горсти героев, к борьбе за политическую свободу»².

Революционное народничество исчерпало себя убийством Александра II. «Второй раз, после освобождения крестьян,— писал В. И. Ленин,— волна революционного прилива была отбита, и либеральное движение вслед за этим и вследствие этого второй раз сменилось реакцией...»³

Однако наступивший период жестокой реакции в 80-х годах не смог остановить прогрессивного общественного развития. Говоря словами В. И. Ленина, «наступила очередь

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, с. 229.

² Там же, т. 5, с. 39.

³ Там же, с. 45.

мысли и разума», интенсивной работы русской революционной мысли, в напряженных исканиях создавшей «основы социал-демократического мирозерцания»¹. Нарастала революционность пролетариата.

О вызревании в стране революции писали К. Маркс и Ф. Энгельс, считавшие, что Россия стоит перед социальным переворотом и «представляет собой передовой отряд революционного движения в Европе»².

В этих трудных исторических условиях второго, буржуазно-демократического, этапа освободительного движения, то вдохновляясь общественным подъемом, то подвергаясь преследованиям реакции, развивалась демократическая русская культура 70—90-х годов. Передовые русские писатели и художники при всем различии творческих индивидуальностей правдиво изображали новые социальные противоречия, средствами искусства боролись за прогрессивные формы жизни. Это давало силу и красоту их творениям, обусловило подлинный расцвет всей русской демократической культуры. Эпическую поэму «Кому на Руси жить хорошо» пишет в 70-х годах Некрасов, развертывая в ней широкую картину народной жизни; Толстой создает роман «Анна Каренина», в 1886 году появляется его народная драма «Власть тьмы», а в конце 90-х годов — «Воскресение»; Островский обогащает русскую драматургию такими шедеврами, как «Лес», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники», противопоставляет миру гурмыжских и глумовых «Снегурочку» — поэтичнейшее выражение мечты народа о счастливой жизни. Полного расцвета достигает творчество великого сатирика Салтыкова-Щедрина, с негодованием обличающего господ Головлевых, а также пришедших на смену им колупаевых и разуваевых. На фоне народнической литературы, идеализирующей разрушаемые капитализмом патриархальные устои народной жизни, выделяется трагическая фигура Глеба Успенского, тщетно искавшего выхода из противоречий действительности и растущей власти «господина Купона». Столь же чуткий к страданиям простого человека, Гаршин утверждает в аллегорической форме «Красного цветка» красоту подвига в борьбе с общественным злом. Наряду с многочастным психологическим романом Льва Толстого и Достоевского успешно развиваются жанры очерка и рассказа, доведенные до совершенства в творчестве Короленко и Чехова. Небывалого расцвета достигает русская музыка, в этот период были созданы такие народные музыкальные драмы, как «Борис Годунов»

и «Хованщина» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, основанные на народном эпосе оперы «Князь Игорь» Бородина, «Садко» Римского-Корсакова. Мировую славу завоевывает и русская симфоническая музыка.

Новый этап в развитии русского изобразительного искусства, и прежде всего живописи, неразрывно связан с деятельностью возникшего на рубеже 60—70-х годов Товарищества передвижных художественных выставок, объединившего лучшие художественные силы России. Оно было создано по инициативе Г. Г. Мясоедова, горячо поддержанной В. Г. Перовым, Н. Н. Ге, И. Н. Крамским и рядом других петербургских и московских художников¹. 2 ноября 1870 года (ст. стиля) был утвержден Устав Товарищества, а 29 ноября 1871 года (ст. стиля) открылась первая передвижная выставка, ставшая крупнейшим событием в художественной жизни страны.

Салтыков-Щедрин посвятил ей специальную статью «Первая русская передвижная художественная выставка», в которой не только приветствовал это новое прогрессивное начинание, но и высказывал глубокие мысли о сущности реалистического искусства.

«Нынешний год ознаменовался очень замечательным для русского искусства явлением: некоторые московские и петербургские художники образовали товарищество с целью устройства во всех городах России передвижных художественных выставок. Стало быть, отныне произведения русского искусства, доселе замкнутые в одном Петербурге, в стенах Академии художеств, или погребенные в галереях и музеях частных лиц, сделаются доступными для всех обывателей Российской империи вообще. Искусство перестает быть секретом, перестает отличать званных от незваных, всех призывает и за всеми признает право судить о совершенных им подвигах».

Салтыков-Щедрин, обнаруживая большую трезвость и прозорливость, настаивает на том, чтобы в самом Уставе Товарищества была бы ясность относительно идейных целей его создания, которая ограждала бы объединение от вторжения художников официального академического направления.

Анализируя ряд произведений («Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» Ге, «Охотники на привале» Перова и др.), писатель излагает свои представления о реализме в живописи. Высоко

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 331.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 305.

¹ Членами-учредителями, подписавшимися под первым Уставом Товарищества, были: Г. Г. Мясоедов, Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, В. Г. Перов, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, И. М. Прянишников, М. П. Клодт, Л. Л. Каменев, К. Е. Маковский, К. В. Лемох, А. И. Корзунин, В. И. Якоби, М. К. Клодт, В. Е. Маковский.

оценивая работы передвижников, он предостерегает их от увлечения внешне иллюстративным подходом к своим задачам.

Возникновение Товарищества было подготовлено общими успехами демократического искусства 60-х годов, а также деятельностью Петербургской Артели художников. Товарищество поставило перед собой задачу творческого объединения художников на основе устройства ежегодных передвижных художественных выставок. Эти выставки сочетали широкие идейно-просветительные цели несения искусства в массы с организацией продажи картин — единственного источника существования художника-демократа, не получающего официальных заказов.

Огромный успех выставок у демократического зрителя, которому было близко и дорогое искусство, поднимавшее животрепещущие вопросы современности, обеспечил жизнеспособность Товарищества. Оно просуществовало свыше пятидесяти лет (до 1923 года), проведя за это время сорок восемь основных выставок и несколько параллельных. Помимо Петербурга и Москвы, передвижники впервые устраивали выставки во многих городах России, иногда охватывая в течение года до двадцати крупных культурных центров и тем самым донося передовое демократическое искусство до отдаленных окраин. По примеру передвижников в начале 90-х годов было основано Товарищество южнорусских художников в Одессе, которое развертывало выставки в Екатеринославе, Николаеве, Севастополе, Кишиневе и других городах; на рубеже XX века возникло Общество сибирских передвижных выставок.

В 70—80-е годы членами Товарищества были созданы важнейшие произведения; к основному составу присоединились молодые силы, в том числе крупнейшие мастера живописи — И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, такие талантливые художники, как Н. А. Ярошенко, К. А. Савицкий, Н. А. Касаткин. С середины 80-х годов деятельное участие в выставках передвижников принимают В. А. Серов, И. И. Левитан, В. Д. Поленов и ряд других видных реалистов. На передвижных выставках экспонируют свои картины украинские художники С. И. Светославский, К. К. Костанди, Н. К. Пимоненко, латышский художник К. Ф. Гун и другие.

Передвижные выставки собирали лучшие произведения русского искусства, в том числе и станковой скульптуры, играя огромную роль в развитии общественного самосознания.

Идейной основой, сплотившей передвижников, были эстетические взгляды великих русских просветителей и революционных демократов В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышев-

ского, Н. А. Добролюбова. Правда, в Товарищество входили и такие поверхностные, салонные живописцы, как Н. К. Бодаревский, Ю. Я. Леман, А. А. Харламов, и некоторые «попутчики». Но ведущая группа, возглавляемая Крамским, а после его смерти — Ярошенко, стойко боролась за высокоидейное, народное искусство. Европейские страны не знали такого сильного, организационно оформленного течения, как передвижники. Они — наиболее яркое выражение революционно-демократических идей в русской и мировой художественной культуре второй половины XIX века. Их искусство было в полном смысле слова передовым, ставящим основные вопросы эпохи, активно вторгающимся в жизнь, взволнованно откликающимся на ее события. В условиях царской России это требовало большого гражданского мужества. Правительство обрушивалось на прогрессивные демократические журналы, снимало с выставок картины, запрещало их воспроизведение, поощряло травлю лучших художников-демократов на страницах реакционных катковско-суворинских газет.

Академия художеств оставалась в глазах передвижников большой школой мастерства, но чуждой им своими общими идейно-эстетическими установками. Она хранила традиции профессионализма, ориентацию на классическое наследие, но отстаивала идеал «чистого искусства». Если вначале Академия разрешала передвижникам организовывать выставки в своих залах, то уже в 1874 года она решительно воспротивилась этому, а в качестве контрмеры попыталась, правда, без всякого успеха, устраивать в посещаемых Товариществом городах свои передвижные академические выставки. Тщетно передвижники обращались в петербургскую Городскую думу с ходатайствами о постоянном помещении для выставок и организации в нем открытых мастерских с классами живописи, — им неизменно отвечали категорическим отказом. Художники вынуждены были нанимать подчас неудобные для показа картин помещения, испытывали на себе самодурство местных властей, нападки реакционной прессы. Особенно тяжело приходилось передвижникам в период реакции 80-х годов. «Прежде — при Федотове и на заре Перова и молодой плеяды — гонение было sporadическое, бессознательное, припадками, а теперь наступает время систематического вытравления», — с горечью писал Крамской Стасову в середине 80-х годов. Но, воодушевляемые любовью к народу, опираясь на сочувствие и поддержку демократической интеллигенции, художники продолжали отстаивать свое подлинно народное искусство.

Передвижничество не было однородно и пережило определенную эволюцию. Нельзя закрывать глаза на то, что некоторая часть передвижников порой склонялась к либеральным настроениям. Иногда они испытывали прямое воздействие салонного искусства. Во второй половине 80-х и начале 90-х годов, в условиях усложнившейся социально-политической обстановки в стране, дальнейшего развития капитализма и все возрастающей революционной роли пролетариата, передвижничество дифференцируется. Часть передвижников старшего поколения недостаточно отчетливо ощущала новые задачи, встающие перед искусством. Это приводило порой к известному застою в их творчестве, конфликтам внутри объединения, сопровождавшимся выходом некоторых, преимущественно молодых передвижников из Товарищества. Однако наиболее талантливые из них и в новых исторических условиях не только сохраняют верность заветам передвижничества, но и развивают его принципы, отражают интересы революционного пролетариата.

В периоде 70-х — начала 90-х годов можно выделить два основных этапа: искусство 70-х годов, когда происходит формирование новых художественных черт и утверждение демократического реализма во всех видах и жанрах, и искусство 80-х годов — пору его наивысшего расцвета, сказавшегося прежде всего в живописи. Одной из характернейших черт в реалистической живописи становится тенденция создания монументальной картины-эпопеи на современную и историческую тему, что особенно ярко сказывается в творчестве Репина и Сурикова, серий картин, объединенных общей темой (в батальной живописи В. В. Верещагин), с этим же был связан интерес к композиционному портрету-картине (И. Н. Крамской) и национальному эпическому пейзажу (И. И. Шишкин). Успешно развивались и «малые формы» — своеобразный бытовой рассказ-новелла, мастером которого стал В. Е. Маковский, лирический пейзаж (А. К. Саврасов, Ф. А. Васильев, затем — В. Д. Поленов и И. И. Левитан), но ведущим в искусстве 70—80-х годов стало стремление к монументализации всех жанров. И если в конце 60-х годов народ изображался главным образом как жертва несправедливых общественных порядков, то теперь он выступает уже как подлинный герой истории.

Произведением, определившим новый этап в развитии демократического искусства, явилась картина Репина «Бурлаки на Волге». Это прекрасно понял Крамской, писавший Поленову 5 апреля 1875 года о том, что четыре года назад Перов был впереди всех, еще только четыре года, а после «Бурлаков»

Репина для всех стало очевидным, что уже невозможно остановиться, оставаясь с Перовым во главе.

Демократический реализм в творчестве Репина и Сурикова стал искусством больших образов и высокой художественной правды. Важнейшее достижение реализма XIX века — непосредственное отражение социальных противоречий эпохи было поднято ими в жанровой живописи до монументальной картины современной художнику жизни, показанной в ее широте и многогранности, до картины-эпопеи — в живописи исторической.

Раскрывая таящиеся в народе богатырские силы, воссоздавая могучие народные характеры, передовые художники 70—80-х годов сумели проникновенно запечатлеть и образ революционера своего времени, что означало громадный шаг вперед по сравнению с искусством 60-х годов на пути поисков положительного героя.

К отличительным особенностям живописи, да и всего изобразительного искусства этого периода, относится стремление мастеров выразить внутреннюю жизнь человека, его душевные переживания. С этим связан, в частности, расцвет психологического портрета, обусловивший создание галереи выдающихся деятелей национальной культуры.

Сложность и противоречивость общественной ситуации, сложность и острота ее восприятия вызывали у ряда художников потребность философских обобщений, углубленный интерес к моральным проблемам. Это особенно характерно для Крамского, Ге, Поленова, подобно тому, как это было в литературе в творчестве Достоевского и Льва Толстого.

В связи с задачами, вставшими перед искусством в 80-х годах, художники обращаются к новым средствам эстетической выразительности, переходят от сдержанной тональности к полнокровной многокрасочной живописи, разрабатывают проблемы пленэра. Учитывая достижения русских и западноевропейских мастеров, они применяют наряду с живописью, основанной на лессировках, свободную, сочную манеру, придающую особую жизненность и выразительность изображаемому.

Менее значительными были успехи в скульптуре, хотя и в ней сделан крупный шаг по сравнению с искусством 60-х годов. Так, М. М. Антокольский, самый выдающийся мастер станковой скульптуры второй половины XIX века, создает замечательные по глубине психологической характеристики и выразительности пластической формы исторические портреты Ивана Грозного, Петра Первого, Спинозы. М. О. Микешину и А. М. Опекушину принадлежит ряд интересно решенных памятников, в том числе таких, как монумент

Богдану Хмельницкому в Киеве, сооруженный по эскизу Микешина, или классически ясный памятник А. С. Пушкину в Москве работы Опекушина. Большого совершенства в пластике малых форм достигает скульптор Е. А. Лансере.

Серьезными достижениями отмечено и развитие реалистической книжной иллюстрации, офорта, гравюры на дереве, литографии.

Только архитектура была не в состоянии преодолеть начавшуюся еще в предыдущие периоды деградацию, несмотря на прогресс собственно строительной техники и наличие несомненно талантливых зодчих. Попытки отдельных архитекторов (В. А. Гартмана, И. П. Петрова-Ропета) вновь обрести черты национального стиля путем использования мотивов русского народного искусства не увенчались достаточно ощутимым успехом, приводя большей частью лишь к внешнему украшательству. Особое место, правда, в этом движении принадлежит художникам-живописцам, в частности Виктору Васнецову, сумевшему раскрыть поэзию древнерусского зодчества. Большую роль сыграло в последующем развитии архитектуры и научное изучение древнерусского искусства, начавшееся в это время.

Огромное значение в развитии русской художественной культуры этого периода имел **Владимир Васильевич Стасов** (1824—1906) — убежденный последователь эстетических взглядов Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Он неуклонно боролся за боевое, реалистическое, национальное искусство, служащее интересам народа, проникнутое передовыми идеями современности. Выдающуюся роль сыграл Стасов в подготовке и организации Товарищества передвижных художественных выставок и «Могучей кучки», объединившей композиторов, став затем их признанным идеологом и пропагандистом. Крупнейший художественный критик-публицист, он никогда не мирился с «тормозами русского искусства», оказывая всемерную поддержку передвижникам в их идейной борьбе с рутинной в искусстве, яростно защищая от нападков реакционной прессы. С темпераментом народного трибуна он выступал за национальную самобытность искусства, громя рутинеров академизма, а позднее — декадентство всех мастей.

Критический метод Стасова явился развитием применительно к изобразительному искусству метода «реальной критики», разработанного Чернышевским и Добролюбовым. Сопоставляя произведения искусства с отражаемой ими действительностью, Стасов неизменно насыщал свои статьи острой публицистикой, талантливо раскрывал идейно-

художественное и общественное значение рассматриваемых произведений. Наряду с этим он постоянно оказывал помощь художникам и композиторам, собирал для них исторический материал, неутомимо «открывал» и страстно поддерживал новые дарования.

В пылу борьбы за новое демократическое искусство Стасов нередко делал и серьезные промахи. Так, он недооценил русское искусство XVIII века, творчество А. Г. Венецианова, К. П. Брюллова, незаслуженно превозносил «ропетовщину» в архитектуре. Бывал он и чрезмерно прямолинеен в своих суждениях, ограниченно понимал связь русского искусства второй половины XIX века с предшествующим периодом и не всегда учитывал специфику видов и жанров искусства. Но все это ни в коей мере не умаляет его заслуг в развитии русского реалистического искусства и всей демократической национальной культуры.

Вождем и организатором передвижников был **Иван Николаевич Крамской** (1837—1887) — один из самых глубоких художников 70—80-х годов, замечательный теоретик, критик и педагог (см. главу первую). Как и Стасов, убежденный последователь эстетических взглядов революционных демократов, Крамской на протяжении двух десятилетий пронзительно отмечал лучшие произведения русской школы живописи, указывал художникам очередные задачи, всемерно содействовал развитию русского реалистического искусства, отстаивал его самобытность. Его блестящие характеристики Александра Иванова, Ф. А. Васильева, И. И. Шишкина, И. Е. Репина, В. В. Верещагина, В. Е. Маковского и многих других явились ценнейшим вкладом в историю художественной культуры. «У Крамского, — отмечал Стасов, — соединились и великая сила взгляда на общие условия существования искусства, и глубокое понимание всех особенностей его, эстетических и технических».

Большой вклад в развитие русского искусства внес и **Павел Михайлович Третьяков** (1832—1898), посвятивший свою жизнь глубоко патристическому делу создания национальной галереи. Начав собирательскую деятельность в 1856—1857 годах, Третьяков уже в 60-х годах решил со временем превратить свою коллекцию в музей русского искусства. Он систематически и продуманно приобретал лучшие произведения как современных ему художников, так и мастеров XVIII — первой половины XIX века. Особенно близок был Третьяков к передвижникам, он ежегодно покупал с их выставок, а часто и в мастерских наиболее характерные и совершенные в художественном отношении работы, этим самым поддерживая материально и морально. При-

обретение Третьяковым произведения живописца или скульптора было высшей оценкой, фактом общественно признания дарования художника. В условиях, когда передвижники могли существовать только на средства от продажи своих картин частным лицам, деятельность его имела особенно большое значение. По образным словам Репина, Третьяков вынес «на своих плечах вопрос существования целой русской школы живописи».

Переданная Третьяковым в 1892 году в дар Москве галерея представляла уже тогда огромную художественную ценность, пользовалась широкой известностью. Молодой Максим Горький в 1900 году относил Третьяковскую галерею наряду с Художественным театром к самому лучшему, что есть в Москве.

Надо указать и на роль Павла Петровича Чистякова (1832—1919) — талантливейшего педагога, воспитавшего крупнейших русских художников этого и последующего времени — Репина, Сурикова, Серова, Врубеля и других (см. главу пятую).

Все это вместе взятое убедительно свидетельствует об очень большом значении периода 70-х — начала 90-х годов XIX века в развитии передовой русской культуры в целом и определяет ее вклад в мировую культуру.

Глава первая

КРАМСКОЙ

Иван Николаевич Крамской (1837—1887) обладал редким сочетанием дарований художника, организатора, педагога и глубокого теоретика искусства. Сильный характер, большая энергия и принципиальность позволили ему стать идейным вождем Товарищества передвижных художественных выставок.

Крамской родился в Острогжске бывшей Воронежской губернии в семье мелкого чиновника. По окончании острогжского уездного училища работал писцом, потом подмастерьем у иконописца, а затем ретушером у странствующего фотографа. В 1857 году он приезжает в Петербург, поступает в Академию художеств. Учителем Крамского был профессор А. Т. Марков, давший ему необходимые знания. Несмотря на успехи в рисунке и Малую золотую медаль за композицию «Моисей источает воду из скалы», у Крамского нарастает страстный протест против любых проявлений рутинности в искусстве, шаблонов композиции и тем программных работ, далеких от современности. Чтение «Современника», увлечение литературно-критическими статьями Белинского, Чернышевского, Добролюбова, а главное, сама обстановка революционно-демократического подъема конца 50-х — начала 60-х годов оказали решающее воздействие на формирование его мировоззрения.

Девятого ноября 1863 года Крамской во главе 13 учеников открыто выступает против существующей системы утверждения конкурсных программ и демонстративно покидает Академию. Он создает из «про-

тестантов» Артель художников на основе принципов, выдвинутых Чернышевским в романе «Что делать?», а позднее становится одним из организаторов Товарищества передвижных художественных выставок.

В течение нескольких лет — с 1863 по 1868 год — Крамской преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художников, зарекомендовал себя талантливым педагогом. «Крамской был учитель истинно необыкновенный. Его преподавание было не механическое, не шаблонное. Он более всего старался вникнуть в натуру каждого отдельного ученика и вникнуть, чего именно требовала натура каждого», — вспоминал позднее Н. А. Ярошенко. Своим учителем называл Крамского и И. Е. Репин, также восхищавшийся его педагогическим мастерством.

Крамской видел в искусстве большую общественную силу. Призывая художников к глубокому и правдивому изображению действительности, он прямо говорил о необходимости быть тенденциозным, подчеркивая взаимную обусловленность этих качеств. «Художник как гражданин и человек, кроме того что он художник, принадлежит известному времени, непременно что-нибудь любит и что-нибудь ненавидит, — писал он. — Предполагается, что он любит то, что достойно, и ненавидит то, что того заслуживает. Любовь и ненависть не суть логические выводы, а чувства. Ему остается быть только искренним, чтобы быть тенденциозным».

Высоко оценивая художественное наследие мирового классического искусства, он учил не заимствовать у великих художников те или иные технические приемы, а продолжать в новых исторических условиях их традицию глубокого выражения общественных идеалов своей эпохи, поисков не мелкого правдоподобия, а большой правды жизни. Крамской противопоставлял значительность произведений великих мастеров прошлого бессодержательности салонного и внутренней фальши официального искусства.

Особенность эстетических взглядов Крамского в том, что он при решении любого вопроса исходил прежде всего из проблемы реализма и народности, из убеждения, что без этих качеств не может быть плодотворного развития искусства, его национальной самобытности. Так, положительно оценивая возможности нового, свежего изображения действительности в картинах импрессионистов, говоря (еще в 1874 году), что русским художникам необходимо «двинуться к свету, краскам и воздуху», он предостерегал от того, чтобы не утратить при этом «сердце» — интереса к человеку, его внутренней и общественной жизни.

Борьба Крамского за идейность в искусстве, глубокое отражение общественной жизни была неразрывно связана с борьбой за подлинное мастерство. Отмечая недостатки современной ему художественной критики, он писал: «Нужен голос, громко, как труба,

провозглашающий, что без идеи нет искусства, но в то же время, и еще более того, без живописи живой и разительной нет картин, а есть благие намерения и только». Понимая все тонкости профессионального мастерства, Крамской прекрасно чувствовал своеобразие дарования каждого художника, открыто и прямо говорил о недостатках, радовался удачам и своими дружескими советами способствовал формированию талантов. Его кипучая деятельность организатора, замечательного критика, идеолога передвижничества сыграла громадную роль в подъеме русского демократического искусства.

Для Крамского-художника характерны ориентация на большую тему и интерес к внутреннему миру человека. Его отличают поиски высокого идеала, а также связанное с усложнившимися представлениями о жизни тяготение к морально-философскому осмыслению ее явлений. Все это знаменует собой начало нового этапа в развитии русского искусства, отражающего новый исторический период.

Работы, созданные Крамским еще в Академии художеств, — картина «Смертельно раненный Ленский» (1860), рисунки с натурщиков, композиции на традиционные академические темы — свидетельствуют о хорошем понимании формы, умении ясно выразить замысел. Портреты Г. Г. Мясоедова (1861), Ф. С. Журавлева (1864), П. П. Чистякова (1867, все — в ГРМ), выполненные в карандаше и в технике «мокрого соуса», предвещают в Крамском большого портретиста.

В эстетическом отношении наиболее интересны из живописных произведений 60-х годов — «За чтением» («Портрет жены», 1863) и автопортрет (1867, ил. 38; оба — в ГТГ). В портрете жены чувствуется связь с традициями русского портретного искусства первой половины XIX века (особенно школы К. П. Брюллова). Об этом свидетельствуют композиционная завершенность, манера наложения красок. Использование сюжетно-жанрового момента и пейзажного фона придает произведению картинность при сохранении лирически-интимного аспекта, сообщающего женскому образу поэтическое обаяние. Освоение Крамским приемов портретного мастерства предшественников видно также и в автопортрете. Следуя сложившемуся типу композиции, он умело вписывает изображение в овал, сохраняет даже некоторую романтическую взволнованность образа. Но глубокий психологизм, стремление выявить неповторимо индивидуальные особенности внутреннего и внешнего облика человека (которые осознанно воспринимаются им как результат воздействия определенной общественной среды), особая объективность в оценке самого себя свидетельствуют о новых чертах, ставших характерными для искусства второй

половины XIX века. Перед зрителем предстает художник-труженик и демократ со скуластым, нервным лицом и пронизательным взглядом исподлобья. Годы лишений и борьбы сформировали и закалили его характер, придали ему непоколебимую решимость отстаивать свои убеждения.

Автопортрет Крамского представляет собой один из наиболее ярких социально-типических образов интеллигентно-разночинцев эпохи 60-х годов. К нему близок литературный портрет художника, созданный впоследствии Репиным в статье «Памяти учителя».

Исполненные Крамским портреты Н. Д. Дмитриева-Оренбургского (соус, 1866, ГРМ), Н. А. Кошелева (соус, 1868, ГРМ), скульптора В. П. Крейтана (местонахождение неизвестно), агронома Вьюнникова (1868, Государственный художественный музей Белорусской ССР, Минск) — это уже целая галерея «шестидесятников».

Привлекает психологической выразительностью и человеческим обаянием образа портрет Ф. А. Васильева (1871, ГТГ, ил. 46), согретый теплотой отношения автора к своей модели.

На первой передвижной выставке Крамской, кроме других работ, экспонировал картину «Майская ночь» («Русалки», 1871, ГТГ, ил. 48), написанную по мотивам повести Гоголя. Художника интересовала передача не столько сюжета, сколько общего поэтического настроения повести. При этом он как бы вернулся к ее реальной жизненной основе, претворенной в сказочные образы: народной фантазией, вместо хоровода русалок изобразив крестьянских девушек. Большую роль в создании художественного образа картины играет пейзаж — старый дом и запущенный пруд, освещенные призрачным голубовато-зеленым светом луны.

«Майская ночь» должна была открыть собою ряд картин на гоголевские темы. Позднее, в 1874 году Крамской сделал два рисунка к повести «Страшная месть». Сохранился и первоначальный набросок к «Тарасу Бульбе».

Однако внимание художника всецело приковал давно волновавший его воображение замысел картины «Христос в пустыне» (1872, ГТГ, ил. 39), что было связано с морально-философскими поисками.

В свое время на молодого Крамского произвели очень сильное впечатление картина Иванова «Явление Христа народу» и трагическая судьба великого художника.

Еще в начале 60-х годов Крамской делает эскиз фигуры Христа и превосходный этюд его головы. Добиваясь пластической выразительности, он лепит голову Христа из глины. В 1867 году выполняет первоначальный вариант картины и с целью изучить все, что было сделано в «этом роде», совершает в 1869 году поездку за границу. В 1871 году едет в Крым, в окрестности Бахчисарая, отвечавшие его представ-

лениям о палестинской пустыне, и только в 1872 году завершает свое полотно.

Огромная подготовительная работа свидетельствует о большом значении, которое придавал Крамской этому произведению. Его увлекала возможность по-новому истолковать традиционный мифологический сюжет, наполнить его созвучным современности содержанием.

После Александра Иванова образ Христа не раз привлекал внимание передовых русских художников, и прежде всего в аспекте моральной проблематики своего времени. Они наделяли его особой человечностью. Продолжая эту традицию, Крамской, однако, подошел к трактовке образа Христа по-своему.

«Я вижу ясно, — писал он в связи с картиной В. М. Гаршину, — что есть один момент в жизни каждого человека... когда на него находит раздумье, — пойти ли направо или налево, взять ли за господа бога рубль или не уступать ни шагу злу». «Итак, это не Христос... Это есть выражение моих личных мыслей».

Задуманная еще в период отказа от конкурсной программы и решительного разрыва с Академией, картина «Христос в пустыне» явилась своеобразным итогом многолетних раздумий художника о современном ему обществе, необходимости самоотверженной борьбы за высокие гуманистические идеалы. Недаром она стала одним из любимейших произведений революционно настроенной русской интеллигенции: в ней видели близость к гражданской поэзии Некрасова, слышали призыв уйти «от ликующих, праздно болтающих, обгагривших руки в крови» «в стан погибающих за великое дело любви». В образе Христа Крамской пытается выразить духовную драму современного ему человека, не мирящегося с общественным злом.

Психологическое состояние перехода от мучительных раздумий к твердому решению, готовности к самопожертвованию убедительно выражено в позе Христа, осунувшемся, посуровевшем лице, замечательно найденном жесте сжатых рук. Этому соответствует и пейзаж. Борьба света и мрака — розовых красок утра с серыми красками сумерек уходящей ночи — определяет колористический строй картины, единство и цельность общего настроения. Низкий горизонт придает монументальность сидящей на холодных камнях одинокой фигуре, вырисовывающейся силуэтом на фоне бесконечного пространства пустыни и неба. Все настраивает зрителя на высокий лад, заставляет задуматься о смысле жизни, судьбах человечества. Художественно значительный, психологически глубокий образ Христа символически, говоря словами самого живописца, как «иероглиф», выразил подлинный замысел художника, его идеал, не раскры-

вая, не облекая в конкретно-исторические черты духовную драму героя его времени.

Крамской — один из выдающихся портретистов второй половины XIX века: имя его стоит в одном ряду с Перовым, Ге, Репиным и Серовым. Созданные им портреты — самый большой его вклад в русское искусство. Они проникнуты сдержанным пафосом утверждения духовной и общественной значимости портретируемого человека, перекликаются с проходящими через все творчество Крамского моральными проблемами, темой «мыслящей личности».

Эти особенности мастерства отчетливо сказались в портрете Л. Н. Толстого (ГТГ, ил. VII), написанном в Ясной Поляне летом 1873 года (созданный в то же время вариант находится в Музее-усадьбе Л. Н. Толстого «Ясная Поляна»). Это, быть может, лучший портрет художника. В нем поражает исключительная психологическая глубина раскрытия яркой индивидуальности великого писателя. В подчеркнuto резко контрасте внешней непритязательности и внутренней значительности заключается существо портретной характеристики.

Толстой изображен сидящим в кресле в спокойной «домашней» позе. Синий цвет блузы объединен в тоне с красноватым оттенком лица и коричнево-охристым фоном. Строгость колорита соответствует внутренней значительности и суровой простоте внешнего облика писателя. Все внимание Крамской сосредоточил на передаче взгляда Толстого. Этот пронизывающе острый, устремленный из-под нависших бровей как бы прямо на зрителя взгляд, плотно сжатый рот создают образ человека огромной волевой собранности, упорства, глубокой мысли, необычайной зоркости в наблюдениях жизни.

Портрет Толстого наряду с портретом Достоевского работы Перова — высшее достижение русской портретной живописи 70-х годов. Он представляет собой принципиально новый тип, важнейшее завоевание демократического реализма в этом жанре; личные достоинства и общественная значительность человека переданы в нем в результате глубокого психологического анализа характера и духовного облика портретируемого.

В этом портрете получил яркое выражение присущий Крамскому творческий метод — его последовательно реалистическая установка на объективное изучение индивидуальных особенностей портретируемого. «Портретист, — писал художник, — обязан ничего не вносить своего в концепцию портрета, а должен, как строгий ученый, объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были».

Портрет Толстого Крамской писал по заказу П. М. Третьякова, задумавшего создать галерею портретов крупнейших деятелей русской культуры и привлекавшего к работе над ней передовых художников. К портретам Шевченко, Грибоедова, Гончарова, Мельникова (Андрея Печерского), Аксакова, Салтыкова-Щедрина, Некрасова и некоторым другим, созданным Крамским, присоединилось и изображение самого Третьякова (1876, ГТГ).

Блестящим примером творческой объективности Крамского является портрет Д. В. Григоровича (1876, ГТГ, ил. 41). Художник органично сочетает свое несколько критическое отношение к портретируемому с увлечением артистичностью натуры Григоровича, импозантностью всего его облика. Выразителен жест отлично вылепленной руки, обогащающий характеристику. Показательно, что и написан портрет с необычайной для Крамского свободой кисти, в темпераментной живописной манере.

Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина (1879, ГТГ, ил. 42) — это документ эпохи 70-х годов. Чувствуется какая-то горечь в суровом взгляде глаз, непреклонность во всей позе, страстная убежденность непримиримого писателя-бойца, гневного обличителя «расейских мерзостей». Отказываясь от обычно сдержанного колорита своих портретов, Крамской на этот раз дает звучное сопоставление зеленого фона и синего костюма с красной спинкой кресла. Повышенная цветовая насыщенность сообщает особую жизнеутверждающую силу образу великого сатирика.

Идейная содержательность передовых людей эпохи наиболее отчетливо выступает в портрете-картине «Некрасов в период «Последних песен» (1877, ГТГ, ил. 40). Превозмогая болезнь, поэт пишет произведение, ставшие его своеобразным духовным завещанием.

Крамской, окончивший портрет в конце 1877 или начале 1878 года, пометил его третьим марта — днем, когда Некрасов написал песню «Баюшки-баю», особенно волновавшую художника.

Исписанные листки бумаги, весь облик Некрасова говорят о том, что он поглощен процессом творчества. По идее Крамского, в портрете все должно было быть построено на противопоставлении физической немощи и большой внутренней силы поэта-гражданина. С натуры художник успел написать только лицо Некрасова. Дорожа им, Крамской, изменив первоначальный замысел, сохранил этот кусок, вклеив его в новый холст. Все остальное было написано уже после смерти поэта, и это чувствуется: произведение приобрело несколько декларативный характер.

Применяя в портрете приемы жанровой живописи, Крамской использует обстановку комнаты для дополнительной характеристики «языком вещей» внутреннего мира поэта. Так, он помещает над головой Некрасова портрет Добролюбова, а у изголовья — бюст Белинского работы Ге, тем самым подчеркивая основную мысль о верности поэта великим идеалам революционной демократии; он умирает, непоколебимо веря, что «уступит свету мрак упрямый» и его родина станет «свободной, гордой и счастливой».

Иной характер имеют портреты художника А. Д. Литовченко (1878, ГТГ, ил. 45) и С. С. Боткина (1882, частное собрание). В них нет тенденции к выявлению глубины и сложности духовного мира, но в обоих ощутило большое проникновение в неповторимо индивидуальные особенности личности, отличающие одного человека от другого.

В портрете Литовченко, к которому Крамской не чувствовал особой симпатии, акцентированы черты элегантно светскости художника. Он в модном коричневом пальто, его фигура прекрасно вписана в полотно; неприужденность манер подчеркнута жестом руки с папиросой. Но при этом острый, напряженный взгляд, одухотворяя лицо, невольно привлекает внимание зрителя. По мастерству исполнения, тонкости светотеневых переходов, живописной лепке, поразительной жизненности образа — это одно из лучших произведений Крамского.

В изображении Боткина переданы его живой, ясный ум, внутреннее обаяние. Характеристике соответствуют мягкость цветовых переходов, пластичность светотеневой моделировки формы.

В портрете актера В. В. Самойлова (1881, ГТГ) чувствуется откровенное позирование. Сохраняя верность задачам психологической характеристики, Крамской использует и выразительность деталей внешнего облика, сопоставляя в одежде белое жабо и черный цвет бархата, стремится показать изысканность вкуса изображенного.

В период 80-х годов в творчестве Крамского-портретиста наступает некоторый перелом. Он обусловлен не только характером выполняемых заказов, особенностями моделей, но и общей атмосферой времени. Наступление политической реакции вызвало изменение как общественного, так и индивидуального умонастроения. Крамской переживает состояние душевной подавленности, испытывает потребность самоуглубления и одновременно более отстраненно воспринимает окружающее. Конкретные человеческие образы перестают у него ассоциироваться с идеалом, что было, например, при создании

портретов Толстого, Салтыкова-Щедрина, усиливается тенденция к беспристрастности в оценке личности изображаемого.

Это отчетливо проступает в портрете А. С. Суворина (1881, ГРМ). Стасов называл портрет Суворина поразительным «по великолепному выражению тысячи мелких, отталкивающих и отрицательных сторон этой натуры». В таком восприятии произведения Стасовым есть односторонность. «Такие портреты навсегда, как гвоздь, прибивают человека к стене», — писал он. Сам художник, который был в дружеских отношениях с Сувориным, отрицал наличие какой-либо руководившей им тенденции, утверждая, что он хотел лишь понять характер модели и передать свое понимание. От пронизательного взгляда Крамского не ускользнули печать усталости, лежащая на лице Суворина, оттенок сарказма. Это способствовало углублению психологической характеристики портретируемого.

Крамской неоднократно обращался к созданию портретов-картин, изображая портретируемых в характерной для них обстановке. Так, в портрете И. И. Шишкина он запечатлел художника с этюдником и зонтом на лесной поляне в летний день (1873, ГТГ), астронома О. В. Струве (1886, ГРМ) — в обсерватории, среди приборов.

Ставя перед собой в портрете Шишкина новую задачу — изобразить человека на открытом воздухе, живописец стремился к чистоте и звучности цвета, прослеживал игру солнечных пятен на одежде, отражение холодноватых рефлексов неба на лице. В самом облике художника-пейзажиста передано то ясное восприятие мира, которое свойственно его творчеству.

Другого характера искания отчетливо видны в «Неизвестной» (1883, ГТГ, ил. 47). Крамской мастерски пишет лицо молодой женщины, синий бархат ее одежды, шляпу со страусовым пером, золотистый шелк обивки коляски, здание дворца, подернутое воздушной дымкой. У художника — потребность передать красоту, почерпнутую из реального мира, красоту человека, окружающих его предметов, но здесь она явно грозит перейти в красоту, несмотря на то, что Крамской пытается углубить образ изображенной, намекая на какую-то переживаемую ею драму. Произведение отражает усложнение эстетических запросов художника в период 80-х годов. Однако потребность прекрасного в жизни и искусстве в этом случае не находит адекватного выражения, хотя картина и свидетельствует о большом живописном мастерстве ее автора, в это время, несомненно, возросшем.

Особое место в творчестве художника занимают изображения крестьян. Будучи по преимуществу портретистом, Крамской не создал жанровой картины, посвященной русской народной жизни, если не считать небольшой работы «Деревенская кузница» (1874, Одесский художественный музей). Но в отдельных социально-типических образах им раскрыты присущие крестьянам человеческое достоинство и внутреннее благородство. Таков, например, этюд «Сидящий крестьянин» (1870-е годы), изображающий уже немолодого мужика в заплатанном армяке. Суровая сосредоточенность его взгляда, угрюмость лица убедительнее рваной одежды говорят о трудной, безрадостной жизни. Но особенно поражают незаурядный ум, своеобразная духовная интеллигентность этого мужика-философа, погруженного в горькие размышления.

Иной, но также отличающийся большой внутренней силой образ запечатлен в «Полесовщике» (1874, ГТГ, ил. 44) — одной из лучших работ Крамского. На темно-зеленом фоне, лишь намекающем на чащу леса, выделяется сильная фигура в зеленовато-серой одежде. Сдержанно сопоставляя холодные и теплые тона, художник тщательной светотеневой проработкой головы привлекает внимание зрителя к лицу с необычайно выразительным взглядом. Крамской писал, что в полесовщике он хотел показать один из тех народных типов, «которые многое из социального и политического строя народной жизни понимают своим умом и у которых глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью». «Из таких людей, — добавляет художник, — в трудные минуты набирают свои шайки Стеньки Разины, Пугачевы, а в обыкновенное время они действуют в одиночку, где и как придется, но никогда не мирятся».

Подлинно богатырский образ воплощен в «Крестьянине с уздечкой» (портрет Мины Моисеева, 1883, КМРИ, ил. 43). Изображенный почти в рост, он стоит, опираясь на палку натруженными могучими руками, — большой, сильный, с поднятой головой и мужественным открытым лицом. А из-под выгоревших на солнце бровей зорко смотрят умные насмешливые глаза. Общему характеру образа соответствуют довольно свободная живописная манера, цветовая насыщенность колорита: седая борода оттеняет загорелое лицо, наброшенный на плечи охристо-серый армяк повышает интенсивность звучания выцветшей синей рубахи; на фоне ее контрастно выделяются коричневые от загара руки, желтая палка. Взятая несколько снизу точка зрения усиливает впечатление значительности образа.

Созданные Крамским крестьянские портреты-типы перекликаются с подобными произведениями Перова и Репина.

Искусство Крамского не было одноплановым.

На протяжении всего творчества наблюдается тяготение его к изображению поэтического — в сюжете, пейзаже, характере образного решения. Это сказалось в «Портрете жены» еще в 1863 году, в картине «Майская ночь», в неоконченном произведении «Осмотр старого дома» (1873—1880, ГТГ), тонкой поэзии обыденного и своим сюжетом как бы предвещающем чеховский «Вишневый сад». К этим произведениям близка и картина «Лунная ночь» (1880, ГТГ), в которой изображена Е. А. Третьякова; Крамской передает поэзию тихой летней ночи, холодноватый, мерцающий свет луны. Эти работы приоткрывают интимную сторону творчества художника, потребность выявления и утверждения прекрасного в жизни и искусстве в противовес уродствам социальной действительности. Эта индивидуальная особенность одновременно отражала новую наметившуюся в демократическом искусстве эстетическую тенденцию.

Выдающееся произведение Крамского и одна из лучших в русской живописи 80-х годов картин — «Неутешное горе» (1884, ГТГ, ил. 49).

Замысел был связан со смертью сына. Не сразу Крамской нашел удовлетворяющую его композицию. Только разработав тему в нескольких карандашных эскизах и написав в 1883 году три первоначальных варианта (два из них находятся в ГРМ, один — в Государственном музее Латвийской ССР, Рига), он пришел к окончательному решению.

Как и в картине «Христос в пустыне», Крамской выбирает именно тот психологический момент, который с наибольшей силой раскрывает глубину человеческого страдания. Но теперь он изображает личную драму женщины, переживающей смерть своего ребенка, показывает конкретные черты современного быта.

Образ замкнувшейся в своем горе матери полон особой значительности, душевной стойкости, благородства. Ее фигура в строгом черном платье отчетливо выделяется в пространстве комнаты, контрастируя с тщательно написанными цветами, светло-розовым ковром, картинами в позолоченных рамах. Рефлексы света смягчают силуэтную четкость женской фигуры, создают ощущение единой световоздушной среды, общей атмосферы хмурого петербургского утра. Каждая деталь интерьера продумана художником, хотя обилие подробностей не принадлежит к достоинствам произведения, в какой-то мере отвлекая внимание от драматизма происходя-

щего. Колорит по сравнению с аскетически сдержанной гаммой большинства прежних работ отличается цветовым разнообразием.

В картине «Неутешное горе» нашел отражение новый этап в развитии русского искусства, связанный с возрастанием и углублением интереса к внутренним переживаниям человека и поисками монументальных форм. Умение поднять до высокого искусства взятую из повседневной жизни тему составляет замечательную особенность таланта Крамского.

В последние годы жизни художник переживает тяжелую духовную драму. Причины ее имели сложный и глубокий характер и не могут быть сведены к чему-то одному; они явились результатом взаимодействия целого комплекса факторов — социальных, идейных и психологических.

Для Крамского всегда огромное значение имели этические моменты, традиции просветительства; сквозь их призму он в значительной мере воспринял идеологию революционных демократов, что определило своеобразие его воззрений. С этим во многом было связано и высокое представление художника об искусстве и его роли в общественной жизни России.

Не только как теоретик, но и в художественном творчестве Крамской был глубоким мыслителем. Отсюда его требование большого, идейного и совершенного по форме искусства, национального и общечеловеческого по содержанию и значению. Художник чутко отзывался на новые эстетические запросы, порой смотрел дальше своих товарищей — передвижников. В период расцвета передвижничества он предвидел возможный спад его деятельности. С этим были связаны его тревоги за судьбу передового русского искусства, понимание необходимости создания новой художественной школы для дальнейшего развития традиций передвижничества. К сожалению, Крамской не был должным образом понят некоторыми членами Товарищества, даже обвинившими его в ренегатстве.

В 1886 году из-за подобных обвинений и разногласий Крамской едва не вышел из Товарищества передвижных художественных выставок. Ко всему этому присоединилось острое переживание гнетущей общественной атмосферы 80-х годов, что усугубилось необходимостью бесконечно писать официальные и заказные вещи, ради того, чтобы обеспечить семью. У художника не оставалось ни времени, ни сил для подлинно творческой работы. Все это заставляло его глубоко страдать, даже привело к тяжелой болезни. Свои тягостные переживания, чувство одиночества, боль отчаяния и вызванные этим размышления Крамской пытался выразить в сложной много-

фигурной картине «Хохот», которую писал на большом холсте в последние годы жизни.

«Еще в 1874 году, — вспоминает Репин, — он задумал развернуть в широких размерах и показать обществу картину того, как бессмысленная, грубая, развратная толпа издевается над самыми высшими проявлениями человеческого духа: задетый за живое проповедью самоотречения, животный мир наслаждается мезью над беззащитным проповедником общего блага и забавляет этим свою отупелую совесть». Но картина не получилась: слишком много личного и общечеловеческого хотел выразить в ней художник.

И в замысле и в методе, к которому на этот раз прибегнул Крамской, было много взаимоисключающего. Живое содержание вступало в противоречие с легендарным евангельским сюжетом. Потребности исходить из конкретных впечатлений природы не соответствовал и академический по своей сути прием поисков композиции с помощью различных вариантов размещения глиняных фигурок в некоем условном пространстве. При всех этих условиях картина и не могла получиться, хотя Крамской отдал ей очень много духовных и физических сил, возможно, от усталости и болезни не понимая истинных причин своей неудачи. Это была настоящая творческая трагедия. У художника не хватало средств. Тщетно обращается Крамской то к одному, то к другому меценату за помощью, переживая глубокую душевную муку. В письмах его чувствуется горькое сознание приближающегося конца. «Я честно бился всю жизнь и устал вот только под конец», — пишет он П. М. Третьякову за четыре года до смерти.

На какой-то момент Крамской даже теряет ориентировку в явлениях окружающей действительности. С этим связана его странная на первый взгляд инициатива по составлению проекта памятника Александру II, прозванному в официальных кругах «освободителем» за вынужденный указ об отмене крепостного права.

Следуя заветам просветителей, Крамской, придавал серьезное значение моральным факторам и в области общественного переустройства. Под влиянием наступившей в начале 80-х годов политической реакции усилились и углубились именно эти стороны мировоззрения художника, что побудило его оценивать события политические с точки зрения отвлеченного гуманизма. Однако было бы неверно на основании этих проявлений растерянности делать выводы о принципиальном изменении общественной позиции Крамского.

Превозмогая внутренний кризис и тяжелую болезнь, художник мужественно переносит невзгоды, создает портрет за портретом. Он умирает, как боец, на своем посту, работая над портретом доктора Рухфуса (ГРМ). Он скончался с кистью в руке 25 марта (ст. стиля) 1887 года.

Не только художественные произведения Крамского, но также изданные после его смерти статьи и письма явились ценнейшим вкладом в историю русского искусства.

«Я давно знал Крамского и глубоко уважал его, но никогда он не представал мне такою крупною историческою личностью, какой я увидел его с тех пор, как у меня собралась вся громадная масса его писем и все критические статьи его (из которых большая часть никогда раньше не появлялась в печати)», — писал Стасов.

Глава вторая

Ге

Николай Николаевич Ге (1831—1894) был сложной и своеобразной творческой личностью, очень значительной в русской художественной культуре второй половины XIX века. Ряд черт творчества — и прежде всего исключительный интерес к моральным проблемам — сближает Ге с Крамским. Его волновали те же вопросы, те же кричащие противоречия действительности, что и Крамского и всю передовую русскую интеллигенцию, но творчество Ге полно мятежных исканий, овеяно романтизмом.

Ге считал, что высокий этический идеал не может быть выражен в темах современной жизни. Это убеждение побудило его обратиться к евангельским сюжетам. Утратив в его трактовке свой канонический, собственно религиозный смысл, они стали иносказательной формой выражения волновавших художника мыслей, чувства боли и негодования против социальной несправедливости и угнетения человеческой личности. Мучительные поиски на протяжении всей жизни идеала нравственности и добра определили драматический характер творчества художника.

Ге — правнук французского эмигранта, по матери — украинец, родился в Воронеже. Детство будущего художника прошло на Украине в обстановке тяжелого крепостнического быта.

По окончании киевской гимназии он учился на математическом факультете Киевского, а с 1848 года — Петербургского университета, совмещая эти занятия с долгими часами рисования, посещением Эрмитажа. В 1850 году Ге поступил в Академию художеств, был учеником профессора П. В. Басина, но фактически воспитывался на этюдах и картинах К. П. Брюллова.

За семь лет учения Ге в совершенстве овладел рисунком и композицией, воспринял лучшие традиции академического искусства — стремление к большой теме, героическому образу. Однако к концу пребывания в Академии ее чрезмерная опека стала тяготить молодого художника. «...То, что я узнавал, приобретал, давило меня, отравляло. Не хватало уже воздуха свободы», — писал он.

За картину «Саул у аэндорской волшебницы» (1856, ГРМ) Ге получил Большую золотую

медаль. В рамках традиционного для Академии библейского сюжета, при некоторой условности живописного языка (барельефный принцип композиции, локальный колорит), в ней проявились стремление передать душевное потрясение, большие человеческие чувства, особое внимание к борьбе света и тени как средству раскрытия драматизма содержания. Эти качества останутся характерными для всего последующего творчества Ге. Картина дала художнику право на поездку за границу.

Посетив Германию, Швейцарию, Францию, он на несколько лет поселился в Риме. В выборе сюжетов, решении композиции первых итальянских работ, наконец, трактовке отдельных образов сильно сказались влияние искусства Брюллова («Смерть Виргинии», 1857—1858; «Любовь весталки», 1857—1858; «Разрушение иерусалимского храма», 1859 ГТГ) и другие; ряд вариантов этих эскизов — в ГТГ, ГРМ, КМРИ).

В дальнейшем живописец преодолевает подражание знаменитому мастеру. Но его влияние, уже своеобразно претворенное, продолжает ощущаться в ряде произведений, в частности, в ранних итальянских портретах и некоторых пейзажах, в которых есть брюлловское восхищение натурой и живописная свобода, артистизм, а также в принесшей славу художнику картине «Тайная вечеря».

Еще более глубокое и серьезное воздействие на Ге оказало искусство Александра Иванова; проявилось оно и в конкретных работах, как, например, в эскизе «Возвращение с погребения Христа» (1859, ГТГ) и в ряде особенностей его творчества в целом.

Еще современники отмечали, что Ге является продолжателем ивановской традиции. Их роднят глубина морально-философских проблем, напряженные поиски большой темы и вера в общественное значение искусства, призыв к красоте и правде человеческих отношений. Изучение произведений Иванова и мастеров итальянского Возрождения помогло Ге найти свою большую тему, которая стала главной для всего его последующего творчества: тему драматического столкновения мировоззрений, тему душевной красоты, самопожертвования во имя торжества справедливости. Впервые она прозвучала в картине «Тайная вечеря» (1863, ГРМ, ил. 50; уменьшенное повторение — 1866, ГТГ). Картина была им начата в 1862 году, выполнена в подмалевке в течение недели, за несколько месяцев закончена и в 1863 году привезена в Петербург. Печать, расходясь в конечной оценке произведения, единодушно отмечала новизну отношения художника к сюжету, и шире — к задачам искусства. Салтыков-Щедрин писал, что «Тайная вечеря» заставляет размышлять о жизни, поднимает большие морально-философские проблемы.

Ге трактует традиционный религиозный сюжет как полное трагизма столкновение противоположных мировоззрений и характеров. Это ярко передано в композиционном и светоцветовом решении картины. Группа апостолов, окружающих погруженного в глубокое раздумье Христа, выделена ярким тре-

вожным светом. Она противопоставлена уходящему Иуде, фигура которого, помещенная прямо против источника света, дана в картине темным, зловещим силуэтом. В позе Иуды ощущается его решимость покинуть учителя. Симпатия художника на стороне Христа, которого он обрисовал как идеальную личность, духовно возвышающуюся над остальными. В порывистом движении Иоанна, в его расширившихся от ужаса глазах передано ощущение надвигающейся катастрофы. Контрасты освещения — борьба тревожного красноватого света светильника и льющегося из окна холодного света луны, глубокие тени от фигур, отбрасываемые на стены и каменные плиты пола, темпераментная манера живописи — усиливают впечатление настороженности ожидания, придают сцене романтический характер. Ге, в отличие от ранних своих работ, лепит здесь форму цветом, отказывается от локальной системы колорита.

Чтобы добиться рельефа и светотени, художник сделал первоначально скульптурный эскиз. Завершению картины предшествовала тщательная разработка образов в этюдах. Голову апостола Иоанна Ге написал со своей жены, Петра — с себя самого. При работе над фигурой Христа Ге воспользовался незадолго до того присланной ему фотографией Герцена, которого он высоко ценил. (В картине «Саул у аздорской волшебницы» Ге придал Самуилу сходство с Белинским.) Но фотография была лишь отправной точкой для решения образа главного героя картины. Художник не только придал ему черты лица Герцена, но и отразил в нем герценовское раздумье, душевную подавленность тех лет, напряженную работу мысли, что соответствовало его трактовке личности Христа как человека, познавшего горечь разочарования.

Творческое переосмысление и обобщение жизненных впечатлений, живых человеческих характеров и делают картину столь убедительной. В ней явно ощутимо стремление художника к большому искусству, продолжению традиций великих мастеров прошлого. Это сказалось и в трактовке образов и в художественной форме: в картине все обобщено, монументализировано.

Академические черты можно усмотреть в выборе сюжета, некоторой идеализации образа Христа, наконец — в несколько условной, мало связанной с движением изображенных фигур трактовке складок одежды; романтические традиции ощущаются и в эффектах освещения, идущих от Брюллова. Истолкование же сюжета было совершенно новым, созвучным умонастроениям передовых людей того времени, их мучительным поискам пути, мыслям о неоплатном долге перед

народом. Отсюда вел прямой путь к «Христу в пустыне» Крамского.

Реакционная пресса усмотрела в картине Ге грубость лиц, «торжество материализма и нигилизма», а цензура запретила ее воспроизводить. Однако даже Академия вынуждена была признать оригинальность произведения, выдающееся дарование ее автора. Ге был избран действительным членом Академии художеств.

В 1863—1869 годах, живя во Флоренции, живописец создал ряд картин на евангельские сюжеты, из которых наиболее интересны «Вестники Воскресения» (1867, ГТГ) и «В Гефсиманском саду» (1869—1880-е годы, ГТГ; первоначальный вариант, 1868 — в КМРИ). Но они уступают «Тайной вечере» в цельности замысла и убедительности образов.

В Италии Ге много и увлеченно работал над пейзажем («Виноградник в Вико», 1858, ГТГ, ил. 52; «Флоренция», 1864, КМРИ; «Оливковая роща в Сан-Теренцо», 1867, там же; «Каррарская каменоломня», 1868, ГРМ) и редкими в его творчестве жанровыми композициями («Кольцо в степи», «Моя няня», «Мальчики у берега моря» — все в ГТГ), писал портреты.

Наиболее значителен из работ итальянского периода портрет А. И. Герцена (1867, ГТГ, ил. 51). Герцен был любимым писателем Ге. Художник хотел запечатлеть его образ «для всех тех, кому он был дорог как человек, как писатель». Мысль о создании портрета возникла у Ге после возвращения во Флоренцию из России, где он застал новое поколение русской интеллигенции, воспитанной на передовых революционно-демократических идеалах.

Портрет был написан за пять сеансов. Глубокий красновато-коричневый фон, темная одежда и белый воротник фиксируют внимание на энергично вылепленном лице с высоким лбом мыслителя и пронизательным взглядом. Темпераментный мазок, контраст освещения оттеняют впечатление могучего интеллекта писателя, его напряженную внутреннюю жизнь; вместе с тем на лице заметны черты усталости, тягостных раздумий.

Герцен писал родным, что портрет идет по-рембрандтовски. И действительно, о великом голландском портретисте заставляют вспомнить проникновенный психологизм образа, колорит, построенный на золотисто-коричневых тонах, прием освещения, при котором выхватывается из темноты только одна голова. Ге как подлинно большой художник сумел отразить главное в образе — огромную духовную мощь, богатую одаренность, страстность, впечатлительность природы и одновременно черты переживаемой Герценом внутренней драмы.

Возвращаясь в Россию в 1869 году, художник тайно перевез портрет через границу.

В Петербурге Ге принимает самое живое участие в организации Товарищества передвижных художественных выставок. Петербургский период (1869—1875) — время его теснейшего общения с передовой русской интеллигенцией, а в творчестве — наибольшей близости к демократическому реализму передвижников.

Повышенный интерес к русской истории, и в частности к личности Петра I, обостренное чувство национального, беседы с историком Н. И. Костомаровым подсказали Ге сюжет картины для первой передвижной выставки: «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, ГТГ, ил. 53; повторение — 1872, ГРМ).

Первоначальный набросок был сделан в 1870 году. Картина писалась на основе тщательного осмысления документального исторического материала: Ге изучал портреты Петра и Алексея, ездил в Петергоф, откуда, по его словам, «в голове, в памяти принес весь фон для своей картины «Петр и Алексей», с камином, карнизом, с четырьмя картинами голландской школы, полом и освещением».

В произведении есть особая естественность композиции, крайняя сдержанность жестов, выразительность мимики. Большое значение имеет расположение фигур: волевой, энергичный Петр сидит в кресле; царевич — этот человек-призрак, по метким словам Салтыкова-Щедрина, — стоит перед ним, как скованный, в замешательстве потупив взор. Его расслабленная, будто обмякшая фигура, бескровное лицо, обрамленное редкими волосами, производят болезненное, жалкое впечатление. За молчанием и внешним спокойствием царевича скрываются подавленность, душевная апатия и в то же время внутреннее упорство. За видимым спокойствием Петра, наоборот, чувствуются гнев, огромная внутренняя сила, волевая собранность.

Ге с присущим ему психологизмом раскрывает трагедию конфликта личных чувств и государственных интересов. Как и в «Тайной вечере», в этой картине запечатлена борьба двух мировоззрений, но здесь это имеет под собой реальную историческую почву, обнаруживается в показе столкновения старого и нового — уходящей патриархальной Руси, олигоценной Алексеем, и крепнущих сил Русского государства, возглавляемого энергичным, деятельным Петром. Романтическая взволнованность «Тайной вечере» уступает здесь место строгой объективности изображения. Соответственно изменяется и характер живописи: на смену живописному пятну, напряженному звучанию цвета, контрастам света

и тени приходят подробная проработка формы, отчетливость рисунка, ровное освещение, сдержанный колорит. Тщательно выписанные детали не только конкретизируют время и место действия, но и участвуют в характеристике действующих лиц: они раскрывают акценты Петра, говорят о его деловитости, образованности и тяге к европейской цивилизации; в этой комнате воспитанный в теремной обстановке Алексей чувствует себя чужим.

Характерен сам метод работы художника. Обладая, подобно Брюллову, блестящей зрительной памятью, он обходился почти без натуральных зарисовок, находя на полотне наиболее яркое воплощение основной идеи произведения. Это не снимало тщательного изучения исторической эпохи и всего связанного с данным событием, поисков соответствующей обстановки, предметов быта.

В оценке деятельности Петра I Ге стоял на позициях, близких революционным демократам. Он видел в нем выдающегося политического деятеля, жертвующего самым дорогим во имя блага государства.

Подлинный реализм произведения, выраженная идея патриотизма, гражданского долга позволяют считать его лучшим историческим полотном досуриковского периода, продолжившим и значительно углубившим психологическое решение исторической темы, намеченное Шварцем и ведущее к Репину и Сурикову. Картина получила широкое признание, что отмечено и появлением рецензии Салтыкова-Щедрина; картина была куплена П. М. Третьяковым.

Две следующие картины — «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874, ГТГ) и «Пушкин в Михайловском» («Пушкин у Пушкина», 1875, Харьковский художественный музей) — значительно уступают полотну «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе».

Ге много работал в области портретного искусства. Художник редко писал заказные портреты. Изображенные им — это родные и близкие или люди, ставшие гордостью нации, выдающиеся деятели русской демократической культуры. Ге создал портреты Некрасова, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Костомарова, Пыпина, Антокольского, скульптурный портрет Белинского (гипс). Всем этим образам присущи подчеркнутая интеллектуальность, нравственная сила, гуманизм.

Один из наиболее удачных — портрет историка Н. И. Костомарова (1870, ГТГ). В умных, несколько насмешливых глазах, поблескивающих под очками, общем выражении лица чувствуется ясность мироощущения

этого человека. Портрет исполнен с присущим Ге мастерством; тщательно проработано лицо, обрамленное длинными седеющими волосами; темно-серый фон, черный костюм, белая манишка написаны темпераментно, широкими свободными мазками.

Большая этическая сила, глубокий психологизм портретов Ге сближают их с портретами Крамского, Ярошенко и других художников-демократов.

В последующие годы художник, по-прежнему остро ощущая общественные противоречия, менее, чем когда-либо, представляет себе реальный выход из существующего положения. Переживая глубокий душевный кризис, усугубляющийся нападками на его живопись, Ге в 1876 году покидает Петербург и поселяется на хуторе близ станции Плиски Черниговской губернии. До 1879 года он почти не работает.

Живописная манера, строй образов в портретах и картинах Ге 80-х — начала 90-х годов резко отличаются от его «итальянских» работ и работ петербургского периода. Но при этом в них сохраняется и даже углубляется острота постановки этических проблем.

Он создает цикл картин о страданиях Христа, истолковывая их как страдания чисто человеческие («Христос и Никодим», «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад», «Что есть истина?», «Суд Синедрона», «Голгофа», «Распятие»). Написанные художником в годы дружбы с Л. Н. Толстым (Ге познакомился с писателем в 1882 году) и не без влияния последнего, они выражают страстный протест против зла, унижения человека, протест против всяческого лицемерия и насилия. В них — открытое обращение к зрителю, желание пробудить его совесть, показать красоту человеческого мужества, подвига во имя истины и справедливости. Отсюда необычайная эмоциональность художественного языка картин — полное нарушение академических канонов композиции, ее фрагментарность, повышенная экспрессия живописи, резкие цветовые и световые контрасты.

В картине «Что есть истина?» («Христос и Пилат», 1890, ГТГ, ил. XIII; уменьшенное повторение — 1893, Одесский художественный музей) изображен момент, когда римский наместник Пилат, внутренне равнодушный к сути дела, с иронией обращается с вопросом к Христу. Яркий луч солнца освещает его выхоленную фигуру. Измученный, со связанными руками Христос замкнулся в молчании в тени у стены, его взгляд полон горечи. Художник раскрывает несовместимость интересов Пилата и Христа, невозможность понимания между ними.

Темпераментной кистью, широкими густыми мазками художник передает солнечные лучи на мраморном мозаичном полу и одежде Пилата. По контрасту с ними сурово звучат темные краски одежд Христа, глубока тень от фигуры. Подобно «Тайной вечере», колорит картины строится на живописном противопоставлении темных и ярких пятен, но здесь смысл этого противопоставления сложнее и вместе с тем реалистичней. В «Тайной вечере» темным силуэтом дана фигура Иуды — носителя зла. В картине «Что есть истина?», наоборот, во мрак погружена фигура Христа в жалких лохмотьях. Пилату же, пресыщенному жизнью и пользующемуся всеми ее благами, сопутствует до осязательности переданный, форсированный солнечный свет, который фиксирует внимание зрителя на его самоуверенной позе и жирном затылке. Эта способность Ге увидеть моральное превосходство гонимой, отверженной личности над властью и богатством говорит о большом гуманизме художника.

Картина «Что есть истина?» была запрещена царской цензурой, которая усмотрела в ней «неуважение к личности Христа и нарушение его канонического изображения». Однако далеко не полностью была удовлетворена ею и демократическая общественность, так как в те годы ряд художников уже непосредственно отражал социальные явления современной действительности.

Полным нарушением всех церковных канонов, страстным протестом против человеческого страдания были две последние работы Ге — «Голгофа» и «Распятие».

В «Голгофе» (неоконченное произведение, 1893, ГТГ, ил. 56) с предельной выразительностью переданы переживания казнимого человека. С огромной силой, беспощадной правдивостью художник показал страшную физическую муку, достигшее предела душевное страдание. Картина гибели Христа полна потрясающего драматизма, который усугубляется его одиночеством и бессилием. Запрокинутая назад и полуприкрытая руками голова, измученное обескровленное тело даны на зеленовато-белом фоне. Все подчинено острой драматической экспрессии образа — фосфорический свет, напряженное колористическое звучание картины, экспрессивная лепка, фрагментарность композиции, все служит средством передачи искажающего облик страдания.

По собственным словам Ге, он стремился выразить «идею и впечатление», мало обращая внимания на отделку деталей. В связи с этим он отказывается от этюдов, ищет образ прямо на полотне, счищает сделанное изображение и поверх пишет снова.

Идея этой картины, а также близкого к ней «Распятия», по замыслу художника, — самопожертвование во имя светлого будущего человечества. Тема испытания героя страданием, приписывание личности как носителю высоких идеалов главной роли в историческом процессе указывают на связь мировоззрения Ге с идеалистической философией, с социологией народников. Однако объективная ценность картин этого цикла в утверждении идеи подвига во имя большой цели, передвигнической теме личной моральной ответственности, в страстном протесте против насилия над человеком. Этот протест, косвенно отражавший трагическую судьбу личности в современном обществе, имея, несомненно, положительное значение, призывал к переустройству жизни. Но подмена социальных вопросов моральными составляет слабую сторону Ге, роднящую его с толстовством.

Влияние Толстого на Ге нельзя сводить к моральному истолкованию евангельских сюжетов и проповеди нравственного самоусовершенствования. Гораздо важнее влияние толстовского реализма на художника. Оно сказалось также в углубленном психологизме портретов Ге этого периода. Написанные с большой силой, они воплощают веру художника в человека, его огромные творческие возможности.

Портрет Л. Н. Толстого (1884, ГТГ, ил. 54) исполнен в кабинете дома в Хамовниках, когда Толстой работал над книгой «В чем моя вера». Ге стремился передать в портрете само состояние творческого процесса — рождение мысли, воплощение ее в слове. Здесь нет ничего от внешнего проявления творческого вдохновения. Толстой спокойно сидит за письменным столом, сосредоточенно работает. Склоненное над рукописью лицо писателя ясно, на нем запечатлелись напряженная мысль и сознание исполненного долга. Особенно выразителен великолепно написанный лоб с резкой чертой между бровей. Лоб кажется более высоким, благодаря наклону головы и яркому освещению. Художник умело пользуется эффектом освещения: на разложенных по столу бумагах — свет яркий, на седой бороде и лбу — серебристый, мягкий с рефlekсами в тенях. Насыщенность портрета солнечным светом усиливает впечатление внутренней гармонии образа, силы и ясности мысли.

Изображая Толстого, Ге создал портрет-картину; над этим жанром в те годы работали многие русские художники. В еще большей степени «картинное» начало ощутимо в портрете Е. И. Лихачевой и особенно в портрете Н. И. Петрункевича (Конисской, 1893, ГТГ, ил. 55). В последнем человек, обстановка и

природа, его окружающая, неразрывно связаны. Образ молодой некрасивой женщины, читающей у раскрытого в сад окна, исполнен тонкой поэзии. Стройная девичья фигура дана темным силуэтом на фоне освещенной солнцем зелени и уходящей вдаль тенистой аллеи. Слияние с окружающей средой достигнуто ценой отказа от прежней полноты характеристики. Собственно портретные задачи отступают на второй план перед стремлением выразить общее состояние природы и навеянное им настроение человека. Живопись портрета темпераментна, сочна. Художник остро чувствует контрастное звучание красок, передает взаимодействие света и цвета в пространстве.

В автопортрете (1892—1893, КМРИ, ил. 57), написанном незадолго до смерти, Ге создал проникновенный образ человека неугасимого творческого огня. Произведение покоряет глубиной, трепетной взволнованностью, великолепной живописью, могучей пластикой цветового построения объема.

Выдающиеся деятели русской культуры — Салтыков-Щедрин, Толстой, Стасов, Репин — единодушно отмечали глубокую содержательность и гуманизм произведений Ге, его протест против всего косного и условного в живописи, самостоятельность и смелую новизну исканий.

Для Ге характерно высокое понимание задач искусства, которое, по его словам, совершенствует человека, признание ведущей роли содержания, поиски художественной формы, наиболее ярко выражающей идею картины. Ценность произведений художника — в их высоком этическом содержании, глубоком психологизме, эмоциональности, совершенном мастерстве лучших из них.

Ге был художником переходного времени. При всех особенностях поисков его творчество всегда было в русле передовых идейно-художественных исканий.

Глава третья

ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ. МАКСИМОВ, МЯСОЕДОВ, САВИЦКИЙ, ВЛАДИМИР МАКОВСКИЙ, ЯРОШЕНКО

В 70-е — начале 90-х годов ведущим жанром демократической живописи продолжала оставаться бытовая картина. В условиях быстро развивающегося капитализма содержанием произведений становятся различные явления жизни пореформенной России. С этим периодом в искусстве связаны также страстные поиски положительного героя, выявление тех общественных сил, которым принадлежит будущее.

Впервые в русской живописи создается образ пролетария, значительное место (если учесть цензурные условия) занимают картины, отражающие революционную борьбу против самодержавия.

Сложность общественных отношений, обусловленная новым историческим этапом, требовала от жанристов большего охвата явлений современности, что проявилось в изображении жизни многих социальных слоев: разночинной интеллигенции, учащейся молодежи — студентов и курсисток, городской и сельской бедноты, мещанской среды и т. д. Но для передовых живописцев главной оставалась разработка тем и сюжетов, рисующих жизнь пореформенного крестьянства. В отличие от предшественников, художников 60-х годов, наиболее зоркие из них отразили растущее в деревне классовое расслоение, зреющий протест, ведущий к открытым столкновениям. Они показали народ широко и многогранно, в самые различные моменты его жизни. С этим связано появление и развитие «хорового» начала — создание многофигурных картин, в которых главным действующим героем выступают людские массы, народ.

Серьезные изменения происходят и в самом методе изображения действительности. В творчестве В. Г. Перова уже наметился переход от гротескно заостренных и несколько одноплановых образов к более сложному раскрытию действительности.

И если в жанровых произведениях 60-х годов превалировали приемы изобразительного рассказа, то теперь в соответствии с возрастающей значительностью идейного содержания картин, расширением их тематики развивается образное отражение действительности, усложняется композиция, совершенствуется мастерство художников в изображении массовых сцен, передаче внутренних переживаний, повышается значение колорита как средства художественной выразительности. В русской живописи обнаруживается тенденция создания монументальных жанровых произведений — по существу исторических картин на тему современности. Однако продолжают успешно развиваться и «малые формы» бытовой картины — в творчестве В. Е. Маковского, И. М. Прянишникова и других.

Углубляется интерес к типам людей, принадлежащих той или иной социальной среде. Возникает новая разновидность жанра, объединяющего задачи портрета и бытовой картины.

Художники 70—80-х годов стремятся к отображению жизни в ее противоречивости и социальной обусловленности. При этом они приходят к такому пониманию тенденциозности, когда обличение вытекает из самого существа

изображаемого явления. И это было новым завоеванием демократического реализма. В начале 90-х годов в общем сохраняются те же основные тенденции.

Отмеченные особенности определяют новый этап в развитии русской жанровой живописи. Он был связан с творчеством передвижников и близких к ним художников.

Одним из ведущих жанристов 70-х — начала 90-х годов был Василий Максимович Максимов (1844—1911). Он все свое творчество посвятил изображению жизни пореформенного крестьянства.

Максимов родился в крестьянской семье в деревне Лопино на берегу реки Волхов. Несколько лет был учеником в иконописной мастерской, а в январе 1863 года поступил в Академию художеств. Здесь он стал членом кружка, организованного группой молодых художников для совместной работы и жизни по примеру Артели Крамского. В 1864 году, написав картину «Больное дитя», получил золотую медаль «за экспрессию».

Успешно пройдя в три года академический курс, Максимов в 1866 году выходит из Академии, отказавшись, как в свое время 14 «протестантов», от конурсы на Большую золотую медаль. «Мои убеждения меня заставляют не идти на конкурс, — говорил он, — я против заграничной поездки, потому что хочу изучить сначала Россию и бедную русскую деревню, которую у нас никто не знает, не знает деревенской нужды и горя». Участник первой передвижной выставки, художник был единогласно принят в ноябре 1872 года в члены Товарищества.

Лучшее произведение Максимова 70-х годов — «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, ГТГ, ил. 58, 60).

Художника интересовала драматическая сторона события: резкий переход от свадебного веселья к общему смятению и суеверному страху. Поэтичные образы жениха и невесты в обаянии их молодости и душевной чистоты представляют разительный контраст со зловещей запорошенной снегом фигурой явившегося на свадьбу колдуна. Особенно хорошо встревоженное лицо невесты. Это один из лучших женских образов в русской живописи того времени. К числу удач относятся и отец невесты, выразителен также образ свата. Максимов одним из первых создал произведение, в котором ярко выраженное «хоровое начало» сочетается с передачей индивидуальных особенностей каждого действующего лица. При этом за каждым персонажем скрывается портретное изображение того или иного крестьянина, типизированное художником. О таких работах Максимова и говорил растроганно Крамской: «Да, да, сам народ написал свою картину... Вот, жанристы, у кого учитеесь...»

Чем больше углублялся Максимов в жизнь народа, тем отчетливее видел разложение патриархальных обычаев и нравов.

В картине «Семейный раздел» (1876, ГТГ, ил. 59) художник впервые в русской живописи изобразил типичное для пореформенной деревни явление: распад крестьянской семьи. Он использовал острый сюжет: столкновение родных братьев и их жен при дележке общего имущества. Наиболее удался женские образы, решенные путем противопоставления двух различных характеров. Колорит свидетельствует о новых живописных исканиях, постепенном высветлении палитры и переходе к тональной гамме с использованием серовато-коричневых оттенков цвета. В этом колорите Максимов пишет большинство своих работ конца 70—80-х годов. Таковы «Бедный ужин» (1879, Иркутский областной художественный музей), «Аукцион за недоимки» (1880), «Больной муж» (1881, ГТГ, ил. 61), «Заем хлеба» (1882, местонахождение неизвестно). Художник создает горестную летопись крестьянской жизни. Никто до него, даже Перов, не передал положение русской пореформенной деревни с такой всесторонностью и суровой простотой.

Постепенно Максимов отходит от «хорового начала», что сказалось уже в «Семейном разделе». Он создает, как правило, двухфигурную, а то и однофигурную композицию, добиваясь силы впечатления немногими, но выразительными деталями. Такова, например, картина «Больной муж», в которой вся безысходность горя выражена в согбенной женской фигуре, изображенной художником со спины и невольно останавливающей взгляд.

Последним значительным произведением Максимова и одной из его лучших работ вообще явилась картина «Все в прошлом» (1889, ГТГ, ил. 62). Она имела необыкновенный успех и свыше сорока раз была повторена художником.

Картина «Все в прошлом» свидетельствует о несомненном росте мастерства живописца, о его поисках в области пленэра. Легкими, чистыми тонами переданы светлое голубое небо, ветхий, нежилой барский дом, лужайка со скользящими по ней полутенями. Каждая деталь продумана, обогащает основную мысль необходимыми подробностями. Так, срубленная старая липа и высохшие молодые деревца возле покинутого дома воспринимаются как своеобразная метафора, напоминающая о вымирании «дворянских гнезд».

Последние двадцать лет жизни Максимова были особенно тяжелы. Его преследуют нужда и болезни. Но художник продолжает упорно трудиться, разрабатывая свою любимую крестьянскую тему («У своей полосы», 1891; «Лихая свекровь», 1893; «Добрый ли», 1897; «Лесной сторож», 1893).

Незадолго до смерти он задумал картину из купеческого быта — «Прощеное воскресенье». По словам дочери, если бы художник ее закончил, она была бы богатой иллюстрацией к Островскому. Максимова умер, верный убеждениям всей своей жизни.

Бытовые картины Максимова типичны для искусства 70—80-х годов. Но, пожалуй, еще более характерна для развития жанровой живописи этого периода эволюция творчества Григория Григорьевича Мясоедова (1834—1911). Человек властного характера, прямой до резкости в суждениях, энергичный организатор, он был инициатором и одним из руководителей Товарищества передвижных художественных выставок.

Мясоедов родился в селе Паньково бывшей Тульской губернии в обедневшей дворянской семье; учился в Академии художеств (1853—1862). Он начал творческий путь такими работами, как «Урок пряжи» (1859, Тюменская областная картинная галерея), «Деревенский знахарь» (1860) и «Поздравление молодых в доме помещика» (1861, ГРМ). В ранний период творчества им были написаны и популярные в свое время исторические картины: «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на Литовской границе» (1862, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград) и «Дедушка русского флота» (1871, Государственный музей искусства Узбекской ССР, Ташкент). Они характерны жанровой трактовкой (за первую Мясоедов получил Большую золотую медаль).

С начала 70-х годов художник решительно становится на путь бытописателя народной жизни. Он выступает с резкой критикой реформ 60-х годов. Так, в картине «Земство обедает» (1872, ГТГ, ил. III) с большой наглядностью раскрыто лицемерие земской реформы, сохранившей социальное неравенство и бесправие крестьян. У крыльца земской управы крестьянские депутаты подкрепляются черным хлебом и луком, а в открытом окне над ними виден официант, перетирающий тарелки для обильного обеда господ. Социальное содержание картины усилено выразительной психологической трактовкой образов крестьян, особенно погруженного в горькое раздумье мужика, сидящего на ступеньках крыльца. При тщательном письме картина отличается звучностью и разнообразием цветовых оттенков, что является ее серьезным достоинством.

Следующее произведение — «Чтение манифеста 19 февраля 1861 года» (1873, ГТГ, ил. 63) раскрывает, правда, менее наглядно подлинную сущность другой «великой» реформы. Художник изображает крестьян за чтением манифеста в глубине риги, словно на тайной сходке. В выражении их лиц, в позах можно почувствовать недоумение и разочарование, однако это передано недостаточно убедительно, из-за чего картина производит двойственное впечатление и может быть истолкована по-разному, что даже использовалось в официальных кругах. В эскизе

к этому произведению (КМРИ) скептическое отношение крестьян к манифесту выражено более ясно.

Мясоедов поднимает и иные темы. Картины «Опахивание» (1876, ГРМ) и «Засуха» (1878, Национальный музей, Варшава) отражают, подобно «Приходу колдуна» Максимова, бытующие в деревне предрассудки, причудливое переплетение языческих и церковных обрядов, к которым прибегали крестьяне в тщетной надежде спастись от засухи.

Новый этап в изображении народной жизни связан с тяготением художника к эпическим темам, характерным для общего развития демократического реализма. Так, в конце 80-х — начале 90-х годов он пишет три картины: «Сеятель» (1888), «Зреющие нивы» (1892, ГРМ), «Косцы» (1887, ГРМ, ил. 64) — это как бы три звена в цепи одного повествования о родной земле и русском крестьянстве.

Лучшая из них — «Косцы». В ней переданы ощущение летнего зноя, освещенная солнцем золотистая рожь в легких голубоватых рефлексах от неба. Цветовые акценты синей, белой и красной рубах косцов, одежда женщин повышают общий мажорный колористический строй. Перед нами воспевание красоты сурового крестьянского труда, родственное поэзии Кольцова, Некрасова. И сама жизнеутверждающая тема, и показ могучего плодородия русской земли, и большой размер полотна характерны для искусства 80-х годов с отчетливо проявившейся в нем монументализацией жанра, поисками положительного народного образа.

После «Косцов» Мясоедов уже не смог создать ничего столь же значительного. В 90-х годах он пишет картину «Вдали от мира», оказавшуюся неудачной, поверхностные, салонного типа полотна «Искушение» (1897, Государственный художественный музей Эстонской ССР, Таллин), «Сумерки» (1900, Свердловская картинная галерея). Среди этих произведений выделяется сюжетом «Чтение «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого» (1893).

В последние годы жизни художник упорно работал над большим историческим полотном «Мицкевич импровизирует среди русских писателей в салоне Зинаиды Волконской» (1907, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград). Но в картине нет глубоких психологических характеристик, решение темы оказалось чисто внешним.

Талантливым мастером крестьянского жанра, одним из выдающихся деятелей передвижничества был Константин Аполлонович Савицкий (1844—1905). Значительностью художественных обобщений и живописным мастерством он превосходил и Максимова и Мясоедова. Драматизм жизни русского пореформенного крестьянства, ее национальное свое-

образе, новая трактовка образа народа, присущая русскому демократическому искусству 70-х — начала 90-х годов, получили в его творчестве яркое и самобытное выражение.

Савицкий родился в Таганроге в семье военного врача. В 1862 году он поступил в Академию художеств. За работы «Шарманщик» (1868), «Посещение больного сына в военном госпитале» (1870), «Часовой у порохового погреба» (1870) получил серебряную и поощрительные медали, а за «Кайна и Авеля» (1870) — Малую золотую. К конкурсу на Большую золотую медаль он не был допущен за тесную связь с Товариществом передвижных художественных выставок. Однако на средства, полученные от продажи неизвестному лицу картин «Деревенская околица» и «Охотники» (обе — 1874), Савицкий едет за границу, присоединяется там к И. Е. Репину и В. Д. Поленову. Находясь во Франции, он пишет множество этюдов и начинает работу над полотнами «Путешественники в Оверни» (1876, ГРМ) и «Море в Нормандии» (1875, Государственный краеведческий музей Татарской АССР, Казань); в них проявилось его заметно возросшее живописное мастерство.

В 1874 году Савицкий становится членом Товарищества, в выставках которого он участвовал в качестве экспонента еще с 1872 года.

Уже первая большая картина Савицкого — «Ремонтные работы на железной дороге» (1874, ГТГ, ил. 65) — свидетельствует о том, что он решительно порывает с основными приемами академической живописи и добивается жизненной естественности, почти документальной правдивости изображенного.

Умело выделяя крупным планом несколько наиболее выразительных фигур, художник передает впечатление большой массы людей, движущейся вверх и вниз по косогору под жаркими лучами летнего солнца. Разнонаправленность движения, вынужденные остановки подчеркивают суетливость и хаотичность работы, которой командует десятник с палкой в руке.

Заставляя зрителя почувствовать тяжелый, каторжный труд, Савицкий вместе с тем не случайно выдвигает на первый план богатыря-рабочего с повязкой на голове. Он помогает ощутить не только изнуряющую тяжесть труда, но и могучую силу народа. Смело делая героями картины чернорабочих, художник утверждает тем самым демократическую направленность своего творчества.

Пейзаж с уходящими к горизонту столбами и семафорами — это новый пейзаж, характерный для пореформенной, капиталистической России. Но Савицкий еще не сумел с достаточной убедительностью передать пространство, наполненное воздухом и солнечным светом. Темпераментно написанные солнечные этюды обещали больше, чем тот несколько тусклый общий тон, который определил звучание колорита в картине, хотя он и сообщает ей цельность.

В его лучшей картине «Встреча иконы» (1878, ГТГ, ил. 66; повторение 1895 года — Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева) с большой проникновенностью написаны крестьяне, устремившиеся к «чудотворной» иконе. Художник передает наивность их патриархальной веры в «заступницу», жажду справедливости, нравственной чистоты. «Хоровое начало», присущее работам Савицкого, по определению Стасова, проявилось в этом произведении с особой силой. Оно обогатилось более глубоким психологизмом в изображении отдельных персонажей, раскрытием их внутренних переживаний. Сдержателен образ молодого мужика, молча стоящего среди коленапреклоненной толпы. В выражении его лица ощущается глубокое раздумье.

Как и предыдущая работа, «Встреча иконы» построена на ритмическом движении толпы крестьян, нарастающем из глубины картины к переднему плану. Но здесь ярче выделен композиционный узел произведения — остановившаяся карета с вылезавшим из нее одутловатым священником и икона, к которой припадают женщины.

Дальнейший шаг сделал Савицкий и в разработке колорита. Серебристыми рефлексам от серого неба на лицах и одеждах крестьян, атмосферой пасмурного летнего дня он объединяет цветовое многообразие картины. Пейзаж эмоциональной выразительностью связывает все ее компоненты.

Глубокая по трактовке темы, убедительная по своей композиции, цельная по колориту, картина эта стала «одним из самых значительных и важных созданий новой русской школы» (Стасов). Художественная сила ее заключается в суровой жизненной правде и психологической обрисовке крестьянских образов, благодаря чему в незначительном, казалось бы, сюжете художник выразил подлинную драму народной жизни.

Последующие работы Савицкого — «С нечистым знается» (1879), «Пастух» (1881), «Темные люди» (1882) и другие — не представляли большого общественного интереса ни по содержанию, ни по уровню исполнения. Среди них выделяется однофигурная картина «Крючник» (1884, частное собрание). Неудачная по живописи, она привлекает внимание образом богатыря-грузчика, в облике которого чувствуется сознание своей силы и человеческого достоинства. В этом отношении «Крючник» Савицкого занимает видное место в созданной мастерами русского искусства галерее народных типов, превосходящая героев Горького, некоторых рабочих Касаткина.

Из произведений начала 80-х годов не лишена также интереса острая по сюжету и драматическому содержанию картина «Беглый» (1883), известная нам по эскизу того же года (ГТГ), привлекающему пленэрной живописью.

Наиболее выдающаяся работа Савицкого 80-х годов и одно из значительных произведе-

ний русской жанровой живописи этого времени — «На войну» (1888, ГРМ, ил. 67). Эта эпопея народной жизни была навеяна событиями русско-турецкой войны, но завершена в окончательном варианте лишь семь лет спустя; первым вариантом, экспонированным на передвижной выставке 1880 года, автор остался не удовлетворен и разрезал его на куски, сохранившиеся до нашего времени. Художник стремился создать впечатление большой массы людей, заполнившей передний план картины и устремляющейся на платформу станции, к которой уже подан поезд. Беспокойные яркие пятна одежд красных, синих, желтых и коричневых тонов содействуют впечатлению суеты и стихийного напора толпы. Взгляд невольно следует за ее движением, достигающим кульминации в центре, затем возвращается к наиболее выразительным группам на переднем плане. Здесь представлена драматическая сцена расставания молодой женщины с мужем, обернувшимся на ее крик. У левого края полотна изображено не менее тяжелое, но молчаливо-горестное прощание. Позтичен образ красивой молодой женщины, стоящей с поникшей головой и словно стыдящейся обнаружить чувства на народе. Хорошо передан и характер мужчины, держащего в своей сильной большой руке ее руку. Этот тонко подмеченный художником жест говорит ничуть не меньше, чем отчаяние надрывно кричащей женщины.

В решении композиции, стремлении слить характеристики отдельных семей в целостную картину народного горя чувствуется зрелый режиссерский замысел. Вероятно, Савицкий учитывал здесь и творческий опыт работы В. И. Сурикова над «Утром стрелецкой казни» (см. главу восьмую). Недаром старушка (в группе крестьян слева), припавшая к груди сына, напоминает некоторые женские образы этого полотна. Однако у Савицкого толпа на первом плане распадается на отдельные, изолированно стоящие группы; образам, несмотря на драматизм ситуации, присуща внутренняя скованность, да и колористически картина не объединена общим тоном. По сравнению с первым вариантом все в ней стало холоднее и суше, хотя и более четко выражено.

В замысле картины «Спор на меже» (1897, Центральный музей революции СССР, Москва), в остром социальном столкновении, показанном художником, чувствуется нарастающее в крестьянской среде возмущение. Это последняя большая картина Савицкого. К сожалению, по художественным достоинствам она значительно уступает его лучшим работам 70—80-х годов — периода творческого расцвета.

В 90-е годы Савицкий с увлечением отдается педагогической деятельности, сперва в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1894—1897), а затем в Пензенском художественном училище, директором и душой которого он стал. В период декадентских влияний, захвативших значительную часть молодежи, Савицкий неуклонно отстаивал реалистический метод в искусстве. Его учениками были многие известные советские художники, такие, как его сын — Г. К. Савицкий, Г. Н. Горелов, гравер В. Д. Фалилеев, и другие.

Наряду с основной, ведущей линией развития крестьянского жанра можно наметить и вторую, близкую первой сочувственным интересом к народу. Это жанр, развивавшийся преимущественно в плане бытописательства, не чуждый сентиментальности, часто переходящий в родственную писателям-народникам идеализацию патриархального народного быта. Одним из характернейших художников этого течения был **Карл Викентьевич Лемох** (1841—1910), особенно любивший изображать детей, автор трогательных семейных сцен из жизни крестьянства («Круглая сирота», 1878; «Бабушка и внучка», 1884, ГТГ; «Новое знакомство», 1885, ГРМ, и др.).

Более значительное место в жанровой живописи 70—80-х годов занимают лучшие картины таких художников, как **Николай Дмитриевич Кузнецов** (1850—1930) и **Павел Осипович Ковалевский** (1843—1903).

В картине Кузнецова «Объезд владений» (1879, ГТГ, ил. 75) с большой жизненной правдой изображена расправа помещика с крестьянином, охотившимся на его полях. В трактовке пейзажа, передаче солнечного света сказывается интерес к пленэру, здесь художник достигает несомненного успеха. Позже, сохраняя и даже развивая свое живописное мастерство (например, в картине «В отпуску», 1882, ГРМ), он не создает столь острых по социальному содержанию произведений.

Надо отметить и портретное творчество Кузнецова. В портрете жены — «Ключница» (1887, ГТГ) — он запечатлел выразительный женский образ, наделенный некоторыми социально-типическими чертами. Просты по композиции и содержательны портреты В. М. Васнецова (1891) и П. И. Чайковского (1893, оба — в ГТГ).

Талантливый баталист, прекрасный анималист, Ковалевский вошел в историю русского искусства и как автор немногих жанровых картин. Таковы «Спуск к переправе» (1890, Горьковский государственный художественный музей), «Тройка во ржи» (1886, Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева) и лучшая из них — «Объезд епархии»

(1885, ГТГ, ил. 76). Сюжет ее прост: изображено несколько крестьянских телег и помещичьих дрожок, заехавших в рожь, чтобы уступить дорогу допотопной архиерейской карете. Вся суть картины — в тонко переданных художником оттенках поведения крестьян и «господ». Произведение привлекает не только превосходным знанием народной жизни и недвусмысленно высказанной социальной иронией. В нем прекрасно передана атмосфера жаркого летнего дня, с палящим солнцем, пылью, поднимающейся из-под колес. Композиция картины — живая, динамичная, с удачно выделенным центром.

В отличие от Максимова, Мясоедова и Савицкого Ковалевский не затрагивает драматических событий народной жизни. Но он с большой наблюдательностью подмечает типичные, порой социально острые сценки и передает их весьма убедительно.

Заметное место в бытовой живописи 80-х годов заняли также произведения Н. В. Неврева (см. раздел первый, главу третью и раздел второй, главу восьмую), хотя даже наиболее интересные из них уступают в идейно-художественном отношении лучшим его работам 60-х годов. «Смотрини» (1888, ГТГ), например, при меткости социальных характеристик остаются в плане чистого бытописательства.

Картина «Семейные расчеты» (1888, ГТГ) значительно в большей степени присущее критическое начало. Сброшена маска европеизированных буржуа, и натуры стяжателей предстают перед зрителем во всей своей неприкрашенной сущности, но картину портит резонерская фигура девушки. Если в 60-е годы Неврев был в числе наиболее видных представителей критического реализма, то в 70—80-е годы его творчество принадлежит, скорее, к бытописательскому течению в общем русле демократического искусства.

Надо отметить, что некоторые из русских художников, формально не входившие в состав Товарищества и экспонировавшие свои произведения преимущественно на академических выставках, по темам и реалистической направленности творчества фактически примыкали к передвижникам. Среди этой группы видное место занимают жанристы А. И. Корзухин и Ф. С. Журавлев.

Оба они принадлежали к кружку Крамского, присоединились к протесту четырнадцати и, выйдя из Академии, стали членами Петербургской Артели художников. Корзухин вошел вместе с Крамским как член-учредитель и в Товарищество передвижных художественных выставок, но, не представив к очередной выставке работ, выбыл из него в начале 1872 года. Журавлев организационно не был связан

с Товариществом, но участвовал в передвижной художественной выставке 1888 года в качестве экспонента (картина «Просители», 1888, ГТГ).

Фирс Сергеевич Журавлев (1836—1901) в произведениях «Перед венцом» и «Купеческие поминки» с большой зрелостью и самостоятельностью продолжает традиции критического реализма Перова.

В картине «Перед венцом» (1874, ГРМ) развертывается семейная драма в богатой купеческой среде. Художник применяет метод подробного рассказа, усложняя основной сюжетный мотив многими характерными бытовыми деталями, вводя в композицию, помимо невесты и ее родителей, еще ряд «присутствующих при сем» лиц. В позднем, более удачном варианте (1881, ГТГ; повторение находится в КМРИ) Журавлев меняет композицию, сосредоточивая все внимание на центральных, наиболее выразительных фигурах — купце и дочери-невесте. Но в обоих вариантах отчетливо выступает тема подчинения в буржуазно-купеческой среде всех человеческих и семейных отношений власти денег.

В полотне «Купеческие поминки» (1876, ГТГ, ил. 71; уменьшенное повторение в ГРМ) художником успешно решена многофигурная композиция, он нашел типичные, метко очерченные образы — вдовы купца, священника, молодого купца, умело обыграл выразительные детали, с перовской силой социального обличения изобразил отвратительное лицо «именитого» купечества, ханжество духовенства.

Чрезвычайно сценично построенные, убедительные в своей жизненной правде, эти картины близки к пьесам Островского. Картинам Журавлева присуща тщательная законченность исполнения, но они, однако, суховаты по живописи, а характеристики действующих лиц снижает некоторая подчеркнутость поз и жестов.

Более талантливым живописцем и психологом был **Алексей Иванович Корзухин (1835—1894)**.

Сын горнозаводского рабочего, уроженец Урала, он благодаря прекрасным способностям и упорному труду сумел стать незаурядным художником. Первая его картина — «Пьяный отец семейства» (1861), написанная еще в годы пребывания в Академии художеств, вошла в число характерных произведений русского искусства начала 60-х годов.

Безыскусным изображением горя и радостей «маленьких людей» привлекают и такие работы, как «Возвращение с сельской ярмарки» (1868, ГТГ), «Возвращение из города» (1870, ГТГ), «У краюшки хлеба» (1890, ГРМ).

Самыми известными произведениями Корзухина стали картины «Перед исповедью» (1877, ГТГ, ил. 68; первоначальный вариант 1876 года — в Калининской областной

картинной галерее) и «В монастырской гостинице» (1882, ГТГ, ил. 69, 70).

В первом варианте «Перед исповедью» художник подчеркивал различную социальную принадлежность людей, ожидающих своей очереди к «исповеди», и не слишком углублялся в смысл воспроизводимого явления. Во втором, окончательном, отличающемся более тонкой социальной и психологической характеристикой образов — молодой дамы, детей, важной старухи, — бесхитростная жанровая сценка превращается в разоблачение показной набожности современного художнику общества. В картине с большим профессиональным мастерством переданы блеск золотого иконостаса, лежащее на стуле меховое пальто, пространство церкви, уходящее вглубь, едва освещаемое отсветом горящих свечей.

Еще большим мастерством привлекает картина «В монастырской гостинице», созданная под впечатлением поездки в Задонский монастырь, откуда художник привез ряд этюдов и, очевидно, первоначальный эскиз композиции. И здесь, в непосредственном соседстве с монастырем, купола которого виднеются в окне гостиницы, нет и следа религиозного чувства. Все заняты обычной «мирской» суетой: гостившая в монастыре богатая купчиха собирается к отъезду, приживалки допивают последние чашки чаю и т. д.

Необыкновенно типичны образы молодой купчихи и беседующего с ней красавца игумена, хорошо разбирающегося в человеческих слабостях и надеющегося получить от нее солидное пожертвование. Их беседа составляет психологический центр картины, на котором художник умело сосредоточивает внимание зрителя. При этом он доводит до предельной законченности каждую деталь обстановки и дает неповторимо индивидуальную характеристику каждому персонажу.

В композиционных приемах видно творческое использование Корзухиным лучших традиций академического искусства, позволившее ему органично сочетать принцип психологической композиции с ее четкой архитектурной построенностью. Столь же своеобразен живописец и в колористическом решении картины. Сохраняя интенсивность звучания цвета, он разрабатывает его с большим разнообразием оттенков и световых рефлексов, достигая таким путем колористической цельности и тонкой передачи все объединяющей световоздушной среды. По профессиональной зрелости исполнения, жизненной убедительности образов картина эта — одно из лучших произведений русской школы живописи второй половины XIX века.

К числу ведущих жанристов 70—80-х годов принадлежит завоевавший широкую по-

пулярность еще в 60-е годы И. М. Прянишников (см. раздел первый, главу третью и раздел второй, главу восьмую).

Как Ковалевский и Неверев, Прянишников не ограничивался рамками одного жанра. Он создал историческую картину «В 1812 году» (1874), откликнулся на события Крымской войны серией небольших работ, посвященных героической обороне Севастополя. Но полнее всего дарование художника проявилось в бытовой живописи. В середине 60-х годов, как уже говорилось, он написал картину «Шутники», выдвинувшую его в число наиболее серьезных живописцев этого периода. В 70—80-е годы Прянишников по общему характеру своих лучших произведений примыкал к основной группе передвижников, уступая им, правда, в постановке и решении острых социальных проблем.

Выдающимся жанровым произведением Прянишникова 70-х годов стала картина «Порожняки» (1872, ГТГ, ил. VI; первый вариант — 1871 года в Харьковском художественном музее).

По лирическому строю она близка картине Перова «Последний кабак у заставы». Здесь также большую роль в образном решении играет морозный зимний пейзаж — только не городской, а сельский. В образе оконечившего в пути семинариста раскрывается типичная судьба многих разночинцев-интеллигентов. Картина глубоко национальна: необыкновенно характерны и зимний пейзаж, и низкорослые мохнатые крестьянские лошаденки, и излюбленный русскими поэтами мотив бесконечной зимней дороги. Мастерски передал художник движение быстро едущего порожняком обоза, растянувшегося на целую версту, выразительно изобразил рыскающую по сторонам дороги собаку, слетающих ворон.

Картина «Порожняки» свидетельствует о новом подходе Прянишникова к изображению народной жизни. И в «Шутниках» и в «Каликах перехожих» городская и сельская беднота была исключительно объектом сострадания, в «Порожняках» вышедший из народа семинарист выступает уже и как положительный герой, полный самоотверженной тяги к культуре, к знаниям.

Последующие работы Прянишникова («Рыбацкие-рыбачки», 1882; «Охота пуще неволи», 1882; «Конец охоты», 1884, все — в ГТГ) родственны по теме «охотничьему жанру» Перова. При всем мастерстве, особенно ясно сказавшемся в картине «Конец охоты», привлекающей поэтическим осенним пейзажем и меткими характеристиками егеря и охотника, они заметно уступают в общественной значимости и «Шутникам» и «Порожнякам». Это же можно сказать и о картине «Жестокое романсы» (1881, ГТГ). Она примыкает к «малому жанру» В. Е. Маковского, превосходящая сюжетный мотив его «Объяснения».

В 1885 году Прянишников написал острое в социальном отношении произведение «Церковный староста» (ГТГ), положительно оцененное Крамским. Не уступает ему и картина «В мастерской художника» (1890, там же). Сквозь юмористически трактованный сюжет в ней проступает грустная, по существу автобиографическая повесть о суровых условиях жизни русской интеллигенции.

Таким образом, и в 80-е годы ведущей темой творчества Прянишникова оставалась жизнь демократических слоев русского общества. По-своему он откликается и на характерное для искусства этого времени тяготение к эпическим картинам народной жизни в ее прошлом и настоящем. Об этом особенно наглядно свидетельствует большое полотно «Спасов день на Севере» (1887, ГТГ, ил. 72), возникшее как итог впечатлений от поездки в северные губернии страны. Здесь представлено молебствие с «водосвятием» в день «первого спаса». Художника увлекает изображение яркого массового зрелища среди пейзажа. Особенно удался ему первый план с беглыми, но точными характеристиками каждого крестьянина, тонко переданным отражением в воде, перебиваемым широкими кругами от движения лошади. Хорошо скомпонована и огромная толпа, стоящая на берегу. Красные и голубые сарафаны, цветные платки, золотые хоругви приобретают особую звучность на фоне неяркой зелени северных лугов. Это цветовое богатство одежд объединено серебристо-серым тоном, прекрасно передающим общую атмосферу прохладного северного дня. В той же тональности написан и пейзаж с плавными линиями косогора и дальними лугами. Произведение воспринимается, однако, скорее как этнографически верное изображение своеобразного народного праздника, чем обобщенная картина современной жизни во всей ее социальной обусловленности. Но и в ней чувствуется большая любовь художника-демократа к родине, к своему народу.

В 90-е годы Прянишников писал преимущественно небольшие картины, изображая жизнь и быт среднего городского сословия («В ожидании шафера», 1891, Серпуховский историко-художественный музей; «У тихой пристани», 1893, ГРМ и др.). Измельчание бытового жанра, характерное для творчества ряда передвижников этой поры, коснулось и его, но в некоторых произведениях он вновь обращается к социальной теме; такова картина «Приготовление почвы для посева льна», в которой изображен тяжкий, изнурительный труд крестьянина.

Много времени и сил, начиная с 1873 года и до последних дней жизни отдал Прянишни-

ков преподаванию в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Его учениками были многие видные художники: С. В. Иванов, А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин, В. Н. Бакшеев и другие.

В 70—80-х годах большого развития достиг городской жанр. В нем работали Корзухин, Журавлев, Неврев, В. Е. Маковский, Н. А. Ярошенко, В. М. Васнецов.

Владимир Егорович Маковский (1846—1920) был тогда наиболее популярным в широких демократических кругах художником-жанристом. С 1872 года он тесно связан с Товариществом передвижных художественных выставок. Будучи последователем Федотова и Перова, Маковский занял среди передвижников видное место как непревзойденный мастер короткого юмористического или драматического рассказа, новеллы в живописи. Прекрасный рисовальщик, он создал серию интересных иллюстраций к произведениям Гоголя. Ряд картин художник посвятил быту русского и украинского крестьянства. Однако основное его внимание привлекла жизнь различных слоев большого города. Отличавшийся исключительно острой наблюдательностью и способностью видеть типическое в повседневном, он мастерски превращал подмеченную в передней или на бульваре сценку в превосходную жанровую картину, поражающую законченностью рассказа, жизненной правдой и характерностью.

Маковский обучался в Московском училище живописи и ваяния (с 1861 по 1866 год), где руководителем его был Е. С. Сорокин, а затем в Академии художеств. В 1869 году за картину «Крестьянские мальчики в ночном стерегут лошадей» («Ночное», ГРМ), перекликающуюся по сюжету с рассказом Тургенева «Бежин луг», он получил Большую золотую медаль и звание художника первой степени. Позднее Маковский стал академиком, профессором и после реформы Академии в 90-х годах руководителем Высшего художественного училища.

Одна из ранних работ Маковского — «В приемной у доктора» (1870, ГТГ) — привлекла современников типичностью образов, оригинальностью сюжета, юмором. Особенно удались главные персонажи: старик священник и выслушивающая его советы пожилая женщина с повязанной платком щекой. Небольшая по размеру, эта картина, как и другие произведения художника начала 70-х годов («Игра в бабки», «Псаломщики», «Получение пенсии», «Любители соловьев»), характерна тщательной законченностью в деталях, локальным, не сведенным еще к колористическому единству цветом. В эти годы художник не ставил перед собой больших творческих задач, не поднимал глубоких социальных вопросов, ограничиваясь воспроизведением типичных сценок. Но в середине и особенно в конце 70-х годов он пишет такие произведения, как «Посещение бед-

ных» («Благотворительница», 1874, ГТГ), «Ожидание» («У острога», 1875, ГТГ), «Осужденный» (1879, ГРМ), в 1875 году делает эскиз картины «Вечеринка».

В картине «Посещение бедных» изображена жизнь городской бедноты, показана никчемность благотворительных подачек. Художник преодолевает локальность цвета предыдущих вещей, используя взаимопереходы серых и коричневых тонов; меняется сам характер живописи. Вместо гладкого, спокойного письма Маковский переходит к более свободной манере. Это свидетельствует о наступающей зрелости его таланта.

В ряде работ («Толкучка», 1875; «Ночлежный дом», 1889, обе — в ГРМ, и др.) ощущается сочувствие художника к опустившимся на дно жизни беднякам. Подобным же чувством овеяна и картина из крестьянской жизни «За лекарством» (1884, ГТГ, ил. 81).

Немало среди его произведений таких, где изображены городские обыватели («Варят варенье», 1876; «Друзья-приятели», 1878; «Ссора из-за карт», 1889, все — в ГТГ). Маковский «...смотрит с добродушной иронией на маленьких людей, выставляет все смешное, то есть человека — тот, с которого художник работает, — делает свое дело серьезно, а художник как-то умеет распорядиться, что зритель ясно чувствует: пустяки!» — писал Крамской.

На фоне подобных работ резко выделяется картина «Осужденный», которая, по словам Стасова, «глубоко и сильно копнула современную жизнь». Маковский, вызывая у зрителя сочувствие к осужденному, вносит этим ноту протеста против деспотизма самодержавия. В позднем варианте (1879—1890, частное собрание) он изобразил в толпе, встречающей выводимого из здания суда человека, студента и курсистку и тем самым придал большую идейную остроту произведению.

Картина «Осужденный» завершила ранний период творчества Маковского. 80-е годы и начало 90-х годов — время расцвета его дарования, создания наиболее значительных произведений: «Крах банка», «Свидание», «На бульваре». В этих работах он, подобно А. П. Чехову, через изображение явлений повседневной жизни раскрывает трагизм современной действительности, поднимаясь до глубоких художественных обобщений.

В картине «Крах банка» (1881, ГТГ, ил. 78) метко и психологически точно переданы переживания людей, потерявших свои сбережения. В банке царит сумятица. С неповторимо индивидуальными оттенками художник характеризует каждого: находящуюся в об-

морочном состоянии старушку и сохраняющего представительность генерала, почесывающего затылок отставного чиновника и остолбеневшего купца. По направлению к правой части картины, где под защитой городских стоят служащие банка, драматизм переживаний нарастает, достигая наивысшего напряжения в страстно возмущающейся женщине. Мир у взволнованных, растерявшихся людей противопоставлен самодовольно улыбающийся финансовый делец-аферист, типичный для пореформенной России. Соответственно общему тягостному настроению колористическое разнообразие мастерски изображенных одежд объединено общим темно-серым тоном, хорошо передающим казенную атмосферу коммерческого учреждения.

Не менее впечатляющая и небольшая по размеру картина «Свидание» (1883, ГТГ, ил. 79). Сюжет ее предельно прост. Мать-крестьянка пришла повидаться с сыном, отданным в обучение ремеслу. С чеховской простотой, содержательностью и лаконизмом раскрывается в этом произведении печальная судьба детей бедняков, безысходность их положения.

Другого рода семейная драма показана Маковским в картине «На бульваре» (1886—1887, ГТГ, ил. 77). Она превосходна по мастерской передаче городского пейзажа с мокрыми крышами больших домов и чахлыми деревцами, дальним планом, окутанным влажным воздухом осеннего дождливого дня. Написанная с той свободой живописных приемов, которые характеризуют работы Маковского 80—90-х годов, она принадлежит к числу лучших произведений художника. В позе ссутулившейся от безрадостных дум молодой женщины, вероятно, приехавшей с грудным ребенком к мужу из деревни, в нагло-безразличном отношении к ней наигрывающего на гармошке подвыпившего мастерового раскрыта трагическая судьба крестьянки. Немногими штрихами — фигурой равнодушного прохожего, безлюдностью места и главное — общей атмосферой унылого пейзажа подчеркнута холодное безучастие большого города к драмам попавших в его недра «маленьких людей».

Однако Маковский, наблюдая те бедствия, которые нес капитализм простому люду, и вплотную подойдя к изображению быта рабочих, не смог увидеть в них борцов, способных отстаивать свои права. В этом сказалась ограниченность взглядов большинства передвижников, не отразивших в своем творчестве бурного роста рабочего движения.

Маковский не оставляет работы и над несложными по сюжету, с оттенком юмора небольшими вещами. Такова картина «Объяс-

нение» (1889—1891, ГТГ, ил. 82). Она привлекает живописным мастерством, композицией, создающей впечатление непосредственно увиденной сцены, а главное — тонкостью психологического анализа. Интерьер комнаты, в которой происходит объяснение, решен в сдержанных сероватых тонах, хорошо передающих дневной рассеянный свет и оттеняющих сочно написанный белый китель юноши и красную блузку девушки. Соседняя комната, пейзаж, виднеющийся в открытую дверь, озарены лучами солнца. Это наполняет все свежестью, подчеркивая красоту молодости. Общая эволюция русской живописи, устремившейся к «солнцу и свету», но не утратившей «сердца» — глубокого интереса к людям и их переживаниям, получила у Маковского талантливое, преимущественно камерное выражение.

Из произведений Маковского 90-х годов наиболее интересна «Вечеринка» (1875—1897, ГТГ, ил. 80). Она дает представление о тех спорах, которые происходили среди революционно настроенной интеллигенции. Вечернее освещение и общий напряженный темный тон содействуют ощущению конспиративной революционной сходимости. Трудно сказать, что имел в виду художник: раскол ли среди революционных народников 70-х годов после безуспешного хождения в народ (картина была задумана именно в это время) или же происшедший в 80-х годах кризис народничества. Сюжет остается неясным. Тем не менее все здесь говорит о зоркой наблюдательности Маковского, хорошем знании изображаемой среды и горячей симпатии к передовой русской интеллигенции.

В последний период, падающий на первое десятилетие XX века, Маковский создал такие произведения, как «Ходынка» (1901, Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград), «Допрос революционерки» (1904, Центральный музей революции СССР, Москва) и «Девятое января 1905 года на Васильевском острове» (1905, Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград). Эти значительные по содержанию работы тематически как бы завершают наметившуюся еще в «Осужденном», «Узнике» (1882) и «Вечеринке» линию его творчества, однако художник не смог в них достичь большой художественной выразительности.

Наибольшая сила Маковского — в бытовых сценках, непревзойденным мастером которых он был. Вследствие этого и его критика жизни большого капиталистического города, как правило, не особенно глубока, не поднималась до революционно-демократических позиций.

Николай Александрович Ярошенко (1846—1898) был одной из самых ярких, самых замечательных фигур среди художников-передвижников.

Военный инженер по профессии, художник по призванию, он сформировался, как и все передвижники его поколения, в условиях общественного движения 60—70-х годов под идейным воздействием великих революционных демократов и просветителей. Выросший в среде передвижников, Ярошенко стал одним из вождей Товарищества передвижных художественных выставок. Высокообразованный, гуманный человек, с сильным характером, ясным умом и редким личным обаянием, он воплотил в себе классический тип художника-передвижника, страстно отзывающегося на волнующие вопросы современности, служащего своим искусством интересам народа, идеалам революционной демократии.

Первоначальное художественное образование Ярошенко получил, занимаясь частным образом у популярного в 60-е годы художника А. М. Волкова. Позднее большую роль в развитии его дарования сыграл Крамской, ставший идейным и художественным наставником молодого живописца.

Стремясь к всесторонней профессиональной подготовке, Ярошенко не ограничивается посещением Рисовальной школы. Он поступает вольнослушателем в Академию художеств (1867—1874). В эти же годы он сближается с передвижниками и писателями — сотрудниками «Отечественных записок», одного из прогрессивных журналов того времени.

В 1875 году Ярошенко участвует в передвижной художественной выставке в качестве экспонента, а в следующем году становится членом Товарищества и избирается в правление.

В первой же картине — «Невский проспект ночью» (1874, погибла во время Великой Отечественной войны) отчетливо определилась общественная позиция молодого художника, выступившего с обличением социальных язв «блистательной Северной Пальмиры». Но самые выдающиеся произведения Ярошенко 70-х годов — картины «Кочегар» (1878, ГТГ, ил. 83) и «Заключенный» (1878, ГТГ, ил. 84).

Кочегар стоит перед печью в полутемной, мрачной котельной в минуту краткого отдыха. Общий коричневатый-красный тон, отсветы пламени на коренастой, приземистой фигуре, черная тень, взметнувшаяся от нее на стену, передают нестерпимый жар печи, нечеловечески тяжелые условия труда. Густые, положенные по форме мазки лепят суровое лицо, мускулистые руки со вздувшимися жилами. Эти натруженные руки, ссутулившаяся могучая фигура, угрюмое лицо с приковылающим к себе взглядом создают необычайно сильный образ.

Картина Ярошенко перекликается с творчеством В. М. Гаршина. Но если клепальщик — «глухарь», страшным кошмаром тяготев над

измученной совестью Гаршина, стал для него «созревшей болезнью», символом растущей «язвы пролетариата», то для Ярошенко его «Кочегар» был не только жертвой социальных условий, но и положительным героем. Примечательно, что в рисунке пером — повторение «Кочегара» для сборника «Памяти Гаршина» (1889) — художник еще больше подчеркнул исполинскую мощь кочегара, печать сурового, сосредоточенного раздумья в его лице. От этого образа рабочего идет преемственная нить к образам шахтеров Донбасса, созданным в 90-х годах Н. А. Касаткиным.

На одном листе с беглым эскизом к «Кочегару» сделан и набросок композиции «Заклученный». Очевидно, задумав «Кочегара», Ярошенко одновременно работал и над поиском образа революционера. Позднее Ярошенко написал этюд камеры для «Заклученного» и сделал к нему карандашный этюд с Глеба Успенского — своего близкого друга.

Художник убедительно воссоздает в картине атмосферу сырого каземата с толстыми каменными стенами, скудно освещенного лучами солнца, едва пробивающимися через крошечное оконце под потолком. Фигура заклученного занимает сравнительно небольшую часть полотна, но его лицо, обращенное к свету, к вольному миру, находится в центре полотна и сразу останавливает взгляд. «Когда глядишь на эту простую картину, забудешь всевозможные «высокие стили» и только думаешь, будто сию минуту щелкнул перед тобой ключ, повернулась на петлях надежная дверь, и ты вошел в один из каменных гробиков, где столько людей проводят иной раз целые месяцы и годы своей жизни», — писал Стасов. Художник полон глубокого сочувствия к своему герою, уважения к его мужеству и стойкости.

В картинах «Кочегар» и «Заклученный» отчетливо проявились характерные особенности творчества Ярошенко: гуманизм, глубокое сочувствие к революционному движению; при создании картин — стремление к психологической выразительности образов, любовь к однофигурным композициям.

В 1879 году Ярошенко заканчивает одну из немногих в его творчестве многофигурных картин — «Слепцы» (Куйбышевский художественный музей), — типичное для передвижничества произведение, отобразившее растущие разорение и нищету пореформенного крестьянства. Однако крестьянская тема не была характерной для художника.

Основное внимание его по-прежнему занимала жизнь большого города в яркими социальными контрастами и противоречиями, развивающейся в нем революционной

борьбой. Картины «У Литовского замка» (1881), «Студент» (1881), «Курсистка» (1883), «Старое и молодое» (1881), «Причины неизвестны» (1884) стали своеобразной летописью жизни и революционной борьбы русской учащейся молодежи 70—80-х годов. Среди этих работ особенно выделяются «Студент» и «Курсистка».

«Студент» (ГТГ, ил. 86) — собирательный, обобщенный образ революционно настроенного русского студенчества периода второго революционно-демократического подъема в России. Написанный с конкретного лица — молодого художника Ф. А. Чирка — образ свидетельствует о большом мастерстве Ярошенко, его умении ярко выявить те социально-типические черты, которые характеризовали облик студента-разночинца того времени. Художавое, бледное, полное скрытой энергии лицо, зоркий взгляд, настороженная, преисполненная внутреннего напряжения и решимости фигура — именно такого типа люди вступали в ожесточенную, самоотверженную борьбу с самодержавием и гибли в неравной схватке.

Объединив системой сероватых мазков в единый тон коричневый плед, черный скюртук, часть стены дома, изображенной как фон, Ярошенко добился большой цельности колористического решения, убедительно передал насыщенный влагой петербургский осенний воздух. Сдержанная, суровая тональность своей эмоциональной выразительностью создает атмосферу конспирации, овевающей своеобразной романтикой образ студента.

Иначе, средствами жанровой характеристики, решен образ «Курсистки» (КМРИ; вариант того же 1883 года — в Калужском областном художественном музее), написанный с А. К. Чертовой. Торопливо идет она по слякоти петербургского тротуара. Образ девушки, стремящейся к знанию, самостоятельной, равноправной с мужчинами жизни, к труду и борьбе на благо народа, поэтичен и привлекателен обаянием юности.

Цикл картин, посвященных русской учащейся молодежи, — ценный вклад Ярошенко в русскую живопись. Недаром Стасов называл его «по преимуществу портретистом современного молодого поколения, которого натуру, жизнь и характер он глубоко понимает, схватывает и передает», не случайно революционное студенчество считало его своим художником.

Ярошенко — один из крупных мастеров психологического портрета. Большинство его произведений такого плана, подобно портретам Крамского, написано на нейтральном фоне, без всяких аксессуаров; все внимание художника устремлено на изображение лица и

рук, помогающих полнее раскрыть характер портретируемого. Таковы портреты И. Н. Крамского (1876), В. М. Максимова (1878, ГТГ), Г. И. Успенского (1884, Свердловская картинная галерея), М. Е. Салтыкова-Щедрина (1886, Кисловодский художественный музей Н. А. Ярошенко), Д. И. Менделеева (1886, Музей Д. И. Менделеева Ленинградского государственного университета) и другие. Показателен круг портретируемых: по воспоминаниям жены художника, он «не мог писать лиц, которые никакого духовного интереса не представляли, несмотря на то, что материально не был обеспечен». Портреты Ярошенко с большой глубиной воссоздают моральный облик передовых деятелей русской культуры, отдававших все свои силы благородному делу служения обществу, овеванных постоянной печалью «о не своем горе» (Г. И. Успенский).

Эти общие черты лучших людей эпохи — сочетание неповторимо индивидуальных особенностей портретируемого с типическим, национальным, тонко подмеченное художником, — и составляют сильнейшую сторону его портретов.

Шедевром портретного мастерства Ярошенко и одним из лучших в русской живописи вообще является знаменитый портрет актрисы П. А. Стрепетовой (1884, ГТГ, ил. 85). Бледное, измученное, но одухотворенное лицо Стрепетовой, резко выделяющееся на темном фоне, ее опущенные, со стиснутыми нервными пальцами руки, склоненная в раздумье голова — все исполнено внутреннего трагизма. Портрет воспринимается как обобщенный типический образ передовой русской женщины того времени. Крамской писал, что это не столько портрет, сколько «мысль художника, написанная по поводу Стрепетовой», и восхищался тем, с какой силой в глазах выражен глубокий трагизм, как все мастерски написано.

Ярошенко продолжает работать и над сюжетно-тематическими произведениями, пишет пейзажи Кавказа.

В 1888 году он создал картину «Всюду жизнь» (ГТГ, ил. 87). В основу ее положена воспитанная просветителями идея о том, что люди не могут быть злодеями по своей природе, а преступниками их делают тяжелые условия жизни, и что даже в самом своем падении они остаются людьми, способными к движению добрых человеческих чувств. Подобную же мысль мы встречаем и в творчестве писателей — современников Ярошенко: Достоевского, Льва Толстого, Глеба Успенского, Короленко, Гаршина, Чехова.

Интересна, новаторски оригинальна композиция картины. В ней как бы отдельным кад-

ром показано окно тюремного вагона с группой арестантов. Среди них — мать с ребенком, значительностью своего образа напоминающая традиционное в мировом искусстве изображение мадонны. При кажущейся фрагментарности, усиливающей впечатление непосредственно выхваченной из жизни сцены, в картине все глубоко продумано, сюжетно оправдано. Созвучен изображенному событию и общий колорит произведения, выдержанный в холодных зеленовато-оливковых тонах, передающий атмосферу серого облачного дня.

Найденный Ярошенко новый композиционный прием получает дальнейшее развитие в его жанровых картинах: «На качелях» (1888, ГРМ), «Девушка-крестьянка» (1891, Горьковский государственный художественный музей), «В вагоне» (конец 1880-х годов, частное собрание) и некоторых других. Эволюционируют и живописные приемы: появляется более свободный, темпераментный мазок, растет интерес художника к многоцветной живописи, проблемам пленэра. Однако произведения 90-х годов («В теплых краях», 1890, ГРМ; «Хор», 1894, частное собрание; «Песни о былом», 1894, ГРМ) все же значительно уступают его лучшим картинам 70—80-х годов. Сознывая это, он ищет новые темы, новые художественные мотивы.

В последние годы жизни Ярошенко ведет особенно упорную борьбу за укрепление идейных основ передвижничества. Выступая против декадентства, он ограждает передвижные выставки от проникновения на них бессюжетных, бездумных вещей, защищает традиции демократического реализма.

К этому времени относится его рисунок «Голова крестьянина» (ГРМ), близкий по образу к «Кочегару». Незадолго до смерти художник едет на Урал, в рудники, собирая этюдный материал для задуманной им большой картины из жизни рабочих. Он одобряет и поддерживает Н. А. Касаткина, видя в нем своего продолжателя. Неожиданно наступившая смерть прерывает этот новый, чрезвычайно значительный этап его творческого развития. В. И. Ленин называл Ярошенко «замечательным художником», «прекрасным психологом действительной жизни»¹.

Проследившая историю развития демократической жанровой живописи 70—начала 90-х годов, мы видим, что она дала широкое отражение жизни пореформенной России. Следуя сложившимся в 60-е годы традициям критического реализма, передовые художники-жанристы пришли к созданию более сложных художественных образов, в которых убедительно раскрывали социальные противоречия современности. Они отражали, каждый по-своему, положение пореформенного русского крестьянства, разрушение патриархаль-

¹ М. В. Фофанова. Последнее подполье В. И. Ленина. — «Исторический архив», 1956, № 4, с. 171.

ных устоев деревни. При этом, если Максимов изображал в основном жизнь крестьянства в его узком семейном кругу, то Мясоедов и Савицкий посвящают картины уже общественной жизни деревни.

Жанристы обогащали свой опыт использованием достижений реалистической портретной и пейзажной живописи. В результате появляются более глубокие в психологическом отношении характеристики, изображения сложных конфликтных ситуаций; следствием того же было превращение пейзажа в жанровой картине в подлинно живую среду, в которой разворачивается то или иное сюжетное действие. Одновременно были сделаны новые завоевания в области колорита, композиционных решений, а также, что очень важно, — пленэрной живописи. Все это послужило основой для создания произведений, дающих многогранную и яркую картину русской действительности той эпохи.

Потребность больших обобщений, а также сознание значительности изображаемых явлений народной жизни определяют переход от частных бытовых сцен к произведениям синтетического характера, вызывают появление картин большого размера. (Эта тенденция с наибольшей силой проявилась в творчестве Репина, см. главу седьмую.)

Большого развития достиг и так называемый городской жанр. В эти же годы в искусство входит новый герой — русский пролетарий. Картины Репина, Ярошенко, Владимира Маковского запечатлели образы революционеров, разночинной интеллигенции, борющейся за лучшее будущее народа.

Обращение к новым темам и образам, связанным с данным этапом исторического развития и освободительного революционного движения, овладение новыми приемами образного воплощения необыкновенно расширяли возможности жанровой живописи, повышали ее художественное и общественное значение.

Все это позволяет говорить о создании в русской жанровой живописи 70-х — начала 90-х годов таких ценностей, которые делали ее и в это время ведущим жанром реалистического искусства.

В дальнейшем, начиная с середины 90-х годов, в ряде случаев будет наблюдаться некоторое снижение социальной заостренности произведений бытового жанра в связи со сложностью общего развития искусства на рубеже столетий.

То обстоятельство, что бытовой жанр оставался ведущим на всем протяжении второй половины XIX века, сообщало русскому искусству специфическую окраску, оттеняя его демократизм.

Глава четвертая

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ 70—80-х ГОДОВ. ШИШКИН, ВАСИЛЬЕВ, КУИНДЖИ, БОГОЛЮБОВ

Начало нового этапа в развитии русского национального пейзажа связано с первой выставкой Товарищества передвижных художественных выставок (1871), на которой появились такие произведения, как «Грачи прилетели» А. К. Саврасова и «На пашне» М. К. Клодта (см. раздел первый, главу пятую). В 70—80-е годы расширяются художественные задачи, связанные с усложнением эстетических воззрений, появлением новых ярких творческих индивидуальностей (Ф. А. Васильев, А. И. Куинджи). Углубляются поиски в области колорита, передачи световоздушной среды, новых приемов живописного изображения. Реалистическое искусство развивает в основном два типа пейзажа — лирический и эпический. Но теперь ведущим становится эпический пейзаж, а его главой — Иван Иванович Шишкин (1832—1898).

Он родился в городе Елабуге бывшей Вятской губернии и провел детские годы среди могучей прикамской природы, оставившей неизгладимый след в его творчестве.

Шишкин получил хорошую профессиональную подготовку в Московском училище живописи и ваяния (1852—1856) под руководством К. И. Рабуса и А. Н. Мокрицкого, а затем в Академии художеств (1856—1860) в классе С. М. Воробьева.

Воспитанный на демократических идеалах просветительства, Шишкин стал одним из самых активных борцов за реализм и народность в пейзажной живописи. Характерно, что, уехав после получения Большой золотой медали за границу (в Германию и Швейцарию), он тяготился жизнью там, тосковал о России, продолжая внимательно следить за событиями ее художественной жизни. Его увлекала идея национального самоутверждения в области искусства, желание посвятить свое творчество ее осуществлению. Под влиянием подобных настроений даже сокровища знаменитой Дрезденской галереи не были им по-настоящему оценены. Зато он горячо приветствовал выступление 14-ти «протестантов»: «Ай да молодцы, честь и слава им. С них начинается положительно новая эра в нашем искусстве».

Возвратившись на родину, Шишкин сближается с И. Н. Крамским, посещает знаменитые «четверги» Артели, неустанно работает.

Уже в Московском училище живописи и ваяния проявился талант Шишкина-рисовальщика. Мастерство его рисунка еще больше окрепло в результате занятий в Академии художеств. Особенно плодотворны были летние месяцы работы на природе, обычно в окрестностях Петербурга. Так, в 1857 году в деревне Дубки он исполнил множество этюдов, и в том числе четыре композиционных, тщательно законченных, поразивших совет Академии мастерством.

Один из лучших — «Дубки под Сестрорецком» (1857, ГТГ), выполненный

итальянским карандашом с добавлением белой в наиболее освещенных местах. В этом рисунке, передающем бурное состояние природы, непосредственные впечатления художника слились с воспринятыми в Академии традициями романтического пейзажа. Однако более характерна для раннего периода творчества картина «Вид на острове Валааме» (1860), удостоенная Большой золотой медали.

Это произведение свидетельствует о принципиальной реалистической установке художника, несмотря на некоторую жесткость исполнения, чрезмерную выписанность деталей. Отход от эстетики академического романтизма подтверждают и высказывания самого Шишкина в 50-х годах. «Одно только безусловное подражание природе, — писал он, — может вполне удовлетворить требованиям ландшафтного живописца, и главнейшее дело пейзажиста есть прилежное изучение природы... Природу должно искать во всей ее простоте — рисунок должен следовать за ней во всех прихотах формы». По свидетельству близких людей, Шишкин очень высоко ставил французскую школу пейзажной живописи. Дюпре, Добиньи, Коро, в особенности Руссо были его любимцами. Однако ни о каком их влиянии на Шишкина говорить не приходится. «Картина должна быть полной иллюзией», — утверждал художник.

По возвращении из заграничной поездки (1865), удостоенный звания академика за картину «Вид в окрестностях Дюссельдорфа» (1865, ГРМ), Шишкин увлеченно отдается изучению родной природы. В картине «Рубка леса» (1867, ГТГ, ил. 89) отчетливо сказалась установка молодого художника на максимально точное и подробное изображение. Это не означало, однако, перехода к простому копированию видимого. Шишкин стремился к созданию собирательного, типического образа, но избрал для этого путь обстоятельного, верного до мельчайших деталей рассказа о жизни леса. Он с одинаковой тщательностью вырисовывает и огромный мухомор, выросший возле полусгнившего пня, и вспугнутую стучком топора лисицу, и работу лесорубов.

Подобное протоколно-повествовательное изображение было определенным этапом в развитии художника.

В 1869 году в картине «Полдень. В окрестностях Москвы» (ГТГ, ил. 90) при сохранении детализации Шишкин поднимается до обобщенного поэтического образа родины. Произведение было написано по этюду, выполненному еще в 1866 году в селе Братцево под Москвой (Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева). Это одно из лучших ранних произведений художника.

Шишкин мастерски строит композицию, используя мотив дороги, встречное движение идущих на зрителя людей, чем заставляет полнее ощутить огромное, озаренное солнцем пространство. Этому способствует высокое голубое небо с легкими светлыми облаками, занимающее большую часть полотна. Важную роль играет колорит, сообщающий произведению жизнерадостное настроение. Недавно прошедший дождь освежил природу, и она засверкала яркими красками. Золотится рожь, зеленеет трава у межи, блестит на солнце Москва-река. Изображенное вдали село с белой церковью и идущие по дороге крестьяне с граблями вносят в пейзаж жанровое начало.

В 1870 году вместе с И. Н. Крамским, В. Г. Перовым, Г. Г. Мясоедовым, А. К. Саврасовым, Н. Н. Ге и рядом других художников Шишкин становится членом-учредителем Товарищества передвижных художественных выставок и остается верным ему в течение всей своей жизни. На первой передвижной выставке он выступает с картинами «Вечер», «Сосновый лес» и «Березовый лес», а в 1872 году по этюдам с природы пишет в мастерской Крамского «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии» (ГТГ), оцененный Крамским как «одно из замечательнейших произведений русской школы». В работе над ним и картиной «Лесная глушь» (1872, ГРМ) Шишкин преодолевает сухость манеры и добивается цельности зрительного впечатления, единства общего тона. За картину «Лесная глушь» он получает звание профессора пейзажной живописи.

«Он, наконец, смекнул, что значит писать... тон, тон и тон почуял», — отмечал Крамской.

Однако и в этих вещах, как в большинстве работ раннего периода, чувствуется «скорее более рисунок, чем живопись» (Крамской). Художник усиленно работает с природы, пишет по два-три этюда в день.

В 1878 году он создает картину «Рожь» (ГТГ, ил. 88), воплощая в ней эпически-величавый образ родной земли. В сознании Шишкина уже в 70-е годы сложился определенный идеал человеческого бытия, близкий к народным, крестьянским представлениям, который он пронес через свою жизнь.

Крупным планом изображены высокие хлеба, склоняющиеся под тяжестью налившихся колосков; фигуры идущих среди ржи крестьян едва виднеются. Движением дороги, ритмом уходящих вдаль могучих, возвышающихся над полем сосен подчеркнута необозримость просторов. Очень подробно, детально написан передний план; более обобщенно переданы рожь, освещенные солнцем сосны, собирающиеся у горизонта дождевые облака. Состояние жаркого летнего дня ощущается и в ко-

лорите, удивительно цельном, строящемся на сочетании золотисто-коричневых и голубовато-зеленых тонов.

Творчество Шишкина достигает расцвета в 80-е годы, когда были созданы наиболее известные его произведения. В это время окончательно складывается творческий метод художника, в основе которого лежит неизменное требование следовать натуре, неустанно ее изучать. «...Вследствие сего картина с натуры должна быть без фантазии», — считал Шишкин. Некоторым отступлением от этого является картина «Среди долины ровныя...» (1883, КМРИ). По-видимому, художник и в этом случае исходил из натуры, найдя в ней мотив, поразивший его близостью к начальным словам ставшего народной песней стихотворения Мерзлякова; но он стремился к созданию определенного образа и запечатлел увиденное на полотне в претворенном виде, все подчинив пафосу пространства. Это, несомненно, одно из выдающихся и оригинальных произведений Шишкина, исполненное с большим профессиональным мастерством, но силу его эстетического воздействия несколько снижает умозрительный, надуманный подход к образному решению, чуждый натуре художника. Недаром все в его полотне кажется изображенным чуть ли не с птичьего полета. Несмотря на эпический образ природы, ставший столь характерным для творчества Шишкина, картина «Среди долины ровныя...» стоит особняком среди его произведений.

Прославление могучих сил русской земли, глубокое чувство восхищения ее красотой выражены в полотне «Дубовая роща» (1887, КМРИ). Художник сделал целый ряд предварительных этюдов, прежде чем добился такого убедительного собирательного образа.

Громадные деревья взяты крупным планом. Срезая рамой вершины, Шишкин приближает дубы к зрителю, они словно вырастают под его взглядом. Художник внимательно изображает морщинистую кору, корявые ветви, зеленую листву, отбрасывающую легкую тень на освещенные стволы, небольшую лужицу справа, уходящую в глубину рощи полянку. Но при всей выписанности деталей он не утрачивает цельности общего впечатления и, используя игру светотени, рельефно выделив основную группу деревьев, объединяет ее с разросшейся вокруг рощей. Все передано в полнокровной реалистической манере.

Шишкину, поэту хвойного леса и дубовых рощ, не были чужды и лирические сюжетные мотивы. В 80-х годах он пишет такие тонкие по живописи пейзажи, как «Туманное утро» (1885, Горьковский государственный художественный музей), «Заросший пруд у

опушки леса» (1883, ГТГ), «Сосны, освещенные солнцем» (1886, ГТГ, ил. IV).

Последнее произведение — яркое доказательство большого живописного мастерства Шишкина. Великолепно передает он освещенные солнцем медно-красные стволы сосен, покрытые снизу зеленоватым мхом, густые фиолетовые тени, отбрасываемые ими на траву, скользящие по поляне прозрачные полутени, уходящие в глубину пространства. Все пронизано светом, окутано воздухом, словно пахнущим смолистой хвоей. Эта небольшая, этюдного характера вещь — подлинный шедевр великого пейзажиста.

Одно из лучших произведений Шишкина — картина «Лесные дали» (1884, ГТГ). Написанная с горы, она воссоздает в широком панорамном охвате суровые северные леса, постепенно уходящие в туманную даль. Виднеющееся у горизонта светлое пятно излучины реки или озера еще более содействует ощущению безграничного пространства. Сгущающаяся в глубине картины голубоватая дымка не только создает воздушную перспективу, но и способствует единству колорита.

Мотив туманного утра художник разрабатывает и в картине «Утро в сосновом лесу» (1889, ГТГ), написанной при участии К. А. Савицкого. Но здесь зритель как бы введен в лесную чащу, где под присмотром медведицы резвятся медвежата. Голубоватый туман еще окутывает стволы сосен, и только вершины их освещены лучами восходящего солнца.

Нарастающий интерес к передаче световоздушной среды чрезвычайно характерен в этот период как для Шишкина, так и вообще для русских живописцев. При этом Шишкин остается верен своему творческому методу, продолжая изучать природу, подобно ученому. Показательно, что именно в 80—90-х годах он пишет такие этюды, как «Кора на сухом стволе» и «Гнилое дерево, покрытое мхом» (оба — в ГТГ), основанные на скрупулезном изображении мельчайших деталей. А главное, он по-прежнему продуманно решает задачу большого композиционного пейзажа-картины, синтезируя в своих полотнах весь опыт долголетнего изучения русской природы. Его живописные приемы становятся богаче и разнообразней; колорит приобретает большую цельность и красоту. Тонкости цветовых отношений и благородной сдержанности общего тона достигает он, например, в картине «В лесу графини Мордвиновой» (1891, ГТГ) или близкой к ней работе того же года «Лес. Мордвиново» (Тульский областной художественный музей).

Изображая с помощью зеленовато-серебристых тонов мягкую, покрытую мхом лесную

полян, Шишкин бережно прописывает то серебристо-серые, то серебристо-зеленые, то пепельно-розовые стволы словно тронутых седой елей. Не только светотенью, но и градацией цвета, общим тоном картины передает художник царящий в глубине леса полумрак, постепенно надвигающиеся сумерки.

Удивительно органично связан с образом дремучего леса и седой лесник. Он изображен так же любовно и с той же безыскусственной простотой, как и природа, будто составляет неотъемлемую ее часть. Вместе с тем его фигура укрепляет пространственную и цветовую композицию картины, а своим масштабным соотношением с деревьями подчеркивает их стройную высоту.

К тому же 1891 году относится и большая, написанная, по-видимому, совместно с Савицким картина «Дождь в дубовом лесу» (ГТГ). В ней привлекает мастерское изображение мокрой листвы, влажных стволов, затуманенного дальнего плана, усиливающих ощущение мелкого непрерывающегося дождя.

Но излюбленным для Шишкина продолжает оставаться прославление могучих сил русской природы, плодородия и эпической красоты родной земли. Этой теме посвящена и его последняя большая картина «Афонасовская корабельная роща близ Елабуги» (1898, ГРМ, ил. 91). Живописец создает монументальное полотно с гигантами-соснами, точно подпирающими ветвистыми кронами небо. Перед нами своеобразный итог многолетней творческой жизни великого мастера.

Крамской писал по поводу художественной индивидуальности Шишкина: «Это единственный у нас человек, который знает пейзаж ученым образом в лучшем смысле... но у него нет тех душевных нервов, которые так чутки к шуму и музыке в природе и которые особенно деятельны не тогда, когда заняты формой и когда глаза ее видят, а напротив, когда живой природы нет уже перед глазами, а остался в душе общий смысл предметов и их разговор между собой и их... значение в духовной жизни человека». Это справедливо, но сила Шишкина была не только в знании природы, профессиональном мастерстве, но главное — в исполненном достоинстве спокойном повествовании о богатстве и величии природы родной страны, пафосе жизнеутверждения, близкой и понятной народу простоте его художественного языка. В этом Шишкину не было равных. «...Он очень ясно выражается и производит впечатление неотразимое», — замечал Крамской.

Важный раздел творчества Шишкина — графические работы. Он был замечательным мастером рисунка, еще в годы пенсионерства вызывал восхищение западноевропейских худож-

ников, любил самое природу этого искусства с его линейным началом. Произведения его такого рода отличаются точностью и выразительностью контура, большим разнообразием в использовании штриха, пластической ясностью формы («Сломанная береза», 1872, ГТГ; «Сосны на отвесных скалах», «Сосны над морем», оба — 1879, КМРИ; «Ручей в Гурзуфе», 1879, «Лесная речка», 1870-е годы, ил. 92, оба — в ГТГ; «Сосна», 1889, ГРМ). Особенно выразительны и смелы рисунки пером («Лесная глушь», 1870, ГТГ; «Пасека», 1884, КМРИ). Художник много работал и в технике офорта. В этом случае он использовал найденное в этюдах и картинах, достигая большой емкости содержания и впечатления жизненной достоверности («Папоротники», 1876; «Три дуба», 1887, ил. 93). В технике офорта им были выполнены целые альбомы (см. главу двенадцатую).

Шишкин обладал и незаурядным педагогическим даром.

Еще в 1878 году Крамской писал П. М. Третьякову: «...я утверждаю, что Шишкин чудесный учитель. Он способен забрать 5, 6 штук молодежи, уехать с ними в деревню и ходить на этюды, то есть работать с ними вместе». Но к педагогической деятельности Шишкин смог приступить лишь с 1894 года, когда после реформы Академии художеств стал профессором — руководителем пейзажной мастерской Высшего художественного училища. Передавая ученикам основы своего мастерства в рисунке и живописи, он настаивал на всестороннем изучении избранных мотивов, подчеркивал, что «пейзаж должен быть не только национальным, но и местным». Интересно, что Шишкин советовал молодым художникам работать не только с натуры, но и с фотографии. Для него это было лишь средством изучения своего предмета, но свидетельствует, однако, о значительном рационализме восприятия им природы. Шишкин недолго был педагогом: в 1895 году он вышел из Академии, мотивировав свой уход болезнью.

При всей оригинальности дарования Шишкина эволюция его творчества показательна для общего развития русского пейзажа. Вначале художник испытывает некоторое воздействие романтизма, которое сказывается в самых ранних вещах. Затем переходит к тщательному изучению природы, следствием чего была подробная детализация. На следующем этапе, сохраняя точность в воспроизведении деталей, Шишкин стремится к созданию собирательных эпических образов природы. Его увлекает передача широкого пространства и яркого солнечного света. Соответственно усложняется и обогащается колорит произведений,

строющийся на сочетании звучных и чистых красок, часто с применением дополнительных тонов. Позже, исследуя соотношения цвета и света, он строит колорит ряда картин на тонких нюансах близких тонов, одновременно используя выразительность фактуры. Живопись его достигает большой свободы и мастерства.

В области эпического пейзажа русское искусство не знало художника, равного Шишкину. Но к этому же направлению пейзажной живописи при всем своеобразии его творчества примыкает и А. И. Куинджи. Выдающимся мастером эпического пейзажа стал и А. М. Васнецов («Серенький день», 1883, «Тайга на Урале», 1891, «Кама», 1895, все — в ГТГ; о нем см. том второй, книгу вторую, главу первую).

Успешно развивается и лирический пейзаж, достигая расцвета в творчестве Саврасова и его младшего современника **Федора Александровича Васильева** (1850—1873).

Васильев родился в Гатчине, в семье почтового чиновника, и сам в юности служил на почте.

Окончив Рисовальную школу Общества поощрения художников (1863—1867), он занимался в дальнейшем самостоятельно, пользуясь указаниями Шишкина и Крамского, посещая знаменитые «четверги» Петербургской Артели художников.

В 1871 году Васильев обратился в Академию с прошением о присуждении ему звания классного художника, но так этого звания и не дождался — Академия требовала сдачи соответствующего экзамена, что было для него крайне затруднительно из-за развившейся болезни, вынудившей его уехать в том же году в Крым.

Васильев — один из талантливейших и обаятельных русских пейзажистов — скончался от туберкулеза в двадцатитрехлетнем возрасте.

По утверждению И. Н. Крамского, «...трудно найти две более взаимно исключают друг друга натуры», чем Шишкин и Васильев. «Один трезвый... лишенный музыкальности в искусстве», тяготеющий к строгой объективности, «...другой весь субъективный, субъективный до того, что вначале не мог даже этюда сделать без того, чтобы не вложить какого-либо собственного чувства в изображение вещей, совершенно неподвижных и мертвых». Оба художника как бы олицетворяли собой два различных принципа художественного мышления, результатом чего были разные концепции пейзажа. Это не мешало, однако, Васильеву пользоваться советами Шишкина, которые помогли ему найти собственное творческое «я».

Уже в ранних произведениях («Деревенская улица», 1868, ГТГ) сказалось стремление Васильева к поэтическому претворению скромных мотивов повседневной жизни русской деревни в традициях национального пейзажа, которые в те годы развивал Саврасов.

Определенную роль в формировании Васильева, как и Саврасова, сыграло знакомство

с галереей Кушелева (с 1864 года — постоянная выставка в Академии художеств). Там находились многие произведения барбизонцев и дюссельдорфцев (французских и немецких художников, названных так по местностям, где они работали): Т. Руссо, К. Тройона, Дж. Дюпре, Ф. Добиньи, А. Калама, А. и О. Ахенбахов, а также К. Коро.

Влияние искусства барбизонцев и отчасти дюссельдорфцев чувствуется в картине «Возвращение стада» (1868, ГТГ), за которую Васильев получил первую премию от Общества поощрения художников. Оно угадывается в сюжете, образном решении произведения, тщательно и в то же время легко и свободно написанного и четко построенного.

В центре полотна довольно большого горизонтального формата изображена купа деревьев с разметанными ветром кронами. Здесь же — стадо и сопровождающие его женщины с девочкой. Художник стремился передать ощущение движения жизни: дует ветер, плывут облака, летят птицы, развеваются одежды людей, что имеет даже несколько нарочитый характер. Используя приемы светотеневой лепки, Васильев одновременно прибегает к выразительности цвета, давая ряд звучных акцентов красного (в одеждах), рыжего (корова) на фоне яркой травы и темной зелени листьев. Это вместе с использованием контрастов света и тени заставляет вспомнить и о романтической традиции. В произведении намечалось тяготение Васильева к картинности на основе композиционной и живописной завершенности, примером чего может служить и полотно «После грозы» (1868, ГТГ, ил. V). Особенно характерна эта тенденция в работах 70-х годов. Картина «Летний жаркий день» (1869, ГТГ), близкая по мотиву к некоторым пейзажам М. И. Лебедева, смелая и свежая по живописи, по передаче солнечного освещения, свидетельствует о быстром росте мастерства Васильева. Картина «После дождя» (1869, ГТГ) обнаруживает внутреннее родство с Саврасовым.

Поездка вместе с И. Е. Репиным и Е. К. Макаровым на Волгу (1870) положила начало новому этапу в творчестве Васильева. «Все мы почувствовали какую-то новизну и в средствах искусства и во взгляде на природу; мы постигли уже и ширь необъятную и живой колорит вещей по существу», — вспоминал позднее Репин.

В картине Васильева «Вид на Волге. Барки» (1870, ГРМ) с артистической свободой передано состояние притихшей перед дождем природы. В небольшом полотне «Перед дождем» (1870, ГТГ, ил. 95) запечатлено приближение грозы. Оно выражено в порыве ветра, сгибающего вершины деревьев, в цветовом

контрасте их золотистых крон и надвигающейся темной тучи. Косые лучи солнца ярко освещают красную рубаху мальчика, светлую одежду женщины, гонящей перед собой белых гусей. Эти звучные цветовые пятна повышают эмоциональную напряженность. Элементы жанра органично сливаются с пейзажем. Выписанность деталей не нарушает цельности романтически окрашенного художественного образа.

Картина «Оттепель» (1871, ГТГ, ил. 94, повторение того же года в ГРМ), за которую Васильев вновь получил первую премию на конкурсе Общества поощрения художников, — произведение, принесшее ему широкую известность. В ней живописец как бы синтезировал свои наблюдения русской природы в единый, глубоко прочувствованный поэтический образ деревенской Руси.

Занесенная избушка, фигура бедно одетого крестьянина, бредущего с ребенком по мокрому снегу, изборожденная полозьями саней зимняя дорога — все это кажется знакомым нам по работам пейзажистов 60-х годов, но никто из них, за исключением Саврасова, не умел с таким живописным мастерством передать сложное переходное состояние природы, атмосферу оттепели. Васильев использует тонкие цветовые отношения: беловато-серого снега к рыжеватому лесу, темно-коричневым лужам на дороге и свинцово-серому небу. Проходящий через весь колорит картины теплый коричневатый-серый тон способствует ее художественной цельности.

Летом 1871 года Васильев уехал по предписанию врачей в Ялту, где и провел последние два года жизни в мужественной борьбе с тяжелейшим недугом.

Картина «Мокрый луг» (1872, ГТГ, ил. 97) была написана уже в Крыму по ранее сделанным этюдам и еще свежим воспоминаниям. В ней впервые с такой полнотой раскрылась творческая индивидуальность молодого художника.

В прежние пейзажи Васильев любил вводить жанровые мотивы, связанные с присутствием человека, глазами которого как бы и воспринималась то или иное состояние природы. Здесь же он дает «чистый пейзаж», одухотворяя его лирикой своего переживания. Общее настроение создается поэзией света, тонкой разработкой полутонов, гармоничными переходами от светлых пятен к темным, единством колорита. По выражению Крамского, «Васильев пропел действительно превосходно про непогоду, случившуюся ранней весной».

Состояние природы после только что прошедшего бурного ливня передано с редким мастерством: еще темнеют на фоне уходящей тучи мокрые деревья, скользит от нее тень по

лугу, но уже проясняется небо, легкий ветерок пробежал по светлеющей воде, выпрямляется примятая ливнем трава. «Эта трава на первом плане и эта тень — такого рода, что я не знаю ни одного произведения русской школы, где бы так обворожительно это было сработано», — писал Крамской. Он же отметил, что в картине есть «та окончательность, которая без сухости дает возможность не только узнавать предмет безошибочно, но и наслаждаться красотой предмета». Впечатление картинности достигается всем образным строем, чему способствует и большой горизонтальный формат полотна.

Последнее законченное крупное произведение Васильева — картина «В Крымских горах» (1873, ГТГ, ил. 96). Крамской указывал, что в русской пейзажной живописи трудно найти хотя бы отдаленную аналогию этому полотну. Какой-то торжественной и скорбной тишиной веет от одиноких сосен, полускрытой клубящимся туманом горной вершины, темной тени, скользнувшей по холму и дороге с медленно бредущими волами.

Выдержанная в серовато-серебристой тональности, картина полна высокой поэзии, особого патетического настроения, вызванного созерцанием горного пейзажа, размышлениями о смысле жизни, воспоминаниями.

По образному строю и многозначности содержания — это самое «музыкальное» произведение художника.

Отмеченная Крамским характерная особенность творчества Васильева — внесение им в пейзаж «поэзии при натуральности исполнения» — получила здесь наиболее совершенное выражение. Васильев почувствовал в пейзаже Крыма героические, величавые ноты. Внутренне мятущийся, смертельно больной художник жаждал высказаться до конца в своем искусстве и приходил в отчаяние от невозможности это сделать, сознавая, что гибнет и бессилён этому помешать. Он нашел в природе для себя прибежище и пропел свою, может быть, самую прекрасную песнь. В ней выразилось богатство его природы, способной глубоко и тонко чувствовать, видеть многое из того, что скрыто от других, подниматься до философских обобщений своих впечатлений от всего существующего. Картина «В Крымских горах» воплотила в себе силу и красоту человеческого духа, достигшего искомого идеала через приобщение к непреходящей жизни природы.

Вероятно, к позднейшим работам относится и незаконченная картина «Заброшенная мельница» (1871—1873, ГТГ, ил. 98), отличающаяся изысканным голубовато-зеленым общим тоном. Она вся проникнута своеобразным меланхолическим настроением, ощуще-

нием таинственной тишины лунной ночи. Цвет, которым художник строит форму, становится и главным средством эмоционального выражения.

Последний год в жизни Васильева был трагичен. Несмотря на то, что его картины пользуются успехом на международной выставке в Лондоне, неизменно удостаиваются премий на конкурсах Общества поощрения художников, Академия не удостаивает его даже звания художника первой степени. Угнетаемый холодным равнодушием официальных академических кругов, измученный болезнью и борьбой с нуждой, он умирает осенью 1873 года, не дождавшись обещанной ему Обществом поощрения художников поездки за границу для лечения.

«Васильев умер на пороге новой фазы развития своего таланта, очень оригинальной и самобытной. Я думаю, что ему было суждено внести в русский пейзаж то, чего последнему недостает: поэзии при натуральности исполнения», — писал Крамской, которого связывала с Васильевым трогательная дружба. В этом высказывании 1877 года он допустил только одну ошибку, не зная, видимо, таких произведений Саврасова, как «Проселок», «Радуга», почти неизвестных современникам. В 70-е годы поэзия уже полноправно вошла в русскую пейзажную живопись вместе с лучшими созданиями Саврасова, Васильева, а затем и **Архипа Ивановича Куинджи (1840—1910)**, которому принадлежало особое место в искусстве 70—80-х годов.

Куинджи родился в Крыму, в семье бедного мариупольского сапожника-грека. Он рано осиротел и в одиннадцатилетнем возрасте нанялся на работу к подрядчику, затем служил мальчиком у хлеботорговца. Позднее стал заниматься ретушерством. Имеются сведения, косвенно подтверждаемые, о его ученичестве у И. К. Айвазовского (1866—1867). В 1868 году молодой живописец уже находится в Петербурге.

В 1868 году Куинджи написал картину «Татарская сакля», близкую к полотнам Айвазовского, за которую получил звание неклассного художника, и в том же году был принят вольнослушателем в Академию художеств. Но вскоре он оставляет Академию и в начале 70-х годов сближается с передвижниками.

Под влиянием русской демократической пейзажной живописи Куинджи преодолевает увлечение внешними романтическими эффектами раннего периода творчества (картины «Татарская сакля», «Буря на море при солнечном закате», 1869) и, работая над мотивами среднерусской и северной природы, постепенно овладевает реалистическим методом.

В 1873 году появляются два значительных произведения Куинджи: отличающаяся «удивительным серебряным тоном» картина «На острове Валааме» (ГТГ, ил. 101) и «Ладожское озеро» (ГРМ), сквозь прозрач-

ную воду которого просвечивают лежащие на его дне камни, поэтичное по общему настроению тишины и величавому спокойствию.

Восхищение суровой красотой северной природы сочетается у Куинджи с обращением к социальным мотивам, отражающим его гражданские чувства, близость к идейно-демократическому искусству передвижников. Такова, например, картина «Забятая деревня» (1874, ГТГ). При этом, если в первоначальном карандашном наброске, выражая замысел, он прибегал к жанровой трактовке, то в эскизе маслом, а особенно в картине гораздо смелее пользуется специфическими возможностями именно пейзажной живописи. Отодвинув изображение деревни на дальний план, художник усилил впечатление ее заброшенности среди пустынной равнины. Этому способствует состояние природы: хмурое осеннее небо с плывущими по нему тучами, раскисшая от дождей дорога. Картина вызывает тоскливое ощущение бесприютности.

То же настроение порождает и другое полотно — «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875, ГТГ). Здесь Куинджи развивает тему своей небольшой картины «Осенняя распутица» (1872, ГРМ), но решает ее уже не в лирическом, а в эпическом плане. Немногими выразительными деталями, а больше общим настроением ненастного дождливого дня, унылым коричневато-серым колоритом передает он тягостную атмосферу полной невзгод и лишений народной жизни. И опять мы узнаем традиционные мотивы, приобретающие, однако, более широкое, чем в искусстве 60-х годов, эпическое звучание.

В дальнейшем Куинджи отходит от социальной направленности ранних произведений. Новый период его творчества открывает «Украинская ночь» (1876, ГТГ).

В этой картине художник стремится воссоздать настроение тихой летней, именно украинской ночи. Эффект лунного света достигнут благодаря контрасту между иссиня-черной тенью на первом плане и освещенными мерцающим зеленоватым отсветом луны белыми мазанками. Здесь впервые с полной отчетливостью проявилось своеобразие творческого метода Куинджи, опускающего детали, рельефно выделяющего главное, использующего освещение в создании поэтичного образа природы.

Дальнейшим шагом в этом направлении стали полотна 1879 года — «После дождя», «Север» и особенно знаменитая «Березовая роща» (все — в ГТГ).

В картине «После дождя» (ил. 102) Куинджи передает состояние природы напряженным звучанием цвета, контрастом между уходящей к горизонту темной свинцовой ту-

чей и освещенным солнцем лугом с мирно пасущейся на нем лошадей. Здесь, как и в «Украинской ночи», благодаря обобщенности форм, взятый мотив приобрел особую выразительность.

Но наиболее цельно и совершенно новаторские искания Куинджи воплотились в картине «Березовая роща» (ил. 103). Стремясь передать живую красоту пронизанной солнцем рощи, художник создал поэтический образ русской природы в ее приподнято-праздничном цветовом звучании. Изображая стереоскопически объемные, освещенные боковым светом стволы берез на фоне залитой солнцем лужайки и затененной рощи, он достигает редкого по силе эффекта. Все строится на контрастах: так, погруженная в тень роща сопоставлена со светло-голубым небом, темная вода ручья — со светлой зеленой ряской у его берегов. Декоративно-широкая манера письма, чистые, звучные тона усиливают впечатление ослепительного солнечного света, заливающего картину. Композиция построена на тонко продуманном ритмическом сочетании различных групп деревьев и обобщенных цветочных пятен.

Существенно отличается от предыдущих большое полотно «Север». Эпическое начало, присущее творчеству художника, получило здесь сильное и не чуждое романтики выражение. Синтетический характер образа обусловлен суровой величавостью природы Севера. Большую роль в эмоциональном строе картины играет мастерски написанное небо.

Передача эффектов освещения, повышенных контрастов цвета, обобщенная, несколько декоративная трактовка форм природы становятся излюбленными приемами в творчестве Куинджи. На них строится и его едва ли не самая прославленная картина — «Ночь на Днепре» (1880, ГРМ, ил. 104; неоконченное повторение 1882 года — в ГТГ). В огромном пространстве, погруженном в ночную тьму, эффектно выделяются залитая зеленоватым лунным светом поверхность Днепра, освещенные стены белых мазанок переднего плана, края облаков. Мастерство художника заключалось в смелом оперировании большими затененными и освещенными плоскостями и массами, в освобождении от ненужных подробностей, в умении точными цветовыми сопоставлениями и верно почувствованным общим тоном передать данное состояние природы, его красоту и поэтичность. «...Его «Ночь на Днепре» вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное свое течение, и небо — настоящее бездонное и глубокое», — писал Крамской. Отсюда и небывалый, сенсационный успех этой картины у современни-

ков, когда она была экспонирована на индивидуальной выставке художника в 1880 году, привлекая многочисленных посетителей.

Однако, испытывая творческие сомнения, Куинджи вернулся в полотно «Днепр утром» (1881, ГТГ) к живописной манере, присущей его более ранним вещам, в частности картине «Степь в цвету» 1875 года. В бледной серебристо-лиловой красочной гамме переданы степь, овеянная утренней свежестью, уходящая вдаль широкой и плавной лентой река. Ничего «картинного» в привычном смысле этого слова, а, как писал Репин о подобных работах Куинджи, — только «живая правда, которая с глубокой поэзией ложилась в душу зрителя и не забывалась».

Этими картинами завершается самый зрелый и значительный период творчества Куинджи и начинается «молчаливый период», когда на протяжении почти тридцати лет художник не выступает перед публикой с новыми произведениями. В работах этого периода выявляются черты стилизации, сказывается увлечение светотеневыми эффектами как самоцелью. Только в некоторых он сохраняет художественную меру обобщенно-декоративной трактовки природы («Дубы», 1900—1905, «Облако», «Закат в степи», «Ночное», 1905—1908, все — в ГРМ). Однако присущее Куинджи тяготение к эпическому пейзажу получило здесь дальнейшее развитие.

Несмотря на противоречия в творчестве Куинджи, общее значение его искусства в истории русской живописи несомненно велико. Созданные им в 70—80-х годах образы природы заняли достойное место среди замечательных произведений русских пейзажистов, а новаторство Куинджи, особенно в области цветовых исканий, оказало большое воздействие на многих художников. «У нас в России, — писал Крамской, — до Куинджи никто не был так чувствителен к весьма тонкой разнице близких между собой тонов и, кроме того, никто не различал в такой мере, как он, какие цвета дополняют и усиливают друг друга».

Большое значение имела школа Куинджи. В реформированной Академии художеств он возглавил пейзажную мастерскую (1894—1897). Передавая ученикам свой опыт, учил сочетать строгое изучение природы в этюдах со свободным творческим претворением в картине выбранного мотива на основе общего впечатления от природы. Куинджи воспитал таких интересных художников, как А. А. Рылов, К. Ф. Богаевский, Н. К. Рерих, А. А. Борисов и другие (см. о них в книге второй).

В рассматриваемый период продолжается активная творческая деятельность талантливого мариниста Боголюбова.

Алексей Петрович Боголюбов (1824—1896), внук А. Н. Радищева, вначале был морским офицером.

В чине лейтенанта он служил на фрегате «Камчатка», на котором в 1847 году отправились на остров Мадейру Карл Брюллов и Максимилиан Лейхтенбергский, президент Академии художеств. Занимаясь живописью как любитель, Боголюбов решил последовать совету президента и оставить военную службу. В 1849 году он поступил вольноопределяющимся учеником в Академию. Учился там под руководством М. Н. Воробьева и одновременно у Б. П. Виллевалде в классе батальной живописи. По окончании Академии с Большой Золотой медалью за пейзаж «Вид Ревеля» и «Вид С.-Петербурга от взморья» в 1854 году Боголюбов был отправлен пенсионером на три года за границу. После отставки от военной службы он был назначен художником Главного морского штаба.

За границей живописец очень много работал. Он был командирован в Италию, но решил остановиться в Дюссельдорфе, где поступил учеником в мастерскую А. Ахенбаха. Затем посетил Берлин, Дрезден и Антверпен, который его особенно заинтересовал. Проезжая через Швейцарию, Боголюбов знакомится с прославленным Каламом, однако скоро охладевает к его живописи, обнаруживая в ней на каждом шагу условности колорита и композиции. В Риме он встречается с многочисленными русскими художниками, знакомится с Александром Ивановым, показывает ему свои этюды. Боголюбов тщательно хранил записки беседы с великим художником («Записки моряка-художника»). Иванов одобрил его произведения, но посоветовал больше заниматься рисунком. «Молодежь ошибочно думает, — говорил Иванов, — что кисть есть все, — нет, она только [тогда] совершенна, когда ею художник и пишет и рисует». В 1856 году Боголюбов едет на Дунай и Черное море и создает ряд произведений («Синоп», 1856, Государственный художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов, ил. 100), этюды для картин на темы событий русско-турецкой войны (например, «Синопское сражение»). Через год он отправляется в Париж, где поступает в школу исторического живописца Кутюра, знакомится с О. Верне, Энгром, Эж. Изабэ, сближается с Коро и художниками барбизонской школы — Добиньи, Руссо, Тройоном. Еще раз возвратившись в Дюссельдорф в 1859 году, где он работал под руководством А. Ахенбаха, Боголюбов написал там (по заранее собранному этюдному материалу) несколько картин, в том числе «Ночную ярмарку в Амстердаме» (ГРМ), отмеченную некоторым отблеском романтизма, свойственного некоторым живописцам современных ему европейских мастеров. В картине с большим мастерством переданы лунный свет и свет факелов. В 1860 году художник вернулся в Петербург и устроил выставку своих произве-

дений в залах Академии, присудившей ему звание профессора.

В 1861 году он вместе с братом совершает поездку по Волге от Твери до Астрахани; в следующем году поездка повторяется; в 1869 году художник еще раз едет на Волгу, пораженный ее величественной красотой. Под впечатлением увиденного им был создан ряд картин: «Вид Казани в разлив», «Нижний Новгород с колокольного базара», «Ипатьевский монастырь близ Кострома» (1861, ГТГ), «Крестный ход в Ярославле» (1863) и другие. Кроме этого, литографиями и рисунками, созданными в результате путешествий, был иллюстрирован «Путеводитель по Волге», текст к которому написал его брат.

Боголюбов обладал незаурядным педагогическим даром. Уделяя много внимания профессиональной подготовке молодежи, он в течение ряда лет (1861—1865) безвозмездно занимался в Академии художеств с ее воспитанниками.

В 1868 году художник представил проект учреждения в Академии специального пейзажного класса. Неизменным авторитетом пользовался он у пенсионеров Академии за границей. Так, в 1870 году во время его пребывания во Франции с ним были тесно связаны находившиеся там Репин, Поленов, Виктор Васнецов, Савицкий, на которых он оказал несомненное влияние.

В 1872 году Боголюбов исполнил большую картину «Устье Невы» (ГТГ), изумившую всех новизной в передаче световоздушной среды, серебристым колоритом и реалистической убедительностью в изображении выбранного мотива. Картина была приобретена П. М. Третьяковым.

С 1873 года, когда усилились приступы сердечной болезни, по предписанию врачей художник поселился во Франции. В 70-е годы им созданы картины «Вель», «Прачки в Этрета», «Утро», «Мельница в Вёле» и другие. Болезнь не снижает его работоспособности, а пребывание за границей не отрывает от русской жизни и событий в сфере родного искусства. Каждый год на лето он приезжает в Россию и неустанно работает с натуры, живя в Москве и ее окрестностях (Звенигород), в Петербурге и Поволжье. Наряду с пейзажами Боголюбов выполняет целый ряд заказных картин на темы морских баталий. Все эти произведения написаны с величайшей добросовестностью и основаны на тщательном изучении исторических документов и вещественных материалов. Они изображают богатую героическими действиями историю русского военного флота и проникнуты высоким патриотическим духом. В правдивости и точности изображения военных кораблей художнику

помогли его военно-морское образование и служба во флоте. Помимо картин, он создает много рисунков.

Изображая пейзажи России и Франции (особенно побережье Нормандии), Боголюбов умел подметить наиболее характерные черты местности и связать их единством освещения. Его живопись в 70-е и 80-е годы по правдивости и тонкости колористических отношений, четкости рисунка и воздушности была передовой не только в России, но и в Европе.

Художник, так упорно стремившийся к преодолению в искусстве всего условного, не мог остаться в стороне от движения передвижников.

Боголюбов пожертвовал городу Саратову ценное собрание картин (русских и иностранных художников), назвав музей именем своего деда А. Н. Радищева. Много сил он отдал организации при музее рисовальной школы, открывшейся в 1897 году, через три месяца после его смерти.

Серьезный вклад в развитие русского пейзажа сделал **В. Д. Поленов**. Он по-своему решал задачи пленэра в ряде жанрово-пейзажных работ, отличавшихся поэтичностью, чистотой и свежестью красок, тонкой передачей света и воздуха. Его картины «Бабушкин сад» (1878), «Московский дворик» (1878) принадлежат к лучшим достижениям русской пейзажной живописи этого периода, внесли в нее много нового (см. о нем главу десятую).

Успешная педагогическая деятельность Саврасова и Поленова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Клодта — в Академии художеств, выдающиеся достижения крупнейших мастеров пейзажной живописи обеспечили прилив новых молодых сил в русское демократическое искусство. В 80-е годы выдвигается целая группа пейзажистов, примкнувших к передовому направлению и ставших членами Товарищества передвижных художественных выставок. Среди них были люди разных дарований и различных творческих интересов. Некоторые, как **Е. Е. Волков** (1844—1920), **И. И. Ендогуров** (1861—1898), **И. С. Остроухов**, выступали преимущественно в лирическом пейзаже, другие, как **А. М. Васнецов**, достигли больших успехов в области эпического пейзажа, третьи, как **А. А. Киселев** (1838—1911), **Н. Н. Дубовской** и особенно **С. И. Светославский** сочетали лиризм восприятия природы с повествовательно-жанровым подходом к ней. При всем индивидуальном своеобразии каждого в их творчестве проявились общие черты, характерные для русской пейзажной живописи 80—90-х годов, сказались завоевания их выдающихся современников и предшественников. (Творчество И. С. Остроухова, С. И. Светославского и Н. Н. Дубовского ана-

лизируется в главе одиннадцатой, творчество А. М. Васнецова — в книге второй, главе первой.)

Важную роль в рассматриваемый период играл пейзаж и в других жанрах реалистического искусства. В картинах **И. Е. Репина** (см. о нем главу седьмую) значение пейзажа в общем образном строе очень велико, его развитие шло в направлении усиления пленэрных исканий. Ту же эволюцию в трактовке пейзажа можно проследить и в произведениях **В. И. Сурикова** (см. о нем главу восьмую).

Эпический строй пейзажной живописи ярко сказался в полотнах **В. М. Васнецова** (см. о нем главу девятую). В работах Васнецова, вдохновлявшегося народным творчеством, с особой наглядностью выступает та неразрывная связь образа природы с образом народа, которая проходит через всю историю русской демократической пейзажной живописи второй половины XIX века.

Глава пятая

ЭВОЛЮЦИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ. ЧИСТЯКОВ

В 70—80-е годы Академия художеств переживала кризис. «Августейший» президент и его окружение стремились отгородить ее от прогрессивных художественных идеалов эпохи. Однако передовая часть учащихся и профессуры постоянно выражала недовольство рутинным характером академического руководства. Лучшие педагоги, в частности Чистяков, сохраняли ее традиции как школы профессионального мастерства. Имело место и воздействие передвижников на академическое искусство. Вместе с тем на художников, связанных с Академией, а также на отдельных передвижников влияло активизировавшееся салонное искусство.

Академик **Василий Петрович Верещагин** (1835—1909) пишет картину «Посещение заключенного» («Свидание заключенного со своим семейством», 1868, ГТГ). Эта несколько сентиментальная сценка представляет по старой романтической традиции итальянскую жизнь (а не народную русскую, которую показывали художники-демократы).

Федор Андреевич Бронников (1827—1902), симпатизируя передовым устремлениям в искусстве, даже входил в Товарищество передвижных художественных выставок, переписывался с И. Н. Крамским. В 1870 году он создал картину «Бедное семейство, прогоняемое с квартиры» (находится за границей), сюжет которой был, по-видимому, данью настроениям времени.

Правда, решение ее довольно поверхностно. Типичнее для художника произведения на традиционно-академические сюжеты из античности: «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу» (1869), «Освещение гермы» (1874, обе — в ГТГ) — изящно выполненные бытовые сценки, в которых значительная роль принадлежит пейзажу. Более серьезная и драматичная по содержанию картина «Проклятое поле. Место казни в древнем Риме. Распятие рабы» (1878, ГТГ) — романтизированный пейзаж с тревожным, покрытым тучами небом, на фоне которого стоят кресты с распятыми рабами. Внизу, на земле, не сразу различима фигура павшей ниц одинокой, старой женщины.

Ни Бронников, ни Верещагин не обладали крупным талантом, они не выдвинули в творчестве ничего кардинально нового, оставаясь эпигонами.

Судьбу салонного искусства, превратившегося в 70-е годы в опасного врага реалистического демократического направления, определяли молодые художники, обладавшие незаурядным дарованием, такие, как Г. И. Семирадский, С. В. Бакалович, К. Е. Маковский и другие. Их усилиями и художественным авторитетом салонное искусство превратилось в это время в официальное, господствующее, поскольку на его стороне были и Академия художеств, и придворные круги, и вся социальная элита.

Эти художники, казалось бы, возродили славу большой исторической картины, за которой по традиции сохранялся авторитет «высокого» искусства. Упрочив завоевания своих предшественников в этом жанре, они полностью утвердили принцип жизнеспособности, обновив сюжетику, обратившись преимущественно к жизни частного человека, несколько модернизировали изобразительные приемы, внешне приблизив их к открытиям реалистической школы. Однако сторонники этого направления чуждались жгучих общественных проблем. Несовершенству реальной жизни они по-прежнему противопоставляли классицизирующий отвлеченный идеал прекрасного, но теперь крайне измельченный, искаженный их восприятием, на деле уже утративший свой некогда действительно возвышенный смысл. Импозантные, помпезные полотна салонно-академического толка становились все более скудными в своем жизненном и человеческом содержании, были чужды демократической идейности и реализму, сущность которого заключается в пристальном изучении реальной жизни и всех ее явлений.

Наблюдая за распространением подобного искусства, Крамской с горечью писал В. В. Стасову: «Неужели Вы не видите, что род

живописи Бакаловича, Семирадского и прочих — теперь самый желательный?»

Генрих Ипполитович Семирадский (1843—1902), поляк по национальности, но уроженец России, снискал себе славу большими многофигурными полотнами (преимущественно из времен античного Рима): «Христос и грешница» (1873, ГРМ), «Светочи христианства» («Живые факелы Нерона», 1877, Национальный музей, Краков), «Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ) и другими. Особенно охотно изображая жизнь «блестящих времен цезаризма» и словно бы подерживая традицию предшественников, в частности К. Д. Флавицкого, Семирадский обращался к трагическим сюжетам из истории христиан. В полотне «Светочи христианства» он живописует садистскую забаву Нерона, устроившего фейерверк из заживо сжигаемых в просмоленных корзинах христиан. Однако этот сюжет превращен в эффектное зрелище ослепительной роскоши императорского Рима.

Семирадский обладал хорошей академической выучкой. Он занимался рисунком у Д. И. Бесперчия — ученика Карла Брюллова, затем обучался в Академии (1864—1871). В годы пенсионерства в Мюнхене пользовался советами знаменитого в Европе Карла Пилоти — одного из столпов академизма.

По свидетельству И. Е. Репина, Семирадский еще в Академии декларировал неприятие социально-критических увлечений своих товарищей. Он защищал «идеальное» направление в искусстве, «красоту» — против прозы жизни, не чуждаясь при этом профессиональных достижений реалистической художественной школы, но использовал их эклектически.

В картине «Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевзине» художник воплотил идею «божественной» красоты, покоряющей толпу.

Нагое женское тело, написанное не без оглядки на академические каноны, представляет смысловой, сюжетный и композиционный центр картины. Оно традиционно статuario, но изображено на фоне ласкающего глаз, сверкающего синевой морского простора.

В многофигурной композиции полностью сохранено кулисное построение пространства, толпа разбита на традиционные группы и располагается по принципу классического барельефа с четко обозначенными, лишь слегка замаскированными пространственными планами. В трактовке тканей также ощущаются академические приемы. Масса разных деталей, и в первую очередь предметы античной роскоши, усиливают занимательность произведения. Они археологически достоверны и переданы материально.

Привлекательный в своем чувственном величии пейзаж написан, надо полагать, на основе натурных этюдов. Тем не менее живо-

пись картины нельзя считать реалистической. В ней лишь подобие реальности, нет пристального изучения природы, взаимодействия цвета и света, а только, по меткому выражению Стасова, «франтоватые пятна» высветленного, искусственно подобранного локального цвета.

По свидетельству М. В. Нестерова, знавшего Семирадского в Риме, тот имел обыкновение выбирать для натурных этюдов момент красивого освещения, сопоставляя кусок какой-либо нарядной материи с мрамором и т. д. У художника была в Риме богатая мастерская, полная необходимых для произведения такого рода аксессуаров (мраморы, старинная бронза, амфоры, роскошные вазы).

Семирадский славился и картинами камерного характера, такими, как «Танец среди мечей» (1881, ГТГ, ил. 105), «Талисман» (Горьковский государственный художественный музей), где обыгрывал пикантный сюжет или изображал любовные идиллии античных патрициев, конечно, идеально красивых. Декорацией нередко были все та же роскошная итальянская природа или богатые виллы Помпеи.

Античной тематике посвящены некоторые полотна **Василия Сергеевича Смирнова** (1858—1890), умершего в расцвете творчества.

Первоначально он получил образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1875—1878), а затем окончил Академию художеств по классу П. П. Чистякова (1879—1883), который ценил его талант.

Смирнов, подобно Семирадскому, немало времени провел в Италии (одной из причин тому было слабое здоровье); там он написал наиболее примечательные свои произведения. Основное из них — «Смерть Нерона» (1888, ГРМ, ил. 106). Изображено распростертое в луже крови тело императора-самоубийцы, убрать которое пришли его наложница и верные рабыни. Откровенный ужас перед мертвым тираном, написанный на лице одной из них, оттеняет молчаливую скорбь величавой римлянки. Грузную неподвижность тела Нерона подчеркивает по контрасту полная жизни и детского веселья античная статуя «Мальчик с гусем».

Мастерски передано выразительное сочетание «помпейского» красного цвета стены, алой крови на беломраморных плитах, рыжей шевелюры Нерона и оттенков черного и серого в одеждах женщин.

Композиция лаконична, ритм медленно развивающихся горизонталей создает торжественное настроение. Картина почти лишена действия, и в ней почти нет салонности.

Если Семирадский и Смирнов поддерживали славу большой академической картины, то **Степан Владиславович Бакалович** (1857—1947) славился мастерством миниатюрной живописи на небольших полотнах («Временой у мекената», 1890, ГТГ, ил. 107). Тщательнейшим образом, до иллюзорности убедительно выписаны фигуры людей, мраморные статуи, особое освещение. В картинах Бакаловича краски ласкают глаз.

Изображение красот Италии было традиционным для салонного направления в искусстве, имевшего в своей основе космополитический характер. Немало художников этого направления завершили или получили образование в известных западноевропейских академиях. Так, например, братья А. А. и П. А. Сведомские непродолжительное время (в 1870 году) учились в Дюссельдорфской Академии художеств, а затем в Мюнхенской; жили и работали Сведомские главным образом в Риме.

Александр Александрович Сведомский (1848—1911) был преимущественно пейзажистом, писал виды Помпеи с сохранившимися от античных времен зданиями («Улица в Помпее», 1882, ГТГ).

Павел Александрович Сведомский (1848—1904) считался жанристом и историческим живописцем. Его известность более всего связана с картиной «Медуза» (1882, ГТГ). Сюжет взят из античного мифа: Афина покорила за святотатство красивую девушку, превратив в ужасную Медузу-Горгону, чей взор смертелен; на голове ее вместо волос — шипящие ядовитые змеи. Художник задался целью показать момент превращения юной красавицы в страшилище: ее тело цепенеет от ужаса, в глазах — блеск безумия. Но в трагическом сюжете не сказалось ни малейшего сочувствия человеку. Его выбор продиктован иными намерениями: показать чудовищное, болезненное, страшное — то, что несло зарождающееся декадентство.

Среди художников-портретистов салонного направления славились **Алексей Алексеевич Харламов** (1842—1922) и **Юрий Яковлевич Леман** (1848—1911), пользовавшиеся поддержкой И. С. Тургенева, которому импонировал европейский характер их живописи. И Харламов и Леман всегда подражали какой-нибудь салонной знаменитости, усваивали ее манеру. Оба художника жили и работали в Париже, имели успех на выставках в «Салоне», оба обладали несомненным живописным дарованием, к сожалению, искаженным стремлением к красивости.

В портретах этих художников — особенно женских — чаще всего привлекали внешние эффекты; в них очень натурально переданы ткани, дорогие украшения, большое внимание уделено красивому, нарядному костюму, но образы самих моделей, в сущности, обезличены. В мужских портретах умело подчеркивается импозантность, внушительность облика модели, что тоже весьма ценилось в официальных кругах.

Наряду с космополитическим течением в искусстве Академии того времени нашло не менее широкое распространение и течение,

представители которого тяготели к национально-русской сюжетике. Интерес к ней стал возрастать с 60-х годов. Труды известных историков знакомили с русским боярским бытом, пролили свет на нравы русских царей и их приближенных. Все это давало массу интересных сюжетов, материал для изображения русской теремной роскоши, чем и славились такие художники, как Г. С. Седов, К. Б. Вениг и особенно К. Е. Маковский.

Примечательно, что и живописцы официального круга и реалисты-демократы порой совпадали в выборе сюжетов, останавливая свое внимание на одних и тех же исторических фигурах, обычно — царе Иване Васильевиче Грозном. Но для таких художников, как В. Г. Шварц, И. Е. Репин, Грозный олицетворял обличаемые ими пороки самовластья, был личностью трагической. Седов и подобные ему художники ограничивались обычно сюжетами анекдотического характера, увлекались богатством аксессуаров.

Григорий Семенович Седов (1836—1886) написал идиллическую картину «Царь Иван Грозный любуется на Василису Мелентьевну» (1875, ГРМ): престарелый царь очарован безмятежно спящей молодой красавицей. Сюжет дает возможность психологической трактовки. Однако не столько чувства, сколько обстановка, аксессуары привлекают автора. Критика официального толка хвалила художника за «блестящую» технику письма, так натурально передающую бархат, мех, жемчуг.

Карл Богданович Вениг (1830—1909) был одним из плеяды академических профессоров. Картина «Последние минуты Дмитрия Самозванца» (1879, Горьковский государственный художественный музей) трактует сюжет с академической условностью выражения чувств. Она исполнена ложного пафоса, мелодраматизма. Условны и действующие лица: Самозванец в соответствии с давно себя изжившими штампами показан в «амплуа» злодея.

Академическое направление культивировало по традиции преимущественно исторические сюжеты, почитавшиеся высшим жанром. Большая историческая картина, по-прежнему отстаиваемая Академией, становилась ареной жестокой борьбы идей, вкусов. Официальная идеология — «самодержавие, православие и народность» — оказывала влияние на трактовку сюжетов из отечественной истории, нагляднее всего проявившуюся в «боярских» жанрах **Константина Егоровича Маковского** (1839—1915), принесших художнику громкую славу.

Пиршества, застолья, теремные забавы, поцелуйные обряды — вот сюжеты «бояр-

ских» картин. Из картины в картину кочевали одни и те же штампованные образы дородных, сановитых бояр, красавиц боярынь, милых боярышень, лихих молодцев князей. Это была фальсификация истинной национальной красоты, национального типа, поскольку такого рода образы напоминали все тот же *фальшиво идеальный, канонический тип «классической»* красоты.

Художники, воспевавшие роскошную жизнь античного патрициата, и те, которые изображали теремные пиры русского боярства, одинаково чуждались «проклятых вопросов», «грязи» и «прозы» быта, утверждали своими произведениями ту «красивую», беспечную жизнь, о которой мечтает обыватель. Дорогие костюмы, роскошь, занимательные, но лишенные жизненной сложности, серьезного общественного содержания сюжеты, как правило, определяли пафос салонного искусства. Присутствуют они и во многих картинах академического направления.

В отдельных случаях, как, например, в огромного размера картине К. Е. Маковского «Минин на нижегородской площади» (1895, Дворец Труда, г. Горький), патриотический сюжет в равной мере отвечал и демократическим и официальным интересам. Художник обратился к патриотической теме — призыву Минина жертвовать средства на защиту Отечества. Сюжет позволил ему вывести на сцену красивых боярынь, написать драгоценности, которые нижегородцы щедро отдают на ополчение. В картине довольно свежо исполнен пейзаж — широкие речные дали с заливными лугами. Возможно, он писался на натуре, на Волге, в отличие от шаблонных человеческих фигур, приукрашенных в духе академических канонов.

В творческой судьбе Константина Маковского отражены особенности борьбы, протекавшей между реалистическим демократическим и салонным искусством во вторую половину XIX века.

Маковский был воспитанником Московского училища живописи и ваяния (1851—1858), занимался у С. К. Заряно, освоил приемы учителя, который славился «натуральностью» живописной манеры. В Училище были живы еще память о Тропинине и традиции его народных типов и жанров.

Продолжая образование в Академии художеств (1858—1863), Маковский с восторгом вспоминал о преподавателях Училища М. И. Скотти, Брюлловце А. Н. Мокрицком, поразивших воображение молодого провинциала. В Академии он усвоил традиции создания большой тематической картины. Произведения Маковского построены весьма умело, но несколько поверхностны по трактовке темы.

В 60-е годы художник был под влиянием передовых веяний современности. Он входил в число четырнадцати «протестантов», отказавшихся писать заданную Академией программу, присоединился затем к Товариществу передвижных художественных выставок (1874—1883). Ему не были чужды реалистические демократические устремления. Об этом свидетельствуют картины «Народное гулянье во время масленицы на Адмиралтейской площади» («Балаганы на Адмиралтейской площади», 1869, ГРМ), «Похороны в деревне» (1872), «Дети, бегущие от грозы» (1872, ГТГ), созданные на основе наблюдений реальной жизни. Маковский совершал неоднократно поездки в Тверскую, Тамбовскую, Симбирскую губернии, на Украину и там знакомился с крестьянским бытом.

После путешествия на Восток он исполнил большую картину «Перенесение священного ковра в Каире» (1876, ГРМ). Экзотическое зрелище праздничной толпы, разнообразие ее типов, яркое солнце, нарядные краски — все передано достоверно. Но художник скользит по поверхности явлений — такова его творческая позиция. Это проявилось и в картине «Болгарские мученицы» (1876, Государственный художественный музей Белорусской ССР, Минск), трагический сюжет которой — зверства турок, — политически актуальный для времени, трактован без гневного чувства.

Маковского волновали политические события. Об этом свидетельствуют рисунки к неосуществленной картине о судебном процессе над «первомартовцами» (1881, Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград).

Реалистические тенденции Маковского в их специфике наиболее характерно проявились в картине «Алексей» (1882, ГТГ), написанной с большой душевной симпатией к «маленькому человеку». Это восходящий к традиции Тропинина народный портрет-тип, обрисованный живо и точно. Лицо написано с большой психологической выразительностью: лукавая улыбка, блеск глаз очень верно передают душевное состояние человека, предвкушающего приятную минуту, когда он сможет «побаловаться чайком», поблагодарить. Энергичная, пластически отчетливая манера живописи, ее материальность подчеркнуты выбранным освещением — бликами от стоящего на столе кипящего самовара. Мастерски написан скромный натюрморт. В материальной достоверности живописи сказываются традиции Заряно.

Но эти же традиции оставались мертвыми в салонных портретах Маковского, в

которых натуральность исполнения аксессуаров становилась самоудовлетворяющей задачей.

Борьба двух взаимоисключающих творческих принципов — консервативного и прогрессивного, проявлявшаяся в искусстве, не менее сложно сказывалась и в художественном образовании.

Профессорами Академии, воспитателями молодежи были В. П. Верещагин, К. Б. Вениг, Т. А. Нефф и другие; прежнего ректора — престарелого Ф. А. Бруни — сменил гравер Ф. И. Иордан. В период 70—90-х годов Иордан занимал особенно консервативную позицию, оставаясь самым ярким сторонником традиционной эстетической системы академизма. Бруни возмущался картиной Репина «Бурлаки на Волге», считая ее «профанацией искусства». Другие профессора оставались также чуждыми запросам своих воспитанников, идеалам демократизма и поискам новых путей в искусстве.

Изучение природы нередко подменялось копированием апробированных образцов, выполненных какой-нибудь академической знаменитостью: эти образцы копировались учениками штрих в штрих, усваивалась чужая манера исполнения, убивалась художественная индивидуальность. Только в 80-е годы Академия пошла на уступки, и было введено рисование по памяти, столь необходимое для художника-реалиста, мыслящего живыми, реальными формами, а не прибегающего к заученным канонам.

Не получали ученики и современных представлений о живописи; в отдельных случаях дело даже доходило до курьезов: кое-кто додумался дома составлять предварительную, раз навсегда данную палитру красок и пользоваться ею при писании с природы.

Тем не менее и за стены Академии, как она ни отгораживалась, проникало дыхание жизни, молодежь жадно к ней тянулась даже в тех случаях, когда сохраняла верность академическому направлению.

Среди учеников, контингент которых определялся преимущественно демократическим составом, бурлили те же страсти, что и в большом мире искусства. Воспитанники Академии пополнили ряды передвижников, но уходили и в лагерь салонного искусства. Имена Репина и Семирадского особенно часто противопоставлялись друг другу как олицетворяющие два принципиально враждебных направления.

Исподволь созревало сознание необходимости уступок растущему влиянию реалистического искусства, выступавшего единым фронтом и в театре, и в литературе, и в музыке. Подготовка ожидаемых реформ, потребность в которых уже давно назрела,

затянулась на ряд лет: они были проведены (в весьма урезанном виде) только в 1893 году, а с 1894 года вошли в педагогическую практику.

До этого самым значительным среди академической профессуры был Павел Петрович Чистяков (1832—1919), который поддерживал учеников в их устремленности к большому искусству и реалистическим воззрениям.

Его роль была исключительной. Он создал свою педагогическую систему, впитавшую все ценное, что было в преподавании времен расцвета Академии. Но этого мало. Чистяков вносил творческое начало в учебную практику, он впервые четко сформулировал основные принципы преподавания, отвечающие высоким требованиям реалистического искусства.

Чистяков был самой светлой фигурой в Академии тех лет, когда, по его метким словам, большинство профессоров являлись «чиновниками, дожидаящимися орденов», учившими по старинке, далекими от высоких задач развития национального искусства.

Чистяков был сыном крестьянина, и лишь благодаря личной энергии в 17 лет поступил в Академию художеств, где учился у П. В. Басина. Он блестяще усвоил школу академического мастерства. Его рисунки обнаруживают прекрасное знание анатомии и пристальное внимание к индивидуальным особенностям модели. Они отличаются четкостью формы, силой лепки, тонкостью светотеневых переходов («Натурщик лежащий», 1855, НИМАХ; «Натурщик шагающий», 1856, ГРМ).

Первые его картины: «Три мужика» (1858, ГРМ) — на сюжет одноименной басни Крылова и «Нищие дети» (1861/2, ГРМ) свидетельствуют о том, что Чистякову были близки идеалы демократического искусства.

Огромное значение для Чистякова имело возвращение в Россию Иванова, которого он ставил превыше всех русских художников. Изучение его картин и этюдов, личное общение с великим художником сыграли решающую роль в формировании Чистякова как мастера и педагога.

Получив Большую золотую медаль за картину «Софья Витовтовна» (о ней см. раздел первый, главу четвертую), Чистяков в 1862 году выехал за границу. Посетив Германию и Францию, он остановился в Италии; в ряде этюдов запечатлел поразившую его природу, характерные национальные типы.

К числу лучших итальянских работ принадлежит законченный этюд «Голова чочары» (1863, ГРМ, ил. 109). Широкой, смелой кистью, столь отличной от гладкой суховатой манеры академических лет, художник энер-

гично лепит форму, выявляя характерные особенности строения лица — резко обозначенные скулы, огромные жгучие глаза, нос с горбинкой и красиво очерченный рот. Смуглое лицо в цветовом отношении хорошо связано с национальным костюмом — белым головным покрывалом и пестрой полосатой шалью. Этюд этот передачей национального колорита близок брюлловским итальянским жанрам и в то же время говорит о новом понимании красоты, о новых, демократических идеалах.

В рапорте Академии за 1867 год Чистяков сообщал: «Пишу поколенную фигуру нищего». «Римский нищий» (1867, ГТГ) — законченная однофигурная картина. На фоне освещенной солнцем стены четко вырисовывается фигура старика, неуверенно протягивающего заскорузлую руку, написанную особенно рельефно. Лицо затенено широкополой, потерявшей форму шляпой. Художник подробно останавливается на бытовых деталях, изображении одежды. Помимо социально-психологической характеристики, Чистякова занимали здесь живописно-колористические задачи: передача взаимодействия света и цвета, соотношение темных и светлых пятен.

По характеру образа к «Римскому нищему» близок этюд «Итальянец каменотес» («Мураторе», 1870, ГТГ), написанный со старого каменщика. Художник почувствовал и передал красоту и благородство худого, усталого, изборожденного морщинами лица. Безукоризненный по рисунку этюд выполнен смело и энергично. Немногими красками, сильной светотеневой лепкой, без излишних подробностей художник рисует лицо, раскрывает душевное состояние человека. В связи с этой работой Чистяков вспоминал: «...писал я очень ярко и быстро (работал 7 часов). Там движение кисти и цвета довольно сильные».

В России художники высоко оценили рисунок и силу живописи этюда. «Мураторе» был для нас идеалом того и другого», — писал В. Д. Поленов. По яркости характеристик, сочетающих в себе социальную остроту и человеческое обаяние, мастерству исполнения «Римский нищий» и «Итальянец каменотес» — лучшие произведения Чистякова, созвучные исканиям художников демократического направления.

Еще в 1864 году Чистяков задумал написать картину «Последние минуты Мессалины, жены римского императора Клавдия» (ГРМ). Произведение так и осталось незавершенным, хотя он работал над ним в течение почти всей жизни. Это объясняется несовместимостью поставленных художником задач с темой и методом ее раскрытия.

В 1870 году Чистяков вернулся на родину. За работы «Голова чочары», «Римский нищий», «Итальянец каменотес» и «Нищие дети» ему было присвоено звание академика.

Наиболее значительное произведение петербургского периода — «Боярин» (1876, ГТГ, ил. 108). Главное внимание здесь сосредоточено на лице и руках. «Изборужденное морщинами лицо, кажется, заснуло... умерло, только в глазах осталась и сосредоточилась жизнь... Написан «Боярин» превосходно, рембрандтовское освещение удачно выбрано для типа, изображенного художником», — писал Гаршин. Колорит строится на различных оттенках коричневого цвета — от холодного зеленоватого в фоне, охристого в лице и руках до густого красноватого тона бархатного кафтана и шапки, отороченных собольим мехом. Сама живопись картины, манера письма под старых мастеров хорошо согласуются с образом, изображением человека минувших веков. «Боярин» — пример творческого освоения классики, умения подчинить ее задачам современного искусства. Глубокий психологизм, национальный характер изображения сближают эту работу с исканиями передвижников.

Интересны также два портрета матери художника (1883, ГРМ и недатированный — в Калининской областной картинной галерее). В связи с ними следует подчеркнуть настоящий интерес Чистякова к старческому образу, раскрытию биографии человека — передаче тех сложных изменений, которые жизнь запечатлевает на его лице.

Произведения Чистякова немногочисленны, но разнообразны. «Все мои работы не похожи одна на другую», — писал он. — Я — все-таки русский, а мы, русские, всегда более преследуем осмысленность. По сюжету и прием, идея подчиняет себе технику». Последнее положение было основным принципом Чистякова-педагога.

В 1872 году Чистяков был приглашен в Академию на должность адъюнкт-профессора гипсоголового и этюдного натурального классов (в 1860—1862 годах он преподавал рисунок в школе Общества поощрения художников). В этой должности он оставался в течение двадцати лет. Вопреки бесспорным заслугам Чистякова как педагога академическое начальство, не брезгуя интригами, всячески препятствовало присвоению ему звания профессора. Искренне преданный делу, смелый и независимый в суждениях, любимец учеников, он был не угоден академическим чиновникам. Но Чистяков, убежденный противник рутин, признавал значение Академии как единственной школы высокого мастерства и, не считаясь с самолюбием, оставался в ней, видя,

какую пользу приносит молодым художникам. Кроме занятий в классе, он постоянно вел отдельную мастерскую. После 1890 года, фактически отстраненный от преподавания (его назначили заведующим мозаическим отделением), Чистяков продолжал работать дома с наиболее выдающимися учениками. Он справедливо и не без гордости писал: «Я всех обучил, начиная с 1871 года».

У Чистякова была одна «цель — двинуть, направить русское искусство по более простому и широкому пути», всячески способствовать подъему национальной живописи, повышению профессионального мастерства художников.

Мастерство должно основываться, по убеждению Чистякова, на глубоком изучении природы: «Я всю жизнь читал великую книгу природы: черпать все из себя, не обращаясь к родной природе, — значит останавливаться или падать. Художник должен все изучить, познать на деле и сохранить свежесть восприятия».

В преподавании Чистяков исходил из реалистического понимания рисунка, композиции и колорита, считая основой всего рисунок. Вопросы рисунка им были разработаны доскональней и точнее, чем живописи. Обучение рисованию протекало строго последовательно — от простейшего к более сложному и было подчинено изучению характера модели, формы предмета, правильному их выражению. Чистяков «в основу преподавания клал изучение формы предметов, в связи с рисунком, светотенью и колоритом», — писал его ученик В. М. Васнецов.

Обучение рисунку шло параллельно с изучением анатомии, дающей знания о строении живой формы. В этом Чистяков продолжал классические традиции Академии. Он восставал против того, что «учеников в натурном классе приучали вместо мускулов, костей и пр. одни пятна видеть и изображать». Репин превосходно объясняет чистяковскую систему рисунка, то есть построение объема головы, выявление ее структуры с помощью пересекающихся, измененных перспективной плоскостей. «Рельеф зависит не от тушевки, а от линий правильно построенных оснований», — пишет он. «Встречаясь на черепе, эти плоскости... образовали сеть на всей голове, что и составляло основу рисунка... Рисунок получался стройный, рельефный». Перспектива от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. Поясняют это и слова Чистякова: «Портрет сделан одними линиями, а живой, рисовать не линии, а формы, то есть чертить линии, а видеть массу». Позднее Серов писал Чистякову: «Помня Вас, как учителя, я считаю

Вас единственным (в России) учителем вечных неизблемых законов формы».

Чистяков указывал на три стадии в работе над рисунком: постановку, пропорции и объем, то есть правильное соотношение объема и пространства, выявление структуры с помощью перспективы плоскостей и, наконец, — отделка, тушевка. Некоторые из учеников, не понимая системы или искажая ее, останавливались на подготовительных стадиях, тем самым схематизируя рисунок, лишая его живой плоти. Зато те из них, которые сумели глубоко понять самую сущность чистяковской системы, достигали высокого профессионального мастерства.

Чрезвычайно ценными, не утратившими своего значения в наши дни, являются высказывания Чистякова о методе работы над картиной. Он исходил из того, что содержание определяет собой форму художественного произведения. «Без идеи нет высокого искусства, поэтому все — краски, свет и прочее должно быть подчинено смыслу в серьезной картине. Цвет в картине должен помогать содержанию, а не блеснуть глупо-хващливо», — говорил он ученикам, предостерегая от погони за внешними эффектами, а также от бездумного копирования; советовал глубже проникать в смысл изображаемых событий: «...реальность состоит не только в натуральности видимого, а более в натуральности и простоте и глубине взгляда на смысл события». Учил «сочинять... энергично, исходя из психологических задач, давать действующим в картине лицам роли и слова по характеру», учил строить композицию таким образом, чтобы она наиболее ярко раскрывала замысел картины, указывал на необходимость, «делая мелочи, видеть общее».

Признавая сильное эмоциональное воздействие колорита, Чистяков советовал «каждым мазком стараться рисовать мускул или форму... и не мазать пластинами или кругами, ничего не выражающими», делая смелый набросок в два тона, тщательно прорабатывать форму, и затем лессировать: «Не нарисовав — писать не следует, не выделивши подробности, лессировать нельзя». Он подчеркивал необходимость внимательно присматриваться к оттенкам, взаимодействию цветов. Однако проблема передачи естественного освещения, воздуха, солнца его интересовала главным образом в этюдах. Картина же, по его мнению, должна строиться на иных принципах, синтезирующих отдельные наблюдения, не допускающих слепого копирования природы. Основное внимание в ней концентрируется на решении морально-психологических задач; способ выражения не должен затруднять художника, ибо найден им уже в этюде.

Требование Чистякова значительности содержания, глубокого раскрытия смысла изображаемого явления и подчинения этому всех художественных средств было близко молодому поколению художников.

Чистяков требовал от учеников профессионально грамотных, законченных работ, считал, что «учить надо законченности, правильности», предоставляя свободно развиваться индивидуальным наклонностям ученика. Поэтому его учениками могли быть и Репин, и Суриков, и Поленов, и Виктор Васнецов, и Серов, и Врубель, и Савинский, и многие другие.

Чистяков не был идейным воспитателем, вождем молодых художников, какими стали Крамской для учащихся Академии и Перов для учеников Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Но в вопросах художественного мастерства его авторитет был непрекращаем. Выдающиеся заслуги Чистякова как педагога бесспорны. Русское искусство 70—90-х годов многим ему обязано: он вооружал художников высоким реалистическим мастерством, призывал их к творческому изучению природы, к освоению мирового художественного наследия. Постоянно указывал, что «без идеи нет высокого искусства», содержание определяет форму художественного произведения. Педагогическая система Чистякова помогала бороться с модернистскими течениями, идейным убожеством антиреалистического искусства.

Глава шестая

ВЕРЕЩАГИН

Обличитель жестокости войн и военных нравов (но не с позиции пацифизма), защитник бесправного солдата, **Василий Васильевич Верещагин** (1842—1904) сложился как художник в славную эпоху 60-х годов под влиянием просветительских демократических идеалов. В поле зрения Верещагина оказались и другие социальные пороки, в том числе пережитки варварства в нравах и обычаях Востока. Все это он сумел запечатлеть в своих произведениях с точностью документалиста. Произведения его суровы, драматичны, нередко трагичны по отраженным в них впечатлениям и событиям. Однако за уродствами существующей социальной действительности Верещагин видел и красоту природы, и красоту творений рук человека и передавал ее с той же подчеркнутой объективностью.

Художник отмечал: «Существует немало других предметов, которые я изображал бы с большей охотой. Я всю жизнь горячо любил

солнце и хотел писать солнце и, после того как пришлось изведать войну и сказать о ней свое слово, я обрадовался, что могу посвятить себя солнцу, призрак войны все еще заставляет меня изображать войну, и если мне хочется писать солнце, то я должен красть время у самого себя»; «Передо мною, как перед художником, ВОЙНА, и ЕЕ я бью сколько у меня есть сил». Так Верещагин понимал высокую цель творчества.

Гуманизм Верещагина сказался в стремлении воздействовать искусством на общественное мнение, в уважении к подвигу, к сознанию воинского долга, доблести, которые он видел в действиях солдат. Горячо сочувствовал художник освободительной борьбе народов. Таковы в основном его жизненные и эстетические принципы, вопреки отдельным заблуждениям, свойственным подчас воинской среде, с которой он был тесно связан.

Верещагин родился в Череповце, в дворянской семье и по традиции получил военное образование в Морском кадетском корпусе в Петербурге. Специально заниматься искусством он стал вопреки желанию родителей: посещал Рисовальную школу Общества поощрения художников, затем поступил в Академию художеств (1860—1863), где занимался у профессора А. Т. Маркова, а позже у А. Е. Бейдемана, который принадлежал к кругу Федотова и оказал на будущего художника весьма плодотворное влияние.

Некоторое время он совершенствовался в Париже, у Ж.-Л. Жерома и А. Бида и в Парижской академии художеств. Вернувшись в Россию, Верещагин отправился на Кавказ и там, наблюдая местную жизнь и нравы, исполнил множество зарисовок, среди которых выделяется «Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше» (1865, ГТГ) — произведение документально-этнографического характера, посвященное изобличению варварского религиозного фанатизма. Художнику был свойствен неизменный интерес к жизни восточных народов, в чем, возможно, сказалось и влияние ориенталиста Жерома, который тоже останавливался в своем искусстве на подобных эпизодах, но в еще большей мере — воздействие традиции национальной (Пушкин, Лермонтов, Л. Толстой, Брюллов, Гагарин, Тимм и его «Художественный листок»).

В 1867 году Верещагин уехал в Туркестан и там ближе узнал патриархальный Восток в самобытности его народной жизни и в сохранившихся в ней варварских обычаях. По туркестанским впечатлениям были написаны картины «Опиумоеды» (1868, Государственный музей искусств Узбекской ССР, Ташкент), которую И. Н. Крамской и И. Е. Репин особо выделяли за психологическую выразительность образов, а позднее — «Самаркандский зиндан» (1873, Государственный музей истории и искусства Узбекской ССР имени А. Икрамова, Самарканд), «Продажа ребенка-невольника» (1871—1872, ГТГ) и многие другие жанровые сцены, а также пейзажи. Живопись картин 60-х годов еще лишена красочности. Это качество появится позднее в результате наблюдений южной

природы и постепенного овладения мастерством. Когда Верещагин писал самаркандский зиндан, где узники томилась, изнемогая от голода и жажды, он сам спускался туда, чтобы лучше представить эти ужасные условия. Подобные произведения исключительны даже в общем развитии передовой русской жанровой живописи 60—70-х годов.

Участие в военных действиях в Туркестанской армии оказало решающее влияние на дальнейшую судьбу творчества Верещагина. Как справедливо писал В. В. Стасов, «из Туркестана он воротился живописцем войны и потрясающих трагедий, живописцем такого склада, какого прежде еще никто не видывал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе».

В академических батальных полотнах война изображалась как красивое, парадное зрелище, без крови, ужасов и страданий, а главное — без участия народа, солдатской массы. Героями признавались только цари, полководцы, главнокомандующие. Стройными рядами выстраивались войска, как на параде; самым дотошным образом воспроизводились все воинские регалии; баталист обязан был «назубок» знать воинскую форму разных частей и подразделений. Он должен был мастерски изображать эффектно галопирующую конницу, безупречно знать анатомию коня. Обязательными были и традиционные композиционные схемы: в центре — торжествующий победитель, его фланкируют приближенные, вдали могло быть дано изображение побежденного неприятельского города и зарево пожаров, усиливающее эффектность парадного зрелища. Таковы полотна придворного художника Николая I А. И. Зауервейда.

Правда, под влиянием растущих реалистических устремлений иные из баталистов, например Б. П. Виллевалде, стали изображать слащавые солдатские «сценки у колодца», казачьи бивуаки ввиду их «живописного облика» и т. п. Мастерская Виллевалде в Академии художеств пользовалась популярностью, поскольку давала, хотя и ограниченный, выход к бытовому жанру.

Демократизация русского искусства, заметно нараставшая в середине XIX века, сказалась в батальном жанре передового направления хроникерскими заметками — зарисовками на фронтах Кавказской и Крымской войн (Севастопольской обороны), публиковавшимися в «Художественном листке» (1851—1862) В. Ф. Тимма (см. том первый, раздел девятый, главу пятую). Однако никто из участников этого издания не поднялся до пафоса обличения войн как народного бедствия и никто не показывал столь убедительно скромного повседневного героизма солдатской массы, не сделал солдат главными героями своего творчества. Эта задача была разрешена тогда только Верещагиным.

Свои военные впечатления художник обычно передавал в серии картин разных сюжетов, объединенных событиями, в них представленными, местом действия и манерой исполнения. Таким образом он хотел полнее и разнообразнее показать то, чему сам был очевидцем. Примечательны названия картин

Туркестанской серии: «Нападают врасплох» (1871, ГТГ, ил. 110), «У крепостной стены. Пусть войдут» (1871, ГТГ; на раме сделана надпись: «Тсс... Пусть войдут»), «После удачи» («Победители», 1868, ГРМ), «После неудачи» («Побежденные», 1868, ГРМ). В них дано беспощадно реалистическое изображение военных эпизодов так, как все происходило на самом деле, а не согласно официальным реляциям главнокомандующих.

В картине «Смертельно раненный» (1873, ГТГ, ил. 111) запечатлены предсмертные минуты человека. Движения бегущего, схватившегося за рану, увиденны и зафиксированы в их жизненной достоверности, мгновении состояния строго и документально. На раме Верещагин даже записал причитания солдата: «Ой, убили, братцы!.. убили... ой, смерть моя пришла!»

Жестокий трагизм войны, усугубленный религиозным изуверством мусульман, показан в картинах «Представляют трофеи» и «Торжествуют» (обе — 1871—1872, ГТГ, ил. 115). В картинах все написано по натуре: и яркое, палящее солнце, и густая синева безоблачного неба, источающего зной, и пестрая толпа азиатского города в национальных костюмах, мечеть и высокие шесты, на которых выставлены отрубленные головы русских солдат. Художник использовал здесь свободную фрагментарную композицию.

Особенно большое впечатление произвела на современников картина «Забитый» — убитый солдат, над которым кружится воронье (уничтожена Верещагиным). Поэт А. А. Голенищев-Кутузов посвятил ей стихотворную балладу, а М. П. Мусоргский — музыку, В. В. Стасов уподоблял ее лермонтовскому «Валерику».

Завершает Туркестанскую серию картина «Апофеоз войны» (1871, ГТГ, ил. 114), которая задумана как образ-символ военных бедствий. На раме художник написал, что он посвятил свое произведение «всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим». В изображении выжженной солнцем пустыни со слетевшимися хищными птицами над грудой черепов достигнута образная обобщенность и лаконизм, но не в ущерб точности деталей.

Документальность, свойственная живописи художника, сполна проявилась в картине «Двери Тимура (Тамерлана)» (1871—1872, ГТГ, ил. 113).

Картины Туркестанской серии в большинстве были написаны в Мюнхене. Там Верещагин устроил для себя специальную систему шалашей, с тем чтобы при работе над картиной получалось нужное освещение. Стасов не

случайно отмечал мастерство художника в передаче эффектов света, тени, солнечного освещения. Солнечные краски Туркестанской серии были необычными для русской живописи 70-х годов, предпочитавшей сдержанную монохромность цвета.

Для достижения необходимого впечатления художник, хотя и писал не на открытом воздухе, а в мастерской, в дальнейшем, когда работал в Париже, использовал специальную вращающуюся застекленную площадку и таким образом улавливал нужное ему солнечное освещение. Работая над картинами, он неизменно стремился приблизиться к естественным условиям, которые хотел передать.

В 1874 году Академия художеств избрала Верещагина профессором, но он принципиально отказался от предложенного звания.

Откровенная правда о войне, высказанная в картинах Туркестанской серии, не устраивала реакционное русское командование, и оно выдвинуло против художника клеветнические наветы. Чтобы дать «грозе» утихнуть, Верещагин отправился в 1874 году путешествовать в Индию. Там его глазам открылись не менее возмутительные явления и факты, на которые он не преминул откликнуться. Одновременно его пленила поразительная красота древней страны: величественные горы со снежными вершинами, уходящими далеко в поднебесье, «волшебные» краски захода солнца в Гималаях (он любовался ими до самоубийства), незнакомая архитектура, костюмы местного населения, дворцы былых могущественных властителей. Но все это великолепие не скрыло от зоркого глаза угнетенности страны.

Художник побывал в самых отдаленных, даже труднодоступных ее уголках и все эти впечатления зафиксировал в многочисленных этюдах. Среди них немало изображений местных типов — свидетельство неизменного интереса Верещагина к человеку из народа («Кули», 1874—1876, КМРИ; позднее в Париже написан «Всадник в Джайпуре», Д., м., 1881—1882, ГТГ, ил. 112).

Стремясь к достоверности Верещагин все больше увлекался красочностью палитры и светом. В пейзаже «Мавзолей Тадж Махал в Агре» (1874—1876, ГТГ, ил. 117) переданы блеск солнца, искрящаяся в его лучах поверхность белого мрамора в контрасте с интенсивной синевой неба и отражением в водоеме, которое подчеркивает материальность здания и в то же время его легкость, изящество. Но впечатления воздушной перспективы живопись не создает: все детали, все частности написаны с одинаковой четкостью, и цвет сохраняет локальность.

Столкнувшись вплотную за время пребывания в Индии с колониальной политикой англичан, Верещагин намеревался исполнить цикл картин под названием «Индийская поэма», в которой хотел представить «историю заграбастания Индии англичанами». Все симпатии художника были на стороне угнетенной и ограбленной колониализмом страны и ее национально-освободительного движения.

Работу над «Индийской поэмой», которая могла бы стать своего рода художественным политическим памфлетом, прервали события русско-турецкой войны на Балканах (1877—1878 годов), куда Верещагин поспешил подобно многим демократически настроенным современникам, горевшим желанием помочь освободительной борьбе братского народа.

Картины, созданные под впечатлением этой войны, и составили Балканскую серию. Снова тема развивается художником в контрастных сопоставлениях, но уже не только действий русской и турецкой армий, а и того, как высокая освободительная миссия русских войск профанировалась подчас в военных верхах.

Прямым обвинением в адрес командования, равнодушного к судьбе солдата, явился триптих «На Шипке все спокойно» (1878—1879, местонахождение неизвестно). Название картины иронически перефразирует трафаретные донесения с фронта. Трагический эпизод, рассказывающий о бессмысленной гибели забытого на посту в горах часового, развернут художником во времени: солдата, стойко исполнившего свой воинский долг, постепенно заносит снегом, и от человека через некоторое время остается только крошечный снежный холмик.

Наглядность сопоставления во времени развивающихся эпизодов использована Верещагиным и в сюжетах «Перед атакой. Под Плевной», «После атаки» (не окончена, Центральный артиллерийский исторический музей, Ленинград), «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» (1877—1878, ГТГ). Это гневный отклик художника-гражданина на поспешно подготовленный штурм Плевны, приуроченный специально ко дню царских именин. Зритель видит и мысленно сопоставляет залегшие перед атакой полки, самую атаку, переполненный ранеными полевой лазарет, где, кажется, негде ступить ноге человека в сплошном месиве людей — жертв этого легкомысленно предпринятого штурма. Не желая отступить от того, что видит глаз, Верещагин не выделяет в картине отдельные личности, не дает лица крупным планом. Картину «Перед атакой» он даже komponует из одних солдатских спин.

Обращаясь к торжественным моментам воинской жизни, художник вновь показывает

все документально. Так, в картине «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (1877—1878, ГТГ, ил. 116; вариант в ГРМ) представлен эпизод победного военного парада, когда Скобелев, нарушив порядок церемонии, покинул свиту (среди которой находился и Верещагин), поскакав навстречу приветствующему его войску. И войска и командующий парадом генерал-победитель, вопреки академическим канонам, отнесены в композиции на задний план. Композиция взята фрагментарно и построена на контрасте первого и дальнего планов. Действие развернуто по диагонали, подчеркнутой склоном горы и «отсчитывающими» пространство деревьями, которые замыкают и композицию и движение справа — в наиболее утяжеленной части картины. Внимание зрителя останавливается на еще свежих следах недавно отгремевших боев, брошенных орудиях, запорошенных снегом трупах.

Большинство картин Балканской серии выдержано в тональной серовато-бело-коричневой гамме, передающей зимний местный колорит.

По характеристике Стасова, «лучшие картины из болгарской войны — это самое зрелое, это самое совершенное, это самое трагическое, это самое потрясающее, что только создал на своем веку Верещагин». Таких картин современники еще не видели: они столь же объективны, сколь и ужасающе драматичны.

Творчество Верещагина неизменно имело публицистическую направленность, что отразилось и в «Трилогии казней», ее остро-трагедийных сюжетах: «Распятие на кресте у римлян» (1887, Бруклинский музей, США), «Подавление индийского восстания англичанами» (около 1884 года, местонахождение неизвестно) и «Казнь заговорщиков в России» — народо-вольцев-первомартовцев С. Л. Перовской, А. И. Желябова, Н. И. Кибальчича, Т. М. Михайлова, Н. И. Рысакова (1884—1885, Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград).

Верещагин и ранее проявлял интерес к деятелям революционного движения; известно, что в Париже у И. С. Тургенева он встречался с П. А. Лавровым.

Верещагин как художник был близок современной ему русской реалистической литературной школе. Эпизоды и направленность иных его полотен вызывают в памяти столь же правдивые военные рассказы Л. Н. Толстого и В. М. Гаршина, но превосходят их гражданственной страстью обличения варварства войны, столь характерной для творчества В. В. Верещагина.

Последняя большая серия картин «1812 год. Наполеон в России» (1877—1904; обычно ее неверно датируют 1889—1900) задумана как монументально-историческая эпопея (часть картин этой серии хранится в ГИМ в Москве, часть — в Государственной картинной галерее Армении в Ереване).

Подробно, на основе документальных источников, Верещагин показывает мародерство наполеоновской армии в Москве и выразительно живописует ее печальный, заслуженный конец. Захватническим действиям французских войск противопоставлен суровый героизм русских партизан. Как всегда, художник стремился к полной жизненной достоверности всего изображаемого. Работая над этой серией, он совершил поездки на север России (1894), чтобы лучше представить себе условия зимней кампании, кроме того, исполнил ряд портретов-типов «незамечательных русских людей»: отставного дворецкого (1888), старухи нищенки 96 лет (1893—1894, оба — в ГРМ) и другие. В подобных портретах и тем более в картинах Верещагин мало или совсем не индивидуализировал образы персонажей.

Он изображал обычно большое скопление людей, охваченных единым порывом, выраженным в действиях, поступках, а не переживаниях, передавал поведение человека на войне: и в минуты смертельной опасности, и в моменты торжества победы, и в передышке после схваток. На первый план неизменно выступали объективность документа, правда факта, которую Верещагин принципиально противопоставлял отвлеченности представлений идеалистической эстетики. Своеобразие творческого метода Верещагина проявилось и в том, что он не создавал специальных эскизов к картинам, а лишь намечал композицию в общих чертах и все писал по памяти. Однако его творческое воображение неизменно опиралось на то, что было зафиксировано в этюдах.

Художник-воин, демократ и патриот, Верещагин погиб в 1904 году в Порт-Артуре на броненосце «Петропавловск», подорванном японской миной. По словам очевидцев, до последних минут он сохранял хладнокровие, зарисовывал свои впечатления в карманный альбом.

Несмотря на несомненные успехи реализма в батальной живописи, ее развитие на протяжении второй половины XIX века, да и позднее, преимущественно было сосредоточено в Академии художеств и не дало там ощутимых результатов.

Правдиво изображали войну, кроме Верещагина, В. Д. Поленов, П. П. Соколов, А. Д. Кившенко, П. О. Ковалевский. Все они были

очевидцами войны на Балканах. В. Г. Перов, В. Е. Маковский, И. М. Прянишников исполнили ряд реалистических картин о Севастопольской страде. Удачны произведения Прянишникова о войне 1812 года.

Превосходные военные сцены, полные глубокой правды жизни, написаны В. И. Суриковым и В. М. Васнецовым (см. главы восьмую и девятую). Но эти художники, изображая войну, ставили перед собой уже иные цели.

Из числа более поздних реалистических произведений батального жанра следует назвать знаменитую панораму **Ф. Рубо** «Оборона Севастополя» (1902—1904, Севастополь).

Глава седьмая

РЕПИН

Творчество **Ильи Ефимовича Репина** (1844—1930) знаменует собой расцвет передового демократического русского искусства 70—80-х годов. Именно с этим периодом связаны и наивысшие достижения самого художника. Подобно великим мастерам прошлого, Репин прекрасно владел всеми жанрами живописи и в каждом из них сумел сказать свое полное слово. Он создал непревзойденные картины русской народной жизни, раскрыл исторически сложившиеся особенности национального характера, прославил передовых деятелей русской культуры и мужественных борцов за светлое будущее родной страны. В его произведениях, как и в полотнах В. И. Сурикова, получила наиболее совершенное выражение ведущая тенденция в демократическом искусстве этого времени — устремленность к монументальной картине, героической трактовке образа народа.

Репин родился в Чугуеве на Украине в семье военного поселенца. Первоначальную художественную подготовку он получил у чугуевского иконописца и портретиста И. М. Бунакова. Семнадцатилетним юношей уже работал в иконописных артелях, самостоятельно и порой весьма оригинально выполняя большие настенные образы. К этому времени относятся и написанные им портреты родных.

В ноябре 1863 года, за неделю до «бунта 14» Репин приехал в Петербург, чтобы поступить в Академию художеств. Готовясь к экзамену, он стал посещать Рисовальную школу Общества поощрения художников, в которой преподавал И. Н. Крамской — его будущий друг и учитель. В январе 1864 года Репин стал учеником Академии художеств. Он сблизился с М. М. Антокольским, Н. И. Мурашко, позднее с В. Д. Поленовым и К. А. Савицким, посещал знаменитые «четверги» Петербургской Артели. На протяжении всего академи-

ческого курса, а затем и в зрелые годы Репин пользовался советами Крамского, влияние которого было особенно заметно в портретных работах; плодотворно сказалось оно и в критическом освоении получаемых в Академии профессиональных знаний. О быстром росте мастерства Репина свидетельствует портрет В. А. Шевцовой (1869, ГРМ) — будущей жены художника.

В эти же годы формируется мировоззрение Репина как передового художника-демократа. Недаром он впоследствии называл себя человеком 60-х годов, заявляя, что для него еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого. Противопоставляя свои взгляды взглядам сторонников безыдейного, «чистого» искусства, он говорил, что окружающая жизнь слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст. В 1878 году он становится членом Товарищества передвижных художественных выставок, его гордостью и надеждой.

Выдающийся талант Репина раскрылся уже в «Воскрешении дочери Иаира» (1871, ГРМ) — программной работе, за которую он получил Большую золотую медаль и право на поездку за границу в качестве пенсионера. В картине творчески использованы лучшие художественные традиции, в том числе искусства Рембрандта с его психологизмом и светотенью. Трактовка образа Христа навеяна знаменитой картиной Александра Иванова «Явление Христа народу». Свежо и колоритно написана центральная часть композиции: освещенное золотистым отблеском горящих светильников ложе с умершей и выделенная дневным светом, проникающим в полумрак комнаты, величаво спокойная фигура Христа. Традиционный мифологический сюжет наполнен живым человеческим содержанием.

Трепетным ожиданием чуда озарены лица отца и служанки, еще хранящие следы глубокого горя; торжественной, благоговейной тишиной веет от картины. По силе передачи настроения, цельности и красоте живописного решения ей не уступает и замечательный эскиз, находящийся в Третьяковской галерее.

Новый этап творчества был связан с работой над картиной «Бурлаки на Волге» (1870—1873, ГРМ, ил. 118—121).

Впервые Репин увидел бурлаков во время поездки на пароходе по Неве летом 1868 года. Зрелище людей, впряженных в лямки, как скот, потрясло художника, особенно по контрасту с «чистым, ароматным цветником господ». В этом плане острого социального противопоставления он и задумал сперва картину, но скоро отказался от прямолинейной тенденциозности, приняв замечание Ф. А. Васильева о том, что «картина должна быть шире, проще, что называется — сама по себе... Бурлаки так бурлаки!». По совету того же Васильева Репин вместе с ним, еще одним

художником Е. К. Макаровым и братом своим поехал весной 1870 года на Волгу, где с увлечением делал наброски и этюды бурлаков, пейзажные зарисовки, эскизы будущей картины. В 1871 году «Бурлаки на Волге» были уже показаны на выставке Общества поощрения художников, но, не удовлетворенный картиной (за которую получил первую премию), Репин совершает в 1872 году вторую поездку на Волгу и заканчивает работу над полотном лишь в 1873.

Поездка на Волгу не только сыграла решающую роль в создании картины, но и явилась важным, переломным этапом в творческом развитии художника. Здесь, по его словам, он впервые (после Чугуева) прошел курс обучения на природе, увидел естественную красоту реальной действительности, оказался в самой гуще народной жизни.

Картина «Бурлаки на Волге» стала центральным произведением всего русского демократического искусства 70-х годов. В ней, в персонажах ее, увидели не только каторжный труд, но и могучую общественную силу, таящую в себе огромные возможности. Здесь сказалось новое понимание народной темы, выраженное с небывалой художественной полнотой. Недаром еще в процессе работы над картиной Репин писал Стасову, что «судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы...».

Жанровая картина решена в монументальных, эпических формах, на большом полотне. Репин строит композицию на передаче медленного движения бурлаков, тяжело идущих по раскаленной солнцем песчаной отмели Волги. Он использует традиции классического искусства прошлого, расчлняя бурлацкую ватагу на три группы, тесно объединенные между собой.

Впереди — четверо наиболее опытных и сильных бурлаков. Даже в пределах этой группы поражает разнообразие ярких индивидуальностей. Тут и могучий, добродушно ухмыляющийся мужик, и знаменитый, по воспоминаниям Репина, поп-расстрига Канин с повязанной грязной тряпичей головой; у него лицо бурлака-философа, стоящего неизмеримо выше окружающей его среды; здесь и Илья-моряк с угрюмым взглядом исподлобья, и хитрец бурлак с трубкой в зубах.

В следующей группе резко бросается в глаза откинувшаяся назад и ярко освещенная солнцем юношеская фигура Ларьки, выделенная и цветом его изодранной красной рубашки. Это композиционный центр картины. Фигура Ларьки — живое воплощение протеста «могучей молодости против безответной покорности возмужалых, сломленных привычкой и временем дикарей-геркулесов, шагающих вокруг него, впереди и позади» (Стасов). С большой жизненной правдой написаны изможденный бурлак, вытирающий рукавом рубахи струящийся по лицу пот, и еще креп-

кий, невозмутимый старик, привычно набивающий на ходу трубку, и выбившийся из сил бурлак, замыкающий ватагу.

Перед нами не сумма отдельных человеческих индивидуальностей, а сплоченный горькой судьбой единый людской коллектив. Обветренные, бронзовые от загара лица, выгорели и потемнели от пота рубахи. Висящие, как плети, руки, повторение в каждой группе несколько выпрямившейся в ляжке фигуры, общий волнообразный ритм идущих в ногу бурлаков, мерно покачивающихся в своих хомутах, усиливают впечатление затрудненного, но упорного движения. Эпически неторопливый рассказ художника о повседневном, будничном труде бурлаков, волокущих против течения реки тяжелую баржу, в соединении с жанровыми эпизодами и живыми конкретными деталями органично перерастает в обобщенную героическую трактовку темы, в образ угнетенного, но могучего народа.

Чтобы придать максимальную выразительность картине, подчеркнуть силу и сплоченность ватаги, Репин помещает бурлаков рядом друг с другом теснее, чем это могло быть в действительности, и как бы поднимает их на песчаную отмель. Относительно низкий горизонт, четкая силуэтность всей группы, темным пятном выделяющейся на залитых солнцем просторах Волги, уверенная лепка формы густыми сочными мазками, наконец, как уже говорилось, большой размер полотна — все это использовано Репиным для монументализации художественного образа.

Большую роль в картине играет изображение природы — простой и величественной, как сам народ. Не случайно при завершении «Бурлаков» Репин убрал гряды гор на противоположном берегу: более типичным стал образ волжского пейзажа с характерным для него низким луговым берегом слева по течению, а главное, широта волжских далей усилила общий эпический строй произведения.

Менее удался художнику колорит картины. В то время Репин делал лишь первые шаги в направлении пленэрной живописи. Он достиг цельности общего тона путем использования несколько условной рыжеватато-охристой гаммы.

Картина была воспринята как событие в художественной жизни России начала 70-х годов. И если ректор Академии художеств Ф. А. Бруни оценил ее как «величайшую профанацию искусства», то Стасов, напротив, отнес ее к числу «самых замечательных картин русской школы».

В те годы Репин создал также «Бурю на Волге» («На плоту», 1870) и «Шторм на Волге» (1870, КМРИ; вариант 1873 года в ГРМ). Само содержание этих произведений

обусловило их романтический характер, сказавшийся и в свободной, широкой и звучной живописи картины «Буря на Волге». К ним близко образным строем и свежей тональной живописью, открывающей следующий этап в пленэрных исканиях Репина, полотно «Бурлаки, идущие в брод» (1872, ГТГ).

В последующем развитии художника немалую роль сыграла поездка за границу в качестве пенсионера Академии художеств (с мая 1873 по июль 1876 года). По дороге в Италию он осмотрел Всемирную выставку в Вене, давшую общее представление о современном состоянии европейского искусства, а во время пребывания в Париже (с октября 1873 по июль 1876 года) имел возможность серьезно изучить французскую живопись.

Характерно, что он резко критически относится к официальному искусству, но с уважением пишет о реалисте Курбе как о «ярком начале». Оценивая в целом современное ему французское искусство, Репин считает, что у французских художников «принцип другой, другая задача, мирозерцание другое. Увлечь они могут, но обессилят». Он выделяет лишь Реньо — темпераментного живописца-романтика — и Эдуарда Мане. Свои симпатии Репин отдает историческим картинам выдающегося польского художника Матейко и жанровым полотнам талантливого венгерского живописца Мункачи.

Он с восхищением пишет о великих творениях мастеров искусства прошлого: «Моисее» Микеланджело, картинах Тициана, Веронезе, работах Веласкеса и Рембрандта. Только Рафаэль, чуждый ему по характеру творчества, вызвал тогда у Репина отрицательный отзыв.

Летом 1874 года в приморском городке Нормандии — Вёле художник пишет этюды на открытом воздухе. Эта работа над задачами пленэрной живописи, продолжавшая искания периода написания «Бурлаков на Волге», была чрезвычайно плодотворна для Репина. Она помогла ему научиться точно фиксировать цветовые отношения, тонко передавать световоздушную среду, эффекты солнечного света («Девочка-рыбачка», 1874, Иркутский областной художественный музей; «Лошадь для сбора камней в Вёле», 1874, Государственный художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов).

Новые художественные поиски Репина отразились в работе над картиной «Парижское кафе» (1875, частное собрание, за рубежом). В этюде к ней («Дама, опирающаяся на стул», 1875, ГРМ) художник для передачи окутанного воздухом заднего плана использует серебристый тон, чем достигает цельности колорита, сохраняя

одновременно свежесть восприятия природы. Более традиционно написана фигура дамы на первом плане. Едва намеченный стул и легко положенные, как бы скользящие по полу тени довершают общее впечатление от этого артистично выполненного произведения. Показательно, что Репин даже этюд решал как художественно завершенную картину.

Законченное полотно «Парижское кафе», экспонированное Репиным в парижском «Салоне» 1875 года, успеха там не имело, несмотря на выразительность сюжетно-психологического мотива, динамичную композицию и метко схваченные типы завсегдатаев кафе.

К тому же времени относится картина «Садко» (1875—1876, ГРМ), которая интересна обращением Репина к русскому былинному эпосу. Однако аллегоричность оказалась чуждой складу его дарования, картина написана смелой, опытной, но холодной кистью.

Художник вернулся из-за границы со страстным желанием работать на родной земле. О его возросшем живописном мастерстве свидетельствует написанная уже в России небольшая, но поэтичная картина «На дерновой скамье. Красное село» (1876, ГРМ, ил. 122), отличающаяся тонкой пленэрной живописью.

Уехав в родной Чугуев, Репин изучает крестьянский быт, обычаи и нравы. Его увлекало яркое проявление национального своеобразия всего уклада народной жизни. «Я недавно пропутешествовал дня четыре по окрестным деревням. Бывал на свадьбах, на базарах, в волостях, на постоялых дворах, в кабаках, в трактирах и в церквах,— писал он Стасову 11 ноября 1876 года.— Что это за прелесть, что это за восторг!!! Описать этого я не в состоянии, но чего только я не наслушался, а главное, не навиделся за это время!!!»

Воодушевленный обилием впечатлений, Репин работает то над картиной «Возвращение с войны» (1877, Государственный художественный музей Эстонской ССР, Таллин), то над полотнами «В волостном правлении» и «Экзамен в сельской школе», создает такие превосходные вещи, как «Мужик с дурным глазом» (1877, ГТГ, ил. 136), «Мужичок из робких» (1877, Горьковский государственный художественный музей, ил. 135) и «Протодьякон» (1877, ГТГ, ил. 124).

«Мужичок из робких» — забитый и запуганный крестьянин, затаивший, однако, в глубине угрюмого, необычайно выразительного взгляда ненависть. Прекрасно написаны склоненная взлохмаченная голова, освещенное боковым светом изможденное морщинистое лицо, ссутулившаяся фигура в ветхом армяке, робко выдвинувшаяся из угла рамы.

С необыкновенным мастерством создан образ протодьякона, написанный в широкой темпераментной манере, которая с тех пор стала неразрывно связываться с именем Репина.

Протодьякон предстает перед зрителями, заполняя своим могучим, дородным телом все пространство холста. Монументальность взятой крупным планом фигуры усилена низкой точкой зрения. Черная ряса, переданная в градациях от коричневатого-черных до зеленоватого-синих тонов, золотистый фон дополняют впечатление торжественности образа этого «льва духовенства», по выражению Репина.

Сочными мазками художник лепит багрово-красное, лоснящееся лицо протодьякона, его заалевший от постоянных возлияний огромный нос; в зеленовато-охристых тонах пишет седую бороду, передает орлиный взмах густых еще черных бровей и тяжелый сверлящий взгляд.

Не менее выразительна огромная рука-подушка, возложенная на колоссальных размеров чрево, подчеркнутое к тому же малиновым поясом и золотой цепочкой часов. С этим сочетается жест другой руки, сжимающей посох, словно царский жезл. Раскрытие в церковнослужителе торжества земного, плотского начала над духовным и составляет истинный пафос произведения, его разящую художественную силу. Это существо образа выявляет каждый мазок широкой кисти, весь живописно-пластический строй произведения.

Создавая «Протодьякона», Репин был далек от какой-либо нарочитой тенденциозности. Он не стремился к разоблачению персонажа. Напротив, как художник увлекся его колоритной внешностью и властной осанкой, остро почувствовал яркое своеобразие образа. В результате при сохранении разительного сходства с прототипом — чугуевским соборным дьяконом Иваном Улановым — «Протодьякон» поднимается до типичнейшего образа целого сословия своего времени.

Влечение Репина к большой форме в искусстве, незаурядным личностям и драматическим переживаниям проявилось и в первой его исторической картине «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» (1879, ГТГ, ил. 138), написанной уже после переезда осенью 1877 года из Чугуева в Москву.

Сестра Петра I изображена в один из самых драматических моментов ее жизни, когда рухнул подготовленный ею заговор стрельцов.

Немногими деталями — разметавшимися по плечам волосами, сдвинутым стулом, смя-

той на столе скатертью — Репин передал только что погасшую вспышку ярости, перешедшую в состояние внешнего покоя. Облаченная в парчовое платье, грузная Софья застыла в неподвижности. Неподвижно и ее полное, напоминающее Петра лицо, со сдвинутыми бровями и сверкающими, расширившимися от гнева глазами. Так через выражение душевного состояния Софьи раскрывается острый исторический конфликт петровского времени.

Образ царевны, величественно-грозной, бессильной в своей ярости, но страшной даже в поражении, оттеняет испуганно забившаяся в угол монашка-прислужница. Крамской метко сказал в письме к Репину: «Софья производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы, что совершенно отвечает истории».

Вся обстановка кельи Новодевичьего монастыря написана по этюдам с натуры. Контраст глубокого темно-коричневого тона освещенной свечами кельи, красного сукна на полу с холодным дневным светом окна и серебристого парчового платья Софьи создает тревожное настроение, усиливающее эмоциональное воздействие произведения.

В картине «Царевна Софья» еще более отчетливо, чем в «Протодьяконе», сказалось творческое освоение Репиным наследия великих мастеров прошлого, до поездки за границу воспринимавшегося им еще сквозь призму академических традиций. Не заботясь о внешнем правдоподобии, художник укрупняет фигуру Софьи, освещает ее сильным потоком света, пренебрегая естественностью теней на первом плане. Но он делает все это с таким темпераментом, убежденностью и тактом, что зрители даже не замечают всех этих нарушений, покоренные и захваченные силой и правдой образного решения.

Пафос больших человеческих страстей, драматизм, живописное мастерство — все это выделяло произведение Репина среди множества исторических полотен его современников. По-своему продолжая линию психологического реализма и драматической напряженности, которую утвердил в исторической живописи передвижников Ге картиной «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», Репин предварил в некоторых отношениях «Меншикова в Березове» Сурикова.

В тех же формах большого монументального искусства Репину хотелось воспроизвести и современную народную жизнь. Но это удалось ему не сразу, и многие из начатых в чугуевский период картин остались незаконченными. Однако, проработав в течение трех лет над одной из них — «Проводы новобранца» (1879, ГРМ), — навеянной, как и «Возвращение с войны» (1877, Госу-

дарственный художественный музей Эстонской ССР, Таллин), событиями русско-турецкой войны за освобождение Болгарии, он довел ее до полной завершенности. Сам сюжет обусловил интимное решение художественного образа. Особенно хороша центральная группа с новобранцем, который, прощаясь, ласково обнимает припавшую к его груди жену. Глубина переживаний сочетается со сдержанностью их выражения — в этом сказываются черты национального народного характера. Произведение написано в светлых тонах, передающих лирическое чувство художника и тот пафос утверждения жизни, который так присущ всему творчеству Репина.

Картина «Вечорниця» (1881, ГТГ) была создана Репиным на основе впечатлений и этюдов, накопленных во время пребывания летом 1880 года на Украине, в имении Тарновских. Художник изобразил непринужденное веселье деревенской молодежи. Несколько темный колорит передает скромность обстановки, помогает сосредоточить внимание на выделенных светом и композицией образах бойкой девушки и лихого парубка, танцующих гопак.

Период высшего расцвета дарования Репина приходится на 80-е годы. Из многих сюжетов, почерпнутых во время путешествий по окрестностям Чугуева, а затем и Подмоковья, его особенно увлек крестный ход — несение чудотворной иконы. Подобное шествие имело всегда торжественный, праздничный характер и собирало массу народа. Оно давало художнику возможность показать всю провинциальную Русь и вместе с тем привлекало живописной стороной. Поддержанный Крамским, считавшим, что он напал на «золотоносную жилу», Репин разрабатывает эскизы будущей картины, собирает этюдный материал, едет в Курскую губернию, в знаменитую Коренную Пустынь, исстари славившуюся крестными ходами. Обогащенный новыми впечатлениями, он пишет вначале картину «Явленная икона», затем — «Крестный ход в Курской губернии».

Несмотря на то, что каждая из этих картин имеет вполне самостоятельное значение, сопоставление их позволяет с большей ясностью раскрыть общий замысел художника, историзм его мышления в восприятии повседневных явлений действительности. В «Явленной иконе» (1877—1891; переписана в 1916 и 1924 годах, Городская галерея в Градце-Кралове, Чехословакия) Репин показывает религиозную процессию в условиях патриархальной Руси, когда само почитание чудотворной иконы связано было с множеством языческих суеверий. Не случайно именно для этого варианта крестного хода Репин воспользовался «Протодьяконом»: видя в нем «отголосок языческого жреца, славянского еще», сделал его главным действующим лицом. «Явленная икона», к сожалению, была испорчена автором позднейшей перепиской.

Сравнение этой исторической, по замыслу художника, картины с «Крестным ходом в Курской губернии» очень наглядно показывает те глубокие изменения в социальных отношениях русского общества, которые увидел Репин.

Полотно «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883, ГТГ, ил. 125—127) стало таким же выдающимся событием в русском демократическом искусстве 80-х годов, каким были для 70-х годов «Бурлаки на Волге». На материале торжественного церковного шествия Репин дал широкую картину народной жизни в пореформенной России начала 80-х годов, раскрыл социальные отношения различных классов в их живом взаимодействии, начавшееся расслоение среди крестьян.

Главный герой «Крестного хода» — огромная многотысячная толпа народа. Как река в половодье, вышедшая из берегов, толпа растекается по широкой дороге, отдельными ручейками пробиваясь вперед, к головной части процессии. С присущей Репину острой наблюдательностью охарактеризованы все участники шествия: преисполненные важности мужики, несущие украшенный лентами фонарь, благоговейно держащие пустой футляр от иконы старушка и молодая женщина, хор с самоуверенно рокошующим басом и тенором, робко берущим высокую ноту. Очень колоритен и рыжебородый дьякон.

Центр шествия и один из композиционных фокусов картины — безвкусно одетая толстая барыня с иконой в сверкающем на солнце золотом окладе. Лицо помещицы выражает чванство, тупую уверенность в превосходстве над окружающими. Справа от нее медленно и важно движется откупщик или промышленик, вышедший, видимо, из кулаков. Он крестится, но его тыквообразное лицо с маленькими злыми глазками и перекошенным ртом выдает хищническую натуру.

За этими «столпами общества» следуют отставной военный в темно-зеленом мундире, господин в летнем светлом костюме и прочая «чистая публика», с обеих сторон огражденная от «простонародья» становыми, урядниками, сельскими старостами. И далее — толпа крестьян, постепенно скрывающаяся в облаках поднятой пыли. Видны лишь колышущиеся и сверкающие на солнце хоругви. В правой части Репин смело представил сцену дикой расправы урядника с крестьянами, избиваемыми им нагайкой, просто так, «для порядка», по избытку усердия.

Художник не стремится к точной фиксации действительности, а лишь выражает в ее реальных формах свой замысел. Он строит композицию таким образом, что, дойдя до помещицы с иконой, взгляд зрителя, бегло скользнув по толпе, переходит на левую часть картины и, постепенно приближаясь к первому

плану, останавливается на фигуре горбуна. Это один из самых значительных образов произведения, сознательно выделенный Репиным из общей массы народа. Полный веры в равенство всех перед богом, обиженный судьбой горбун спешит приблизиться к иконе, но староста неумолимым движением руки с длинной палкой преграждает ему путь к «избранным». Фигура горбуна, устремившаяся вперед, необычайно выразительна, так же как и лицо, вылепленное смелыми и точными ударами кисти. В глазах светятся ум и упорство; лицо пронизано неудержимой энергией и верой, наложивших на него печать своеобразной духовной красоты. Так, наряду с представлением о социальном неравенстве, охраняемом силой и освящаемом церковью, в картине выражена мысль художника о моральном превосходстве народа над властью имущими.

Еще ни один из русских и европейских художников не изображал современное ему общество с такой глубиной проникновения в самые основы социальных отношений, с такой поразительной жизненной правдой. В этом состояла историческая заслуга русского демократического реализма, с особой полнотой и художественной силой проявившегося в творчестве Репина.

Великий реалист, для которого выше всего — правда жизни, Репин все в картине подчинил своему замыслу — дать правдивое изображение современной русской действительности. Даже пейзаж с вырубленным лесом на холмах имеет большое смысловое значение, свидетельствуя о хищническом истреблении природных богатств, характерном для пореформенной России.

Верность жизненной правде определила и живописные достоинства произведения. Превосходно написана толпа, единая в своем движении, несмотря на ряд образующих ее социальных групп. Звучные цветковые пятна золоченого фонаря с переливающимися на солнце голубыми и розовыми лентами, розово-желтого, затканного золотом стихаря дьякона, желтого платка и красного фартука женщины с футляром, золотого оклада иконы в руках у разодетой барыни, поднятых хоругвей ритмически расчленяют всю процессию, помогая ощутить пространственную глубину, усиливая впечатление стихийно движущейся громадной массы народа. С удивительным богатством оттенков и переходов цвета написаны крестьянские армяки, белый китель урядника, выцветшие рубища богомолков, зеленые мундиры становых, синие скуфьи священников. И все это живое разнообразие красок приведено к единству общего почти серебристого тона благодаря тонкой передаче

насыщенного пылью воздуха, бледного от зноя неба, серовато-зеленых, выжженных солнцем холмов и доминирующих в картине коричневатого-серых крестьянских одежд. Во всем этом виден огромный рост мастерства по сравнению с «Бурлаками на Волге», где Репин был лишь на подступах к пленэрной живописи.

Вполне закономерным для художника был переход от работы над «Крестным ходом в Курской губернии» к циклу картин, посвященных образам русских революционеров. Под воздействием революционной ситуации еще с конца 70-х годов тема народной жизни стала переплетаться в его творчестве, как и в русском искусстве в целом, с темой революционной борьбы. И никто из русских художников — даже Ярошенко — не отразил с такой полнотой и яркостью героической деятельности революционеров-народников, как Репин. При этом характерен его переход от фиксации отдельных эпизодов с еще недостаточно разработанным образом революционера, как, например, в картине «Под конвоем» (1876, ГТГ), к изображению революционера в драматической ситуации, когда все его духовные силы выявляются с наибольшей полнотой («Арест пропагандиста», 1880—1892, ил. 128, «Сходка», 1883, все — в ГТГ). Изображая арест пропагандиста (второй, более законченный вариант), Репин с большой пронизательностью показал одиночество революционера-народника, оставшегося чужим для тех крестьян, среди которых он вел пропаганду.

Лучшими на тему русского революционного движения были картины «Отказ от исповеди» (1879—1885, ил. 129) и особенно «Не ждали» (1884—1888, ил. IX, обе — в ГТГ). Сюжет первой из них был навеян литературным отрывком Н. Виленкина (Минского), напечатанным в нелегальном журнале «Народная воля» за 1879 год. Однако было бы неверно рассматривать ее как живописную иллюстрацию к этому тексту. Сохранившийся большой эскизный материал, относящийся к 1879—1882 годам, свидетельствует о том, как постепенно преодолевал художник жанровую трактовку сюжета и будничность образа революционера, стремясь к его героизации.

Произведение решено в лаконичной форме двухфигурной композиции — как бы драматического диалога. При этом фигура священника, стоящего спиной к зрителю и против источника света, оказывается нейтрализованной, и все внимание сосредоточено на революционере, сидящем на тюремной койке. Измученный ожиданием близкой смерти, но не сломленный духовно, он с гневным презрением отказывается от исповеди. Его мо-

ральное торжество над священником, а вернее, над теми, кто стоит за ним, выражено ярко и убедительно. Это героический и вместе с тем исполненный глубокого трагизма образ русского революционера рубежа 70—80-х годов. Весь живописный строй картины, ее колорит с землисто-серыми и черно-коричневыми тонами, темная камера смертника оказывают сильное эмоциональное воздействие.

В ином плане решена картина «Не ждали», ставшая одним из выдающихся произведений русского искусства второй половины XIX века.

В первоначальном варианте на эту же тему Репин изобразил неожиданное возвращение в свою семью революционерки-курсистки («Не ждали», 1883—1898, ГТГ). Это произведение, привлекающее обаятельным образом главной героини (переписанным в 1890-е годы), оригинальностью композиции и свежей, «пленэрной» живописью, не давало, однако, психологически сложного решения темы. Неудовлетворенный им, художник изменил замысел, представив вместо курсистки неожиданно возвращающегося, видимо, из ссылки революционера, и переработал всю композицию. Основная психологическая тема картины зазвучала в полную силу. Это позволило Репину перейти к работе над большим полотном, которое он писал на даче в Мартышкине, близ Ораниенбаума, используя в качестве натурщиков родных и знакомых (женщина, сидящая за роялем, написана с дочери Д. В. Стасова и с жены художника Веры Алексеевны, старуха мать — с тещи Репина Шевцовой, девочка — с дочери Репина, мальчик — с Сережи Костычева и т. д.). Образ революционера с самого начала был задуман как собирательный, и для него использовались многие модели. В 1884 году картина была экспонирована на XII передвижной художественной выставке, вызвав, как год назад «Крестный ход в Курской губернии», восторженное одобрение передовой интеллигенции и озлобленные нападки реакционеров. Позднее Репин неоднократно возвращался к картине. Он трижды переписал голову входящего революционера и при этом заметно ухудшил ее (черты лица стали менее волевыми). Наконец, в 1888 году удалось поправить образ, не вернув все же присущей ему ранее силы характера.

Осунувшееся, обросшее бородой лицо с неизгладившимся еще настороженным выражением, стоптанные грязные сапоги свидетельствуют о длительном и трудном пути, а нерешительная походка и вопросительный взгляд — о неуверенности в том, как примут его близкие. С большим мастерством передано волнение, вызванное неожиданным возвращением главы семьи.

Первой увидела входящего мать. Она медленно, не веря себе, поднялась с кресла и вся обратилась к нему. Ее лица почти не видно, но фигура, устремившаяся навстречу сыну, и рука, на миг словно застывшая в воздухе, столь красноречивы, что мы понимаем и пережитую тревогу и внезапную радость этой встречи. Фигура матери в темной, возможно, траурной одежде резко выделяется на фоне светлой комнаты, приковывая внимание. Мы невольно оказываемся вовлеченными в безмолвный диалог взглядов и переживаний матери и сына. Именно с этого момента вернувшийся становится смысловым центром композиции, вокруг которого разворачивается сюжетное действие. Вот-вот с радостным изумлением поднимется с места и бросится к вошедшему сидящая в глубине комнаты женщина, его жена, мы видим радостный порыв к отцу мальчика-гимназиста, замечаем, как испуганно пригнулась к столу девочка, не узнавшая, не помнящая, видимо, отца. И только, вероятно, недавно нанятая горничная смотрит с любопытством на происходящее. Но и она испытывает невольное волнение.

Захватывая драматизмом переживаний действующих лиц, чувством горячей любви родных к этому человеку, Репин тем самым делает его и для нас подлинным героем, внушающим уважение и глубокую симпатию. Два различных плана произведения — мир революционной борьбы и острое семейное переживание — сливаются в одно целое, в картину жизни русской интеллигенции XIX века, проникнутой передовыми идеями эпохи.

Психологический принцип композиции Репин органически сочетает с ее архитектурностью, уравновешенностью общих масс и цветовых пятен, с использованием основных композиционных линий для направления внимания зрителя. Даже фиксирующее первый план картины тяжелое кресло повернуто художником так, что линии его угла как бы подсказывают зрителю двойное направление взгляда: к входящему революционеру и членам его семьи.

Используя старую традицию русской жанровой живописи, идущую еще от Федотова и развитую передвижниками, художник заставляет «говорить» даже вещи. Так, висящие на стене портреты Шевченко и Некрасова — любимых поэтов русской революционной интеллигенции — свидетельствуют о политических симпатиях семьи революционера, а также в какой-то мере намекают на преемственность поколений. Простой дощатый пол, виднеющийся за стеклом двери пейзаж указывают на то, что действие происходит где-то за городом.

Но следование традициям соединяется у Репина со смелым новаторством и в области композиции, необычайно динамичной, создающей впечатление как бы случайно выхваченной из жизни сцены, и в живописи интерьера, залитого светом и наполненного воздухом. Живые пятна света и тени легко скользят по зеленовато-голубым обоям комнаты, серовато-охристому полу; цвет каждого предмета изменяется в зависимости от положения в пространстве и освещения, обогащаясь сложной игрой рефлексов. Изумительно передано мокрое стекло двери, ведущей на террасу, за которой чувствуется прохлада дождливого летнего дня. При этом Репин делает светлый колорит картины эмоционально выразительным и поэтичным, изображая то переходное, связанное с сюжетом произведения состояние, когда в комнату вот-вот брызнут и ослепительным потоком польются лучи солнца, переключаясь с радостью, охватившей родных при неожиданной встрече с дорогим, страдавшим человеком.

Если в «Сходке» и отчасти в «Отказе от исповеди» Репин обогащал реализм романтической революционного подвига, то в картине «Не ждали» он успешно развивает традицию русской сюжетно-повествовательной бытовой картины, внося в нее глубокий психологизм и мастерство пленэрной живописи. Надо отметить историзм в понимании художником темы, умение дать зрителю почувствовать за конкретным моментом общее течение времени, связь различных этапов в развитии передовой общественной мысли.

В других работах 80-х годов, и особенно в исторических полотнах «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ, ил. 139), «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880—1891, ГРМ, ил. 140—142), Репин обращается к классическим традициям большого искусства прошлого, используя при этом завоевания реализма XIX века и своего собственного творчества.

Картина «Иван Грозный и сын его Иван» была написана, по свидетельству самого Репина, под впечатлением событий 1881 года. «Кровавая полоса прошла через этот год», — писал художник.

Вопреки традиционному для его времени истолкованию Грозного Репин в жестоком царе-сыноубийце увидел жертву его собственного деспотизма. Отец с нечеловеческой силой раскаяния переживает всю непоправимость случившегося. И не внешний драматизм события, а глубокая внутренняя трагедия составляют истинное содержание картины. Об этом говорил сам автор, подчеркивавший, что «главное в ней не внешний ужас, а любовь

отца к сыну и ужас Иоанна, что вместе с сыном он убил свой род и, может быть, погубил царство».

Таким образом, острое замысла картины опосредствованно направлено против самодержавной власти вообще. В этом сказалась идейная сила произведения, приведшая к запрещению его демонстрации для публики, в то время как обличающая лишь Грозного картина Неврева, в которой изображено убийство Грозным боярина Гвоздева, благополучно путешествовала по городам России.

Содержание произведения раскрыто в лаконичной и предельно выразительной живописно-пластической форме.

В самом центре Репин помещает тесно сплетенную группу — Ивана Грозного и его сына, выделяя ее контрастным сочетанием светлого розового кафтана царевича и темной одежды отца. Лицо Грозного почти страшно в своем исступленном отчаянии. Целуя голову сына, он пытается зажать рукой нанесенную им рану, остановить льющуюся кровь; другой рукой со вздувшимися от напряжения венами поддерживает тяжелеющее тело. Умирающий царевич скользким движением слабеющей руки утешает отца, но смертельной бледностью уже покрылось его лицо, стекленеют глаза, угасает сознание. Все это передано с потрясающей убедительностью и психологической глубиной.

Как всегда у Репина, огромную роль в эмоциональном воздействии картины играет весь ее живописно-колористический строй. Кроваво-красный сумеречный фон полон трагизма. «Вот живопись — фон в картине Репина. Вот он — оркестр настоящий», — восхищаясь писал Крамской.

Характерно, что в целях достижения эмоциональной правды Репин, как когда-то в «Царевне Софье», не боится и здесь прибегнуть к художественному преувеличению. Так, он изображает слишком обильно льющуюся из раны на виске царевича кровь, а фигуры Грозного и сына освещает более сильным источником света, чем сумеречный полумрак царских покоев. Поразительна жизненная убедительность, с какой написаны отброшенный жезл, залитый кровью ковер, переливающийся различными оттенками розового цвета шелковый кафтан царевича. В той же системе многоцветной, богатой сложными рефлексам живописи написаны лицо и руки Ивана Грозного и его сына. В создании образов Репин опирался на более или менее отвечающие его замыслу этюды с натуры. Для образа Ивана Грозного позировали художник Г. Г. Мясоедов, композитор П. И. Бларамберг и некоторые другие; для царевича — писатель В. М. Гаршин и худож-

ник В. К. Менк. Был написан Репиным и этюд интерьера так называемого дома бояр Романовых в Москве. Известно, что Репин, стремясь к достоверности, устроил даже в своей мастерской макет царских покоев.

Если в «Иване Грозном» художник поднял до высот трагедийного звучания показанную им еще в «Царевне Софье» тему духовной драмы исторически значительной личности, то в «Запорожцах» воспел богатырскую силу народа, его свободолюбие, товарищескую сплоченность и патриотизм. В жанровой трактовке исторического прошлого, многообразии ярких типов, наделенных неповторимой индивидуальностью, сказался огромный опыт жанриста и портретиста, а тщательное изучение исторического материала обусловило достоверность произведения. Глубоко народный характер репинского творчества, его полнокровный жизнеутверждающий реализм, умение мыслить большими формами монументального полотна проявились здесь с особой полнотой.

Репин работал над «Запорожцами» около четырнадцати лет, собрал огромный этюдный материал во время специально совершенной поездки в Запорожье летом 1880 года. В том же 1880 году он писал Стасову: «До сих пор не мог ответить Вам, Владимир Васильевич; а всему виноваты «Запорожцы», ну и народец же!! Где тут писать, голова кругом идет от их гаму и шуму... Недаром про них Гоголь писал, все это правда! Чертовский народ!.. Никто на всем свете не чувствовал так глубоко свободы, равенства и братства!» Но увлекшие художника темы из современной действительности надолго задержали окончание картины, хотя работа над ней и продолжалась.

В мае 1890 года Репин собирался даже поехать в Турцию и Палестину, чтобы разыскать потомков переселившихся туда запорожцев.

В сборе исторического материала большую помощь оказал ему украинский историк Д. И. Яворницкий, послуживший также моделью для писаря. Помимо картины, завершенной в основном в 1891 году, был написан ее вариант (ок. 1896 г., Харьковский художественный музей).

Выделив кошевого атамана Ивана Серко в качестве композиционного центра, Репин окружает его такими же могучими, спорящими с ним по яркости индивидуальности образами. Это — заливающийся богатырским хохотом седоусый казак в красном жупане, сидящий с бандурой на коленях полуголый казак, добавляющий свою щепотку соли в ответное письмо турецкому султану, и многие другие. Основная масса запорожцев сгруппирована по принципу круговой композиции, и богатырский смех, зародившийся у стола, словно проходит громовыми раскатами по

всей Запорожской Сечи, будто волны от брошенного в воду камня. Этот смех служит средством для выражения презрения вольнолюбивого народа к угрозе насилия, его веры в свою несокрушимую исполинскую мощь.

Загорелые, обветренные в походах и битвах лица, картинно-непринужденные позы запорожцев, их живописная одежда, горящие на заднем плане костры стоянки — все это прекрасно выражает своеобразный быт и характеры казачества XVII века.

Репин писал картину, вспоминая Веласкеса и Гальса, их мастерство лепки объемной формы и передачи характеров немногими яркими штрихами.

Основой репинского творчества было исключительное дарование портретиста. Характерно, что и в этот жанр искусства он внес глубоко народную струю, подлинный демократизм, портретируя преимущественно лиц, дорогих нации — ее лучших сынов, веривших в ее лучшее будущее и боровшихся за эту идею.

Продолжая традиции портретного мастерства Крамского, Перова и Ге, Репин создал целую галерею портретов выдающихся деятелей русской культуры. При этом он утвердил новый тип портрета, характерный как для его индивидуального стиля, так и для нового этапа в развитии этого жанра в русском искусстве 80-х годов.

Репин был художником необычайного темперамента и обладал даром мгновенно схватывать неповторимые особенности человека. Это позволяло ему передавать сущность портретируемого не аналитически, через совокупность характерных признаков, а во всей эмоционально-чувственной полноте непосредственного образного восприятия. Отсюда поразительная жизненность портретных образов Репина и никогда не повторяющееся разнообразие их композиционных и колористических решений.

Таков, например, портрет А. Ф. Писемского (1880, ГТГ, ил. 137), словно застигнутого врасплох зорким и беспощадно правдивым художником. Располневшая, облаченная в расстегнутый костюм фигура писателя, сидящего как-то по-старчески тяжело и устало, опираясь обеими руками на трость, написана в сдержанных коричневатых тонах. Большими пятнами света и тени вылеплено его одутловатое с дряблой кожей лицо. Полный какой-то подозрительности и в то же время острый взгляд, брезгливо сжатый рот, выразительный поворот головы, хохолок редких волос — все это раскрывает образ Писемского последних лет его жизни: умного, наблюдательного, но желчного и большого старика, оказавшегося в разладе с современным ему передовым русским обществом.

Иной — волевой, энергичный характер выявлен в портрете хирурга Н. И. Пирогова (1881, ГТГ, ил. 131). Смелыми, сочными мазками написана ярко освещенная, слегка вскинутая голова. Некрасивое асимметричное лицо с прищуренным и плохо видящим левым глазом прекрасно общим выражением пронизательности и большой духовной силы. Плотно сжатый рот, выдвинутый вперед подбородок с топорщащейся, колючей бородкой, вся откинувшаяся назад фигура хирурга говорят о человеке, полном кипучей энергии. Это впечатление усиливают темпераментная манера исполнения, звучные чистые тона красноватого лица, подчеркнутые темным фоном, белым воротничком и седыми волосами. Такой смелой лепки головы и лица, такой сочной живописи не знали ни Перов, ни Крамской. Один лишь Ге в своих лучших портретах может выдержать в этом отношении сравнение с Репиным.

Одну из вершин мастерства Репина-портретиста представляет портрет композитора М. П. Мусоргского (1881, ГТГ, ил. 130).

Ярко освещенное лицо безупречно вылеплено тонко взятыми цветовыми отношениями охристых и коричневатокрасных тонов. Голова и фигура окутаны воздухом; жизненность образа удивительна.

Портрет был написан за несколько дней до смерти композитора в больнице. Репин изобразил его в халате, передал в лице отпечаток тяжелого, неизлечимого недуга. Но в облике Мусоргского зрителя прежде всего поражают полные глубокой мысли и скрытой муки глаза. «Они глядят, как живые, они задумались, в них нарисована вся внутренняя душевная работа той минуты», — восхищался Крамской, отмечавший и в живописи этого портрета «какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные, — сам он, и никто больше».

Применив средства пленэрной живописи к портретному искусству, Репин добился верности жизненной правде не только в единстве душевной и телесной выразительности образа, но и в колористическом строе. Передачей окружающей Мусоргского световоздушной среды он объединил зеленый цвет халата и голубоватый оттенок фона в серебристо-серый общий тон, оживив все теплыми тонами лица и малиновым отворотом халата. В отличие от одежды, написанной широко, размашисто, художник очень бережно, хотя и сочно, вылепил лицо с голубоватыми рефлексамии едва уловимыми полутенями. Голубые глаза, отражающие прямые лучи света, создают впечатление особой чистоты взгляда и, являясь самым светлым пятном в портрете, подобно

фокусу, собирают в себе весь образ, акцентируя его духовную красоту.

Той же смелостью живописных приемов, необычайно свежим восприятием человека в какую-то неповторимую минуту и одновременно выражением в его портретном образе самого существа характера дороги нам портреты актрисы П. А. Стрепетовой (этюд, 1882, ГТГ, ил. 133), В. В. Стасова (1883, ГРМ) и целый ряд других замечательных произведений, написанных Репиным в эти годы его творческого расцвета.

Свойственный Репину метод портретирования содержал в себе и слабые стороны. Эта слабость заключалась в возможности утраты необходимой широты художественного обобщения вследствие «рабской», как говорил Репин, влюбленности в натуру. И лишь благодаря гениальной зоркости художника, умевшего в непосредственной данности зрительного образа схватить самые существенные черты характера человека, он поднимался над ограниченной стороной своего творческого метода, создавая такие шедевры, как портрет Мусоргского или Стрепетовой. Тогда же, когда слабела острота глаза, пропадало страстное увлечение работой, — рождались заурядные, маловыразительные портреты, подобные изображениям А. А. Фета (1882), И. Н. Крамского (1882, оба — в ГТГ), и некоторые другие позднего периода.

Портрет военного инженера А. И. Дельвига (1882, ГТГ, ил. 134) — это реалистический парадный портрет, редкий в творчестве художников второй половины XIX века. Внушительная поза Дельвига, его откинута назад голова, дородная фигура в генеральском мундире, при всех регалиях создают уже впечатление значительности изображенного лица. Но раскрывается эта значительность в яркой индивидуальной характерности образа портретируемого, его человеческой незаурядности. У Дельвига волевое, с крупными чертами холмоное лицо, надменный и одновременно острый взгляд, пухлые, украшенные перстнями руки. Небрежным барственным жестом он держит сигару, непринужденно, несколько нарочито позируя, сидит в кресле. Все это слагается в убедительный образ человека, умеющего жить в свое удовольствие и в то же время умного, властного, с независимым характером; недаром он имел смелость рассказать в своих мемуарах о взыточничестве великих князей и самого «царя-освободителя».

В портрете Л. Н. Толстого (1887, ГТГ, ил. 132), в величаво простой позе писателя, со спокойным достоинством сидящего в кресле, во властном жесте руки, положенной на подлокотник, передана значительность его лич-

ности. Состояние напряженного, глубокого раздумья о каких-то всецело поглотивших жизненно важных вопросах выражено в сосредоточенном лице с пристальным, самоуглубленным взглядом. Большой выпуклый лоб с сильно развитыми надбровными дугами и нахмуренными бровями, сурово сжатый рот и седая борода, падающая на грудь, точно передают облик мудрого, страстно ищущего правды жизни патриарха русской литературы.

Этому впечатлению способствуют пониженный горизонт, обобщенные плавные линии всех контуров. Четкость темного силуэта фигуры Толстого на фоне светлой зеленовато-серой стены, еще более светлые пятна лица, рук и особенно яркая освещенность раскрытой книги придают уравновешенность и крепость композиции; она строго архитектурна, проникнута чувством ритма. Все это вместе с широкой энергичной манерой письма сообщает образу монументальность, а жанровый мотив (изображение писателя задумавшимся над книгой) делает его особенно человеческим и жизненно-конкретным.

Портрет был написан в Ясной Поляне в течение трех дней — с 13 по 15 августа; ему предшествовал другой, на котором Толстой был изображен в рабочем кабинете с брошюрой в руке, не удовлетворивший художника.

Творческая многогранность Репина сказалась в его портретных работах. Наряду с глубокими и острыми психологическими образами ему принадлежат и такие поэтичные, полные тонкого лиризма, как «Надя Репина» (1881, Государственный художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов), «Осенний букет» (1892, ГТГ) — изображение дочери Веры, один из лучших пленэрных портретов в русском искусстве. Среди произведений Репина есть эффектные портреты светских красавиц, например, баронессы Икскуль (1889, ГТГ), графини Головиной (1896, ГРМ).

Виртуозно владея любой техникой, художник создает превосходные портреты акварелью (Д. И. Менделеева, 1885) и пастелью (А. П. Боткиной, 1900, оба — в ГТГ) и углем.

Замечательное свидетельство его рисовального мастерства — портрет Э. Дузе (1891, ГТГ, ил. 145), выполненный углем на большом полотне. Красиво решенный по композиции, с широко проложенными пятнами света и тени, он с удивительной проникновенностью передает благородно-величавый и артистически-изящный облик великой итальянской актрисы, ее нервное, страстное лицо, усталый, но вдумчивый взгляд.

В смешанной технике итальянского карандаша и соуса решен портрет Б. Д. Баташе-

вой (1891, Музей-усадьба «Абрамцево»). Используя контраст между темным, энергично заштрихованным фоном и нежным, чуть тронутым полутеньями лицом, художник мягко моделирует объем, передавая очарование женственной прелести и душевной красоты юного девичьего облика, состояние тихой задумчивости. Так же мягко, легкими прикосновениями карандаша и кисти Репин рисует пушистые русые волосы с белой кружевной наколкой, изящно собранный кружевной воротничок, оттененный черным бархатом платья. В отличие от бережно выполненного лица он передает платье свободными, с кажущейся небрежностью положенными штрихами. Местами он затирает их пальцем или кистью и вновь уточняет карандашом округлость рук и легкий наклон стройной фигуры. Репин создает впечатление бархатистости материала, отнюдь не добиваясь, однако, иллюзорности, сохраняя непринужденную легкость исполнения рисунка и концентрируя внимание зрителя на лице портретируемой. Не красота рисунка как такового, а выразительность передачи образа Баташевой составляет цель художника. Создание больших станковых рисунков было очень важным и принципиально новым достижением Репина-портретиста, которое затем восприняли и по-своему развили его ученики.

В творчестве Репина рисунок занимал исключительно большое место и как средство фиксации мгновенного жизненного впечатления. Репин выработал свою особую форму нервного, динамичного, необычайно выразительного рисунка, в которой выполнял и эскизы к картинам, и портретные наброски, и зарисовки городской, столичной жизни. То чуть касаясь карандашом бумаги, то прибегая к энергичному штриху или с помощью растушки — к мягкому живописному пятну, он достигает мастерского изображения окутанного морозным зимним воздухом Невского проспекта, оживленного движущейся разнохарактерной толпой, едущими извозчиками, проносившимися рысаками, дребезжащей конкой («Невский проспект», 1887, ГРМ, ил. 143). Интересен набросок «У Доменика» (1887, ил. 144).

Репин создавал станковые рисунки («Мертвый Чижов», 1877, ГТГ; «Благородная просительница», 1878, ГТГ; «Л. Н. Толстой за работой», 1891 и др.), занимался литографией и офортом, иллюстрировал произведения Гоголя, Льва Толстого, Гаршина, Горького и других писателей-реалистов.

С середины 90-х годов чувствуется некоторая растерянность художника в новых условиях общественной жизни России. Для него было характерно представление о крестьянстве как главной социальной силе общества, в

основе чего лежали воспринятые им просветительские идеалы шестидесятников; они определяли и его подход в оценке явлений современности. Однако с этих позиций было уже нелегко разобраться в вопросах общественной жизни в условиях начавшейся острой классовой борьбы между пролетариатом и буржуазией. С другой стороны, в рядах Товарищества намечаются противоречия между некоторыми его старшими представителями, не замечавшими изменений в художественных запросах современности, и молодежью, ищущей новых путей в искусстве. Репин сближается с «Миром искусства» и даже выходит из Товарищества передвижных художественных выставок. Правда, вскоре он снова возвращается к передвижникам, но уже почти не создает картин, равных шедеврам 70—80-х годов.

Лишь отдельные работы, такие, как «Дуэль» (1896, частное собрание за рубежом), отмечены присущим ему психологизмом трактовки образа и превосходно написанным пейзажем. Сохраняется последовательно реалистическая направленность и в портретах, что позволяет ему создавать такие прекрасные вещи, как портрет В. А. Серова (уголь, 1901, ГТГ, ил. 146). В нем раскрывается сложная натура Серова — внешне нелюдимого, молчаливого человека, таящего в себе теплоту и нежность, подлинную любовь к людям. На уровне лучших произведений находится и портрет И. С. Остроухова (уголь, 1913, ГТГ).

Но наряду с этим Репиным были созданы и такие неудачные, недостойные его кисти полотна, как «Иди за мною, Сатано», законченное в 1903 году, «Толстой по ту сторону жизни» (1912) и некоторые другие.

Даже революционный подъем в канун 1905 года вдохновляет его лишь на поверхностно-аллегорическую картину «Какой простор!» (1903), а сами революционные события — на неглубокую картину «Манифестация 17 октября 1905 года» (1907—1911, Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград). Более интересные по замыслу, социально острые произведения «Красные похороны», «У царской виселицы», «Разгон демонстрации» остались в эскизах, не были завершены.

Наиболее значительное из поздних произведений Репина-портретиста — «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения» (1901—1903, ГРМ), написанное им с помощью учеников — Б. М. Кустодиева и Н. С. Куликова.

Выполняя официальный заказ, Репин создал огромное полотно, представляющее зрителю эффектное парадное зрелище, в котором парадность достигается прежде всего пластическими средствами: репрезентативностью построения, декоративностью колорита и широкой живописной манерой.

Белоколонный круглый зал, определивший эффектную кольцевую композицию картины, звучные пятна парадных мундиров, переливы муаровых орденских лент, красное сукно столов придают торжественную праздничность произведению. Немногими, предельно точными штрихами характеризует художник персонажей, акцентируя в их внешности те черты, которые лучше всего выявляют их сущность. С удивительной смелостью он создает образы неповторимо индивидуальные и в то же время социально типические, порой почти гротескные. Пристально вглядываясь в отдельные фигуры — самодовольного Игнатьева, безликого Николая II, стоящего перед ним навзничью сановника и т. д., — мы поражаемся, с какой беспощадной правдивостью изобразил художник представителей высшей бюрократии предреволюционной России, столпов ее государственности.

В еще большей степени острота портретных характеристик сказалась в этюдах, написанных Репиным. Здесь и Победоносцев с мертвенно бледным ханжеским лицом, с иезуитским жестом сомкнутых, как при молитве, рук, и тупое лицо Дурново, и лакейки почтительный Бобринский (все — в ГРМ), и десятки других сановников. Невольно восхищаешься пронизательностью великого художника, умевшего в один-два сеанса разгадать духовный облик каждого, чтобы затем «увечковечить» своей мастерской кистью. К числу лучших этюдов принадлежит парный портрет И. Л. Горемыкина и Н. Н. Герарда (1903, ГТГ, ил. VIII).

Написанные с удивительной даже для Репина широтой, в смелых и звучных цветовых соотношениях, преимущественно красного и золотистого, этюды к «Заседанию Государственного совета» представляют вершину творчества Репина и одновременно открывают новую грань его искусства. В них заметен новый метод портретирования — выделение ведущей черты характера, позволяющее предельно заострить образ, ощущаются особая живописная свобода и меткость изображения.

Безусловно, плодотворной была педагогическая деятельность Репина в реформированной Академии художеств. Будучи профессором, руководителем мастерской (с 1894 по 1907 год), он воспитал целую плеяду разнообразных по своим индивидуальностям художников, таких, как Ф. А. Малявин, К. А. Сомов, Б. М. Кустодиев, И. И. Бродский, и других. Особенно же велика заслуга Репина в развитии таланта молодого В. А. Серова, ставшего продолжателем его высокого мастерства.

Событиями империалистической войны 1914 года Репин, поселившийся с 1900 года в Куоккала, оказался отрезанным от родины. Великий художник, находившийся в дружеских отношениях с выдающимися дея-

телями русской культуры — Крамским, Стасовым, Горьким, Шаляпиным и многими другими, — доживал свой век в окружении мелких, духовно чуждых ему людей, враждебно относившихся к новой, Советской России. «Совсем в плену, в ссылке живешь», — жаловался Репин друзьям. В 1926 году к нему приехала делегация советских художников, по поручению Советского правительства пригласившая его вернуться в родную страну. К сожалению, состояние здоровья и преклонный возраст не позволили ему осуществить свою мечту, и в 1930 году он скончался на чужбине.

Давая общую характеристику творчества Репина, Стасов справедливо писал, что Репина тянет в ширь, в многообъемлемость масс с их жизнью и душевными движениями, с целыми прожитыми годами, отразившимися на лице и всей фигуре. По мнению Стасова, сила и грандиозность составляют отличительную черту созданий Репина; мелкие события и сцены, мелкие личности и мелкие сюжеты лежат совершенно вне его природы. Художнику нужны такие задачи, где бы выражались широкие, далеко простирающиеся горизонты.

Сила таланта Репина заключалась прежде всего в художественном воспроизведении современности, в непревзойденных картинах русской жизни пореформенной России. Он сумел поднять бытовой жанр до уровня исторической картины на тему современности, решая на живом материале окружающей действительности тот же вопрос о судьбах народа, который решал Суриков в исторических полотнах. Но и посвященные национальному прошлому картины Репина могут быть отнесены к лучшим наряду с суриковскими творениями русской исторической живописи.

Репин обогатил демократический реализм пафосом своего яркого жизнеутверждения, с наибольшей художественной силой и полнотой выразил высший этап его развития, оказал воздействие как на русских художников, так и на художников других народов (грузинского художника Г. И. Габашвили, украинского Н. К. Пимоненко и др.).

Очень большое значение имели выработанные Репиным живописные приемы, сказавшиеся в использовании богатейших возможностей колорита, свободной манеры нанесения красок на холст, особой свежести исполнения; он внес в современное ему русское искусство элемент высокого артистизма, который сообщал неповторимое своеобразие его наиболее значительным картинам и ярко сказывался в лучших этюдах с натуры. Все это служило оправданным моментом для творческих поисков его учеников. Показательная позиция Репина, занятая им в отношении к новейшим течениям в искусстве начала XX века. Он твердо стоял за школу, за профессионализм, за совершенное владение формой. Его беспокоило, что, «...увлекаясь впечатлением красок и отбрасыванием традиций старой школы, художники

игнорировали форму». «Рисунок и форма, как только перестали ими заниматься со строгостью классиков, — писал Репин, — быстро пошли к упадку...». В принципе не возражая против свободы творчества, он высказывал при этом известное опасение: «Освобождение личности художника в творчестве, эмансипация от всех традиций школы давала легко свободу всем дилетантам и неучам, смелость предаваться творчеству без всякой подготовки, без долгого изучения специальности». В то же время Репин вовсе не был против поисков нового в искусстве и художественном образовании. Глубокие расхождения с советом реформированной в 1893—1894 годах Академии побудили его подать осенью 1907 года прошение об уходе из состава ее профессоров.

На почве реалистических исканий XIX века и в национально своеобразной форме Репин развил традиции великих мастеров прошлого, в этом смысле далеко выйдя за академические рамки. Он создал произведения глубокого идейного содержания и высокого вдохновенного мастерства, явившиеся его выдающимся вкладом не только в русскую, но и в мировую художественную культуру.

Глава восьмая

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ. СУРИКОВ

В пореформенное время, когда особенно остро встал вопрос о путях развития России, естественно, повысился интерес передовой демократической общественности к историческому прошлому страны. Наиболее глубокое освещение внутренних закономерностей исторического процесса дали Чернышевский и Добролюбов; в 70-х годах к их воззрениям был близок прогрессивный историк А. П. Щапов, умерший в ссылке. Они видели суть исторического развития в борьбе народа за свое освобождение, выступали с резкой критикой ученых, представлявших историю творимой лишь отдельными личностями, государственной властью. Взгляды революционных демократов на существо исторического процесса, подчеркивание ими решающей роли народных масс в истории явились теоретической основой для глубокого воссоздания национального прошлого в лучших исторических картинах второй половины XIX века.

В прогрессивной печати того времени неоднократно публиковались статьи о задачах исторической живописи, об исторической правде, о том, какие сюжеты следует разрабатывать историческому живописцу. Чисто внешнее правдоподобие обстановки, археологические

подробности не могли удовлетворить передовую художественную критику, которая признавала основными качествами исторической картины передачу духа эпохи, раскрытие исторического значения изображаемого события, психологическую глубину образов. Крамской, например, говорил о том, что нельзя, читая русскую историю, останавливать свой взгляд на темах обстановочных, малозначачивых.

Начиная с 70-х годов все большее место в исторических работах передвижников занимает тема народа. В творчестве В. И. Сурикова она стала главенствующей.

В 70—80-е годы многие живописцы, известные главным образом как жанристы, пишут картины на сюжеты из отечественной истории. Большая часть из них имеет историко-бытовой характер.

Таковы исторические полотна В. И. Якоби, одно время близкого к передвижникам, а после 1872 года тесно связанного с Академией. Из трех его картин о мрачной поре биронщины лучшая — «Артемий Волынский на заседании Кабинета Министров» (1875, Государственный музей искусств Узбекской ССР, Ташкент); в ней художник дал психологически выразительные характеристики. Особенно удались ему образы Волынского и Бирона. Две другие — «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны» (1872, ГТГ) и «Свадьба в ледяном доме на Неве при императрице Анне Иоанновне» (1878, ГРМ) не лишены обличительных элементов, но, увлекшись пестротой и яркостью нарядных одежд и необычной обстановкой, художник не сумел выделить главного. Так, в картине «Свадьба в ледяном доме» он заслоняет внешними подробностями трагедию людей, обреченных на гибель ради увеселения императрицы (см. раздел первый, главу третью).

Увлечение археологической достоверностью и внимание к быту отражали состояние исторической науки того времени, характеризуемое, в частности, трудами И. Е. Забелина «Домашний быт русских царей» (1862—1869), «История русской жизни с древнейших времен» (1876—1879).

В вопросах фактологии, в характеристике отдельных исторических персонажей, подробности быта художники опирались на тот материал, который был добыт трудами Забелина, Н. И. Костомарова и других ученых — историков и археологов.

Стремление к археологической точности, само по себе положительное, у некоторых художников заслоняло живые человеческие характеры, смысл избранного события. По меткому определению В. В. Стасова, историческая картина превращалась нередко в «собрание

исторических костюмов и утвари, скопированных в музеях».

Характерно в этом отношении творчество **Александра Дмитриевича Литовченко** (1835—1890); с 1876 он стал членом Товарищества передвижных художественных выставок.

В произведении «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею» (1875, ГРМ), написанном на соискание звания профессора Академии художеств, главной заботой художника было тщательное выписывание исторически достоверных подробностей быта: роскошной утвари, костюмов, грудами лежащих драгоценностей (при этом он широко пользовался театральными костюмами к трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», выполненными по рисункам В. Г. Шварца). Фигуры Грозного, посла и бояр статичны, маловыразительны, теряются среди пестрых деталей, колорит — крикливый и несобранный.

Трактовка сюжетов из национального прошлого у Якоби и Литовченко, воссоздающих отдельные картины бытового уклада, лишена подлинного историзма, сближается с историческими картинами таких художников академического направления, как Г. С. Седов и К. Б. Вениг. Эту близость отмечали еще Крамской и Стасов.

Более значительны исторические картины **Н. В. Неврева**, завоевавшего еще в 60-е годы широкую популярность жанриста (см. о нем раздел первый, главу третью и раздел второй, главу третью). Эти картины свидетельствуют о внимательном изучении художником документальных источников, умении дать меткие, психологически выразительные характеристики персонажам.

Противопоставление силы характера силе власти — излюбленный метод решения Невревым исторической темы. По такому принципу строится и картина «Княжна П. Г. Юсупова перед пострижением», (1886, ГТГ), рисующая мрачную эпоху бироновщины. Противопоставление образов главных героев раскрывается в композиционном и колористическом решении. Переживания людей находятся в центре внимания. Все персонажи расположены так, что отчетливо видны их лица. Интерес к правдивости изображения окружающей их обстановки обнаруживает мастера бытового жанра. Однако при выразительности и меткости отдельных характеристик в картинах Неврева не раскрыта сущность исторического процесса.

Нарастание крестьянских восстаний в 70-х годах, сама действительность выдвинули тему народа и в исторической живописи. К народным движениям прошлого обращается **В. Г. Перов**. Одна из его работ посвящена пу-

гачевскому восстанию, другая — выступлению раскольников, которое современными художнику прогрессивными историками трактовалось как движение народных масс (см. раздел первый, главу первую).

Постепенно художник отошел от изображения самого восстания. Многолетняя работа над темой завершилась картиной «Суд Пугачева» (1875, ГИМ). Художник сосредоточил здесь внимание на драматическом столкновении двух образов: Пугачева и помещицы; он перевел идейное содержание картины из плана социального в морально-психологический, используя при этом элементы жанра. Таким образом, преодолев узкий бытовизм в решении темы, Перов все же не раскрыл смысла исторического события. Его работа иллюстративно-описательная. То же можно сказать и о картине «Никита Пустосвят. Спор о вере» (1880—1881). Исторические полотна Перова банальны по композиции и колориту, чего никогда не было в портретах и лучших жанровых произведениях.

Более глубока по сравнению с историческими работами Перова картина **И. М. Прянишникова** «В 1812 году» (1874, ГТГ, ил. 73; см. о нем раздел первый, главу третью и раздел второй, главу третью).

В течение 1868—1874 годов художник создал ряд вариантов этого произведения. В многочисленных этюдах он настолько тщательно разработал отдельные фигуры и пейзажный фон, что они почти без изменений вошли в картину. Такой метод помог ему добиться убедительности в живописном решении образов. Суровый зимний пейзаж определяет эмоциональный и колористический строй картины. Среди бескрайних русских полей с необранными снопами ржи фигуры пленных, одетых в холодные парадные мундиры, награбленные бабы платки и тряпье, кажутся нелепыми, жалкими. Их конвоируют бабы и мужики, вооруженные кольями, вилами и рогатицами. В границах трактованного как жанр сюжета художник показал массовый героизм народа, проявившийся в трудный для родины час. Это было новым словом в русской исторической живописи.

Значительное место в реалистической исторической живописи принадлежит картине «Военный совет в Филях в 1812 году» (1880, ГРМ; повторение 1882 года в ГТГ, ил. 74), созданной **Алексеем Даниловичем Кившенко** (1851—1895). Следуя в основном обиходу этого события, данному Толстым в романе «Война и мир», художник сосредоточивает внимание на портретно-психологической характеристике героев. Он собирает точные сведения об участниках этого совещания, пишет их портреты с лучших старинных

гравюр и портретов маслом. Сопоставление образов надменного Бенигсена и старого, отяжелевшего, но полного достоинства и внутренней силы Кутузова, «избранного главнокомандующим против воли царя и по воле народа» (Толстой), является ключом к раскрытию большой патриотической темы. Написанная в теплых тонах, передающих проникающий в избу солнечный свет, картина производит впечатление сцены, непосредственно увиденной в жизни. По трактовке темы, живописному строю она очень близка жанровым картинам передвижников.

Другое направление исторической живописи передвижников с его глубокой психологической трактовкой образов и драматизмом представлено выдающимися историческими картинами Н. Н. Ге — «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871; см. главу вторую) и И. Е. Репина «Царевна Софья Алексеевна» (1879; см. главу седьмую) — лучшими произведениями русской исторической живописи досуриковского периода.

В личной драме Петра I, встретившего в сыне упорного противника преобразований, Ге раскрыл борьбу сил прогресса с косностью и реакцией. Сам метод решения исторической темы как психологической драмы, раскрытие смысла событий через душевные состояния и характеры героев предвещает высокий драматизм и психологизм исторических картин Сурикова.

Принципиальное значение картины Ге состоит и в том, что здесь впервые в истории русского искусства последовательно реалистическими средствами выражена коллизия борьбы государственных и личных интересов. Уже в силу этого Ге, продолжая на основе достижений демократического реализма классические традиции искусства прошлого, поднимался над узким бытовизмом, овладевая большой проблематикой исторической живописи.

Тем же методом психологической драмы Репин передает в «Царевне Софье» крушение честолюбивых планов. Он создает произведение, овеянное пафосом борения человеческих страстей и общественных сил. В этом отношении здесь также предварены некоторые особенности исторических полотен Сурикова, в частности «Меншикова в Березове».

Еще больший драматизм достигнут в картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885). Развивая тему, впервые разработанную Шварцем, Репин благодаря исключительной глубине передачи мучительно-сложных переживаний Грозного сумел раскрыть историческую закономерность характера героя. Этим произведением художник опосредствованно выражал

страстный протест против современного ему деспотизма самодержавия.

Полотна Репина, особенно «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—1891) — картина, раскрывающая могучие силы народа, — явились выдающимся вкладом в русскую историческую живопись.

Большим новатором и в высшей степени оригинальным художником-историком выступил на рубеже 70—80-х годов В. М. Васнецов, вдохновлявшийся русским народным эпосом (см. главу девятую).

Вершиной реализма в исторической живописи русского и мирового искусства XIX столетия явились произведения Василия Ивановича Сурикова (1848—1916).

Суриков шел главным образом не от традиций и практики академических живописцев и своих непосредственных предшественников. Подлинной традицией, из которой он исходил в работе, было творчество Александра Иванова.

По словам М. В. Нестерова, Суриков «...любил Иванова любовью полной, всевещающей, любил как художник-мастер и как творец». Впервые он узнал о знаменитой картине Иванова «Явление Христа народу» еще в 1858 году от отца. Живя в Москве, часами изучал картину и подготовительные к ней этюды, восхищаясь и стремясь проникнуть в глубину творческого метода великого художника. Несомненно, многое почерпнул он и из чтения книги «Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка», вышедшей в свет в 1880 году.

Когда для Сурикова открылась возможность заграничного путешествия, то он, так же как и Иванов, связал изучение великих мастеров с проблемами собственной картины «Боярыня Морозова», над которой начал тогда работать. Особенно его занимали композиция и колорит. И здесь Суриков шел по следам Иванова, как бы проверяя его оценки. Замечательные наблюдения Сурикова над колоритом Веронезе перекликаются с выводами Иванова, считавшего, что колорит венецианских художников «...заверен им отечественной природой». Этот принцип отношения к природе стал руководящим в колористической системе суриковской живописи.

Огромная работа Сурикова над каждым типом в картинах, особенно в «Боярыне Морозовой», поразительно напоминает этюдную работу Иванова. И тот и другой никогда не ограничивались поисками более или менее подходящей природы. Они производили сложный отбор характерных черт, соответствующих существу задуманного образа.

Наконец, Сурикова сближает с автором «Явления Христа народу» значительность исто-

рических тем, требующих многофигурной композиции, изображения события, вызывающего душевное потрясение людей, пейзажа, органически связанного с замыслом и являющегося основой колорита.

После Иванова должно быть поставлено имя Ге. Письма Сурикова не сохранили ни одного отзыва о произведениях Ге, которые он, несомненно, видел и в музее Академии и на передвижных выставках. Появление полотна «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» совпадает с работой Сурикова над рисунками из истории Петра для Московской политехнической выставки 1872 года, организованной по случаю 200-летия со дня рождения Петра I. Возможно, об этом произведении Суриков вспоминал в период работы над «Утром стрелецкой казни». Петр у Ге — гневный, беспощадный судья даже своего сына, вставшего у него на пути, таков же он и у Сурикова, перед лицом народа осудивший и казнящий стрельцов. Эту силу гнева и непоколебимое сознание своей исторической правоты только Ге и Суриков сумели так вдохнуть в черты Петра.

Не исключено, что картину Ге Суриков мысленно видел и тогда, когда писал «Меншикова в Березове». Задача Сурикова во многом совпала с задачей Ге. И у того и у другого сцена происходит в интересе, вся композиция построена так, что внимание зрителя прежде всего приковывают лица.

Суриков был величайшим мастером исторической живописи. С поразительной, небывалой глубиной проникновения в историческое прошлое он языком высоких художественных образов впервые в искусстве рассказал о подлинных героях истории — народных массах, их борьбе и переживаниях. Его творчество теснейшим образом соприкасается с общим развитием русской демократической культуры второй половины XIX столетия.

Суриков родился в Сибири, в Красноярске; его предки по отцу и матери принадлежали к потомкам тех казаков, которые некогда пришли в Сибирь с Ермаком и там навсегда поселились.

Величественная природа Сибири, патриархальный семейный быт, овеянный преданиями старины, суровая действительность — вот что окружало его с ранних лет. Он позже рассказывал, что видел в детстве и телесные наказания и даже смертную казнь. В Красноярске устраивались кулачные бои, игры, требовавшие удалости и отваги. Суриков говорил: «Идеалы исторических типов воспитывала во мне Сибирь с детства. Она же дала мне дух, и силу, и здоровье».

Первые сведения об искусстве и основах рисунка дал Сурикову учитель рисования Н. В. Гребнев, по-

лучивший образование в Московском училище живописи и ваяния. Он научил его работать акварелью, вместе с Гребневым юноша рисовал с натуры Красноярск с высоты окрестных гор.

В конце 1868 года Суриков отправился в Петербург, с тем чтобы поступить в Академию художеств. Путь его лежал через Казань, Нижний Новгород и Москву, места, богатые памятниками старинной архитектуры.

В Петербург Суриков приехал в конце февраля 1869 года. Несколько месяцев он занимался в школе Общества поощрения художников, где учился рисовать с гипсов, а в августе был принят в число вольнослушателей Академии и через год стал полноправным ее учеником. Суриков блестяще проходил академическую учебу, увлекаясь по преимуществу разрешением композиционных задач. Талантливого молодого художника заметил П. П. Чистяков, руководил его работой.

Еще будучи в Академии, в 1870 году, Суриков написал первую самостоятельную картину — «Вид памятника Петру I на Сенатской площади» с Исаакиевским собором, рисующимся огромным силуэтом на фоне зимней петербургской ночи. Он удачно передал динамичный силуэт «Медного всадника», архитектурные пропорции Исаакия и хорошо справился с трудным двойным освещением: лунного света и газовых фонарей.

Картина была куплена сибирским золотопромышленником П. И. Кузнецовым, а впоследствии поступила в красноярский музей (авторское повторение 1870 года находится в ГРМ).

Во время пребывания в Академии Суриков увлекается древней историей. Он особенно интересуется «...сначала далеким античным миром и больше всего Египтом... затем... место Египта занял Рим с его охватившей полмира властью и, наконец — водворившееся на его развалинах христианство».

Тогда же им были созданы эскизы «Клеопатра» (1874, ГТГ), «Пир Валтасара» (1874, ГРМ), «Убийство Юлия Цезаря» (ака., 1870-е годы, ГРМ).

В 1874 году Суриков написал свою первую историческую картину на русскую тему — «Княжий суд» (ГТГ). Сюжет ее взят, по видимому, из эпохи сложения Киевского государства. Независимо от того, изобразил ли художник в лице князя, вершащего суд, конкретную историческую личность или нет, его заинтересовало прежде всего столкновение нового и старого; нового права, установленного силой княжеской власти после принятия христианства, и существовавшего в народе древнего обычая.

Эта тема драматического столкновения старого и нового гениально представлена в картине «Утро стрелецкой казни», над которой художник начал работать вскоре после окончания Академии, уже в Москве.

Суриков окончил Академию весной 1875 года. За программу «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» (ГТГ) он должен был получить Большую золотую медаль и связанную с ней заграничную пенсионерскую поездку. Однако медаль ему так и не была присуждена, а вопрос о поездке настолько затянулся, что Суриков, не ожидая его раз-

решения, взял большой, единственный за всю жизнь, заказ на четыре произведения, изображающие первых четыре Вселенских собора христианской церкви. Эти огромные панно предназначались для храма Христа Спасителя. Сурикову хотелось оживить иконные изображения, восходящие к византийским традициям, введя туда лица национального греческого типа (для чего он подыскивал соответствующую натуру), но церковное начальство воспротивилось внесению этого реалистического момента в религиозную живопись, и художнику пришлось отказаться от своего замысла. Над Вселенскими соборами Суриков начал работать еще в Петербурге. Затем в июне 1877 года он переехал в Москву, где и остался на постоянное жительство.

В воспоминаниях Сурикова, записанных М. А. Волошиным и опубликованных в 1916 году, говорится о том, что переезд в древнюю столицу России определил все направление его искусства. Москва произвела на него неотразимое впечатление своей стариной еще тогда, когда он ехал из Красноярска в Петербург. Более всего поразила Красная площадь, бывшая ареной исторических событий в жизни Московского государства. Каждый архитектурный памятник вызывал образы прошлого, и перед ним, как живые, возникали события и лица русской истории, о которых он слышал еще в Сибири. «Приехавши в Москву, этот центр народной жизни, я сразу стал на свой путь», — утверждал художник.

Покончив с заказной работой, Суриков принимается совершенно самостоятельно, без всякого заказа и чьей-либо материальной помощи, за большую историческую картину «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ, ил. 147—150).

В этом полотне он впервые прикоснулся к той стихии, которая составляет суть его живописи, — изображению русского народа, его исторических судеб, ярких характеров, национальных типов.

Особенно привлекала и волновала Сурикова эпоха глубокого перелома всей народной жизни в конце XVII — начале XVIII века.

Казнь стрельцов происходила в 1698 году. Она подробно описана секретарем австрийского посольства И.-Г. Корбом, который был очевидцем данного события. Дневник Корба послужил для художника основным источником фактических сведений. Он, однако, следовал им не вполне, многое меняя в соответствии со своим пониманием значения этого исторического явления; при этом сказались и сибирские впечатления, воспоминания о казни, виденной в детстве. С великим художественным тактом Суриков изобразил не самую казнь, а минуты, ей предшествующие, что позволило предста-

вить каждое лицо в состоянии наивысшего душевного напряжения. Это напряжение еще усиливается контрастами, которые применил художник при компоновке отдельных групп. Противопоставления необычайно разнообразны. Так, за спиной рыжебородого стрельца, «злого, непокорного» (ил. 147), в котором «пышет пламя бунта», — сокрушенная великой скорбью мать, оплакивающая сына. Рядом с мрачным, ушедшим в себя чернобородым стрельцом — молодая жена, силящаяся вывести его из состояния оцепенения, привлечь, обратиться к себе в эти последние минуты жизни его внимание. Крепкий старик с пышной копной седых волос полжыл руку на голову дочери или внучки, которая рыдает, уткнувшись в его колени. Опять сильный контраст, на этот раз — старости и молодости, мудрой и горькой думы и сильного непосредственного чувства. Стоящий на телеге стрелец, которого уже торопит солдат, отвернулся от Петра и склонился в низком поклоне перед народом, на его суд повергая себя, в последний раз прощаясь с товарищами. Здесь и там мелькают темно-зеленые мундиры преображенцев, их лица замкнуты и не выражают никаких чувств, они словно хотят быть безучастными, слепо исполняя чужую волю. В них нет ни злобы, ни ожесточения, а скорее — скрытое сочувствие казнимым.

Все видит и страстно переживает Петр. Зритель находит его, следя за направлением взгляда рыжебородого стрельца. Петр на коне, окружен боярами и иностранцами. «Лик его ужасен». Он — воплощение власти и гнева. Беспощадным, уничтожающим взглядом смотрит он на осужденных стрельцов, словно перед ним остатки ненавистного прошлого, тормозящего его деятельность.

Взятая отдельно фигура Петра производит сильное впечатление, но художник не случайно отодвинул его в глубину, тем самым сделав народ главным действующим лицом картины. Суть картины заключается в показе того необычайного, сверхчеловеческого мужества, духовной стойкости, которые воплощены в образах стрельцов, готовых встретить смерть. Это поистине монументальные характеры по цельности, решительности и непокорности. В них зритель познает могучие силы народа, проявляющие себя в трагические моменты истории. Изображение волнующейся народной толпы, в которой, однако, содержательно каждое лицо, — вот что было особой заботой художника. «Я все народ себе представлял, как он волнуется. Подобно шуму вод многих», — вспоминал впоследствии Суриков. «Торжественность последних минут мне хотелось передать, а вовсе не казнь». (Надо заметить, что последние исследования с помощью рентгена

позволили установить, что в первоначальном варианте художник пытался изобразить момент казни, от чего затем отказался.)

Стрельцы и их семьи занимают первый план картины. Каждая группа — это отдельная семья. Объединяет их горе, переданное художником правдивыми, живыми и разнообразными чертами. Оно словно затопило весь первый план полотна — жены и матери, дочери и сыновья безраздельно им захвачены. Они живут только чувством утраты, только его выражают. Над этим волнуемся морем фигуры стрельцов возвышаются как непоколебимые утесы. Прошедшие через ужасы пыток, они предстают как воплощение несокрушимой душевной силы. Сейчас свершится их судьба. Они готовы умереть. Ни в одном из них нет и тени раскаяния или колебания. Дело, которому они служат, их верность национальным традициям поставили их выше личных интересов и даже интересов семьи. Вот на каком жизненном цементе воздвигнута монументальная композиция «Утра стрелецкой казни».

В восстании стрельцов Суриков видел тесную связь с мятежными настроениями народа той эпохи. Народ и является главным героем картины.

Замечательно то, что в основе каждого образа лежит портретное изображение реального человека. Суриков сам рассказывал о том, с кого он писал рыжего или чернобородого стрельца и других персонажей. Но все они вошли в произведение бесконечно далекими от того бытового характера — обыденного, житейского, какой имеют в портретных этюдах и зарисовках. Художник неуклонно перерабатывал их черты, возвышая до степени типической определенности и значительности, до героических образов. Подобный творческий метод мы наблюдаем и далее, вплоть до «Степана Разина».

Архитектурный фон картины неразрывно связан с ее трагическим содержанием. Замечательно изображен храм Василия Блаженного, купола которого срезаны верхним краем полотна, — этим приемом Суриков усиливает впечатление монументальной мощи древнего собора. Его силуэт не только формально объединяет собой всю композицию, но и символизирует образ самого народа, непоколебимый, вечный. У стен его совершается движение истории. «Мне он все кровавым казался», — говорил Суриков. Громада Василия Блаженного, Лобное место, башни и стены Кремля оформляют пространство и организуют человеческую массу. В этой архитектурной обстановке есть непреложная историческая достоверность. «Памятники, площади — они мне дали ту обстановку, в которую я мог поместить мои сибирские впечатления. Я на памятники, как на

живых людей смотрел, — расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали, — вы свидетели». «Стены я допрашивал, а не книги», — подчеркивал Суриков особенное для него значение исторических памятников.

Картина проникнута не только глубоким знанием всей обстановки старой русской жизни, но и глубочайшей любовью ко всем деталям, в которых художник видел выражение народности. Бесконечное множество раз в живописи изображался собор Василия Блаженного, но только Сурикову удалось понять народный характер его архитектуры, своеобразие его композиции, пропорций; тонко почувствованы и пропорции кремлевских башен. То же самое можно сказать о костюмах: мужских, женских, военных, о таких, казалось бы, второстепенных деталях, как дуги, сбруи, телеги. Здесь некоторые подробности приобретают особую выразительность. Железо колесных ободьев сквозь налипшую на них землю сверкает, как серебро. И это сопоставление земли, черной и вязкой, и металла, чистого и остро блестящего, невольно вызывает образное сравнение: высокие душевные качества людей, обнаружившиеся в страшном ходе исторических событий, сверкают, как чистый металл. Недаром Суриков так любовно относился к этой детали, не теряющейся в сложной, насыщенной множеством фигур композиции картины.

Величайшая заслуга Сурикова была в том, что путем творческой мысли он сумел более правильно, чем современные ему историки, постигнуть и показать действие исторических сил. В народном протесте он увидел проявление нравственной красоты. Вот почему трагические картины Сурикова не подавляют, полны глубокого оптимизма, веры в неисчерпаемые силы и возможности народа.

Вряд ли во время работы художник с кем-либо подробно говорил о своем решении темы, о композиции и колористическом строе. Видимо, картину он показал лишь тогда, когда она была почти готова и все ее главные элементы были уже найдены. Так же самостоятелен в художественном мышлении был Суриков и позднее, когда писал «Меншикова в Березове», «Боярыню Морозову», «Покорение Сибири» и все другие свои исторические полотна.

«Утро стрелецкой казни» было экспонировано на IX передвижной выставке в марте 1881 года. Еще до ее открытия Репин писал П. М. Третьякову: «Картина Сурикова делает впечатление неотразимое, глубокое на всех. Все в один голос высказывали готовность дать ей самое лучшее место; у всех написано на лицах, что она — наша гордость на этой выставке... Сегодня она уже в раме и окончатель-

но поставлена. Какая перспектива, как далеко ушел Петр! Могучая картина!»

Почти сейчас же после окончания «Утра стрелецкой казни» Суриков приступил к картине «Боярыня Морозова». К ней художник подошел с особенной бережностью и вниманием; ему хотелось набраться сил, все обдумать и тогда уже начинать работу. Предварительно он решил написать другое произведение, где немногие фигуры были бы представлены в натуральную величину. Суриков предпринял также заграничное путешествие, главным образом с целью посмотреть, как выполняли (ль, газе, кле, да, зме, ра, композиция, колорит) кладки краски) великие мастера эпохи Ренессанса многофигурные полотна.

Во время поисков менее сложного сюжета его сначала увлек образ царевны Ксении Годуновой, тоскующей над портретом умершего жениха; в нем должна была найти продолжение та тема женского горя, которая так богато разработана в картине «Утро стрелецкой казни». Но вскоре живописец напал на сюжет, имевший в своей основе несравненно более крупный и исторически значительный характер, — «Меншиков в Березове» (1883, ГТГ, ил. 151, 152). Еще в Сибири Суриков слышал рассказы о жизни сосланного в Березов Меншикова.

Меншиков — любимец Петра, его доверенное лицо. После смерти царя он узурпировал государственную власть, но вскоре был разжалован, все огромное его имущество конфисковали, а самого со всей семьей отправили в вечную ссылку на север Сибири; под Казанью по пути умерла его жена.

Сама значительность образа Меншикова, как представлен он Суриковым, говорит о том, что его угнетает не только личная судьба — он угнетен судьбой России, вершить которую ему уже не дано. Фигура Меншикова возвышается над группой семьи так же, как главы стрелецких семей возвышаются над своими матерями и женами. В нем виден бывший вельможа, наделенный почти неограниченной властью, человек государственного ума и государственного масштаба действий. Теперь он насильственно обречен на бездействие, выключен из жизни, приговорен к медленной смерти. Судьба его глубоко трагична. Печать одиночества и угнетающего бессилия лежит на нем. Неподвижный взор устремлен в пространство, Меншиков погружен в воспоминания и тяжелые раздумья. Болезнь приговорила к смерти старшую княжну, сын чахнет от бездеятельности, и только младшая дочь почти свыклась с обстановкой: может быть, потому, что она моложе и жизнерадостнее других. С полным правом об этой картине можно сказать, что Суриков в ней проявил «шекспи-

ровское искусство, развивая крупные черты характера в тесных пределах» (Гоголь).

Суриков разыскал у потомков бюст Меншикова, портреты его и членов семьи. Он сочел эти исторические документы с изучением живой природы, в какой-то мере соответствующей задуманному образу. Существует портретный этюд старого учителя «Мужской портрет» (1882, ГТГ), послуживший основой для образа Меншикова. Старшую дочь художник написал со своей жены, сына опального вельможи — с сына Шмаровина, московского художественного деятеля. В картине каждый из этих образов претерпевал решительные изменения в связи с иконографическими документами и общим авторским замыслом, подчиняясь той роли в исторической трагедии, которую определил ему художник.

Своеобразно разрешил Суриков вопрос о размещении фигур в пространстве. Крамской, увидев картину на XI передвижной выставке, упрекнул художника в том, что он не подчинил «Меншикова» законам перспективы: «Ведь если ваш Меншиков встанет, то он пробьет головой потолок...». Можно предполагать, что Суриков сделал это умышленно, в тесной избе фигура выглядит особенно монументальной. Застывшая, неподвижная группа опального вельможи и его старшей дочери кажется памятником прошлому. Холодный и темный, с богатыми, как бы металлическими оттенками колорит картины сразу погружает зрителя в ее настроение тоскливого, тревожного раздумья. Художник строит форму цветом, используя тончайшие его нюансы, виртуозно передает разнообразие фактур (тканей, меха и т. д.), достигая исключительного богатства красочных сочетаний. Любой фрагмент полотна в этом отношении является художественной драгоценностью (например, замерзшее окно или натюрморт на столе). Сама манера наложения красок поражает смелостью и свободой, подлинным живописным артистизмом.

После выставки в 1883 году картина была приобретена П. М. Третьяковым, и у Сурикова оказались средства, достаточные для поездки за границу.

Через Германию он отправился в Италию. По пути посетил Дрезденскую галерею, где его больше всего поразили многофигурные композиции и колорит Паоло Веронезе; и во время дальнейшего путешествия, особенно в Венеции, он пристальнее всего изучал именно этого живописца. В Италии, кроме Рима и Венеции, Суриков побывал в Милане, Флоренции, Неаполе; с восторгом осматривал музеи, дворцы и соборы.

Побывав в Париже и возвращаясь в Россию, из Вены Суриков написал письмо Чистякову, в котором подробно описывал заграничные

впечатления. Смотрел он главным образом то, что помогало решать задачи, возникавшие в связи с собственной работой. «Боярыня Морозова» все время была у него перед глазами. Во время поездки Суриков постоянно делал все новые и новые эскизы, свидетельствующие о том, как сосредоточенно размышлял он над композицией картины.

В Риме Суриков пережил потрясение от статуи Моисея Микеланджело, заставившей его уверовать в необычайную «моготу» формы, и от портрета папы Иннокентия X Веласкеса, который показался ему выше всей живописи по силе реализма, совершенству воплощения жизни на полотне.

Но для работы над картиной, да и всего дальнейшего творчества, особенно важны были впечатления от живописи Тициана, Веронезе и Тинторетто. Они вызвали не только необычайный восторг, но и стремление разгадать суть их мастерства. Колорит Веронезе помог Сурикову постигнуть сущность колорита вообще, его обусловленность не только вкусами и индивидуальностью художника, но, главное, — окружающей природой и в силу этого понять его национальный характер. Суриков писал Чистякову: «Тона Адриатического моря у него (Паоло Веронезе) целиком в картинах. В этом море, если ехать восточным берегом Италии, я заметил три ярко-определенных цвета: на первом плане — лиловато, потом полоса зеленая, а затем синеватая». Это открытие стало для него исходным пунктом собственных колористических поисков, и то, что инстинктивно нащупывалось в «Утре стрелецкой казни» и «Меншикове в Березове», с необычайной полнотой и богатством реализовалось в «Боярыне Морозовой», в колорите московской зимы.

Суриков глубоко осознал, что краски, которыми пишет художник, не могут быть выбираемы им произвольно. Колорит живописи — это путь к характеристике колорита местности, времени года, времени дня и, более того, к выражению народного вкуса, народного понимания красоты цвета.

Прямым результатом этого первого заграничного путешествия была небольшая картина «Сцена из римского карнавала» (1884, ГТГ). Великолепен этюд к ней «Итальянка» (ГТГ). Сменяющееся смуглое лицо девушки удивительно хорошо связывается с розовым капором домино. Силой лепки и ясностью объема этот этюд заставляет вспомнить живописную пластику голов в портретах испанца Веласкеса.

Когда Суриков вернулся из-за границы, работа над «Боярыней Морозовой» (1887, ГТГ, ил. 153—158 и X) поглотила все его внимание и время.

Сюжет картины был с самого начала совершенно ясен художнику. Вот его суть. В течение XVI и XVII веков Москва стала средоточием русской жизни. Там происходили решающие исторические события, затем широко распространявшиеся по всей стране. Церковная реформа, осуществленная патриархом Никоном, вызвала яростный протест в народе, который видел в ней посягательство на вековые моральные устои исконной русской жизни, тем более что реформа проводилась круто, насильственно. Протест против нее зачастую соединялся с той социальной ненавистью, которую возбуждало в народе все, исходящее от властей предрержащих.

Жестокость, с какой действовал Никон, обостряла сопротивление. Во главе противников реформы стал протопоп Аввакум. Морозова — его ближайшая ученица, — несмотря на знатность и близкое родство с царем, была схвачена и подверглась пыткам, которые перенесла с величайшим мужеством. Ее заточили в земляную тюрьму Боровского монастыря, где она и умерла.

Суриков взял тот момент, когда Морозову, измученную в застенке, везут в розвальнях по московским улицам. Она закована в кандалы, но высоко держит руку с двуперстием — знаменем старообрядчества, — призывая столпившийся народ стоять за старую веру. Фон картины составляет пейзаж, в котором художник стремился воссоздать исторически достоверный и в то же время поэтический облик древней Москвы. «И переулки все искал, смотрел; и крыши, где высокие. А церковь — то в глубине картины — это Николы, что на Долгоруковской», — говорил он впоследствии.

Уже в ранних набросках композиции намечены отдельные действующие лица. Суриков снова разыскивает модели, чем-либо соответствующие задуманым им человеческим характерам. Природа подсказала многое, но сопоставление натуральных изображений с картиной опять-таки убеждает в том, как далеко отстоит от этюдов сам образ, конечный итог исканий художника. Во всех случаях портретные черты для Сурикова были только отправным пунктом, сырым материалом.

Особенных усилий стоили поиски лица Морозовой (этюд, 1886, ГТГ, ил. 157). Толпу в картине художник написал раньше, чем ее, и потом, когда начал работать над изображением главной героини, ему очень трудно было достигнуть такой силы образа, которая бы возвышала боярыню над остальными. «Всё толпа ее бьет», — говорил он. В картине Суриков добился исключительной экспрессии и значительности лица Морозовой. В ее неистовости есть то, что заставляет вспомнить слова о ней вероучителя раскола протопопа Аввакума: «Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врага, как лев!»

В отличие от «Стрельцов», здесь наличествует единый композиционный центр — это сама Морозова. Там художник воспевал мужскую доблесть, в «Боярыне Морозовой» главные действующие лица — женщины. В «Утре стрелецкой казни» жены, матери и дочери

играли пассивную роль, в «Боярыне Морозовой» мы видим, как сильно влияет на человеческую и прежде всего женскую душу подвижничество неистовой раскольницы; на наших глазах совершается душевное перерождение людей, закаляется их воля, вдохновленная живым примером. Высоко поднятая с символическим двуперстием рука Морозовой, ее бескровное фанатическое лицо, слова строгого прощального завета действуют на всю толпу. Только немногие остаются спокойными созерцателями, и еще меньше таких, которые глумятся над подвигом.

В «Боярыне Морозовой» нашли воплощение прекрасные душевные черты русского человека и его физическая красота. Это в особенности относится опять-таки к женским образам. Можно сказать, что здесь художник достиг степени идеала.

Мысль о человеческой красоте неотступно преследовала Сурикова. Он всегда искал наилучшего выражения красоты душевной, преобразующей даже физическое уродство (как, например, лицо юродивого).

История поисков, да и слова самого художника, говорят о том, что в композиции он стремился выразить прежде всего движение, устраняя все этому мешающее, потому что именно с его помощью раскрывается суть картины. Сама Морозова — в центре этого движения. Первоначально Суриков предполагал воспользоваться веронезовским форматом многофигурной композиции (заклученной в прямоугольник с отношением сторон 1:2), но потом отказался от этого, так как композиционные приемы Веронезе соответствуют теме статической, а не динамической.

Колорит картины — подлинное открытие Сурикова, которое он использовал и в других произведениях. Вся картина как бы разделена на три горизонтальные полосы. Верхняя — небо, средняя, наиболее широкая, — плотная масса человеческих лиц и фигур на фоне церкви и, наконец, нижняя — снег. Небо и снег — самые светлые части изображения, люди и здания, наоборот, самые темные. Это построение наметилось еще в ранних эскизах. В средней части полотна светлыми пятнами выделяются человеческие лица. Небо, человеческие лица и снег связаны между собой перекликающимися тонами. Снег — не белый. Он сильно окрашен рефлексами неба, которые играют на нем нежными голубоватыми и розоватыми оттенками, особенно в ямах, оставленных копытами лошади, и колеях — следах полозьев.

Замечательно трактованы в цвете человеческие лица. Холодный воздух по-разному действует на поверхность кожи, которая и сама по себе у всех разнообразна. Как жемчуг,

вбирает она и отражает свет. Эту жемчужность, особенно заметную в женских лицах, утрачивают обветренная, лоснящаяся кожа татарина, загорелая — странника, мертвенно-пергаментная — иноземного инока, а также ветхая, сморщенная кожа измывающегося над опальной Морозовой погя. Но на лицах отражаются также голубоватые, холодные рефлексы неба. Все это обусловливает живой и разнообразный цвет лиц в картине.

Делая этюды, Суриков ставил свои модели прямо на снег, непосредственно в природе наблюдая цветовые рефлексы, изучая, как холодный зимний воздух воздействует на цвет лица, вызывая на нем особенно трепетные краски. Сам художник рассказывал, как он писал этюд для юродивого, посадив на снег полуголого босяка. Здесь действовал не ограниченный педант или упрямец, а великий реалист, таким путем добывавший тайну колорита зимней природы. Ему нужно было знать и потом воссоздать в картине те изменения цвета, которые происходят в атмосфере зимы, проследить, в первую очередь, как реагирует на холод живое человеческое тело.

В колорите русской зимы глаз художника впервые обнаружил такое неисчерпаемое богатство. Но он употребил это богатство не на декоративное украшение своего полотна, а на то, чтобы выявить душевное состояние людей, полноту жизни образов. Все части и детали картины оказываются «связанными» единым дыханием морозного московского дня. Одежды, богатые и убогие, темные и яркие, выступают как приглушенный аккомпанемент к чистому, высоко звучащему колориту лиц и рук. Эти одежды образуют общую темную массу, сложную тональность которой определяют немногие локальные пятна синего, красного и желтого цветов, несмотря на свою яркость, более глухие, менее живые, чем окраска лиц.

Морозова одета в широкую черную бархатную шубу. По борту ее идет узкая красная оторочка, которая словно пригвозждает к саням изможденное тело. На этом иссиня-черном фоне блистают белизны лица и высоко поднятая рука. Желтоватая, ломкая и колючая солома, застилающая сани, подчеркивает холодную синеву и бархатистую фактуру одежды Морозовой. Во всей картине нет больше такого огромного пятна глубокого черного цвета, как и среди лиц толпы нет ни одного столь светлого, как у Морозовой. Замечательно, что снег и небо, написанное в более холодном тоне, не убивают светоносности ее лица. Фигура Морозовой является могущественным цветовым центром картины, совмещающим в себе самые крайние светлые и темные краски, примененные художником на полотне.

Суриков достиг огромной силы выражения во всех действующих лицах. Они поражают законченностью характеров, яркостью

типических и индивидуальных черт. Длинный путь портретных этюдов ведет почти к каждому из них. Сравнивая эти этюды с самой картиной, оцениваешь ту гениальность художника, с которой он мог превратить натуры, часто неопределенные и духовно небогатые, в образы людей, значительных сами по себе и, кроме того, потрясенных до глубины души. Только в высоком строе самой картины каждый персонаж находит свое место и окончательный внутренний смысл. В «Боярыне Морозовой», что вообще характерно для Сурикова, нет безликих статюгов.

С особенной бережностью и любовью выявлял живописец в облике персонажей присущее им национальное, народное своеобразие. При этом красота древних тканей, которой так увлекался Суриков, нигде не заслоняет красоту и значительность человеческих лиц, а, наоборот, подчеркивает их. Этому способствует резкий контраст в живописной трактовке того и другого. На коже лиц мерцают живые, перекликающиеся рефлексии, воспринимающиеся как свойство человеческой кожи, как воздействие среды на живой организм. Для передачи карнации художник использует приемы бесконечно более тонкие, чем для передачи цвета одежды и других неодушевленных предметов. Живопись их плотнее, цвет при всем великолепии менее сложен. В человеческих лицах Суриков сосредоточил все богатство колорита, всю прелесть формы, заставляя зрителя больше всего на них останавливать внимание, как на самом прекрасном и важном во всей картине. Так художник облегчает путь к восприятию сердцевины своего произведения.

Каждый персонаж отраженно несет на себе силу центрального образа. Образ Морозовой, созданный Суриковым, поистине победоносен; на нее взирают с благоговением, земно ей кланяются, готовы следовать за ней по мере своих собственных сил и возможностей. Понятно, почему эта историческая картина, рисующая побеждающую силу человеческого духа над силами угнетения, пользовалась такой исключительной популярностью среди русских революционеров.

В 1887 году Сурикова постигло несчастье: у него умерла жена, и это на время отвратило его от живописи. Целый год он прожил в Сибири. Природа, простой и здоровый быт воскресили в нем творческую силу.

Художник затеял картину из современного сибирского быта, хранящего пережитки глубокой старины, — «Взятие снежного городка» (1891, ГРМ, ил. 159, 160 и XI). Он изобразил удалую игру, состоящую в том, что верховой должен перескочить через ледяную стенку городка, а окружающие пугают его лошадь, стараются ее отогнать. Все происхо-

дит под крики народа, шумно приветствующего удачника. Народное веселье в первый и единственный раз в жизни Сурикова стало темой его живописи. Смуглые парни, смеющиеся девушки — вот главные персонажи картины, и вся она, искрящаяся, как снег на морозном солнце, и многоцветная, как ковер, кажется подлинным зимним народным праздником. Но вскоре Суриков вновь обращается к сложным драматическим периодам истории.

«Покорение Сибири Ермаком» (1895, ГРМ, ил. 161, 162) по глубине решения исторической темы, композиционному и колористическому совершенству не уступает «Боярыне Морозовой». Суриков писал о замысле этого полотна: «Она (картина) сама мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уж, Кунгурскую летопись начал читать, вижу — совсем, как у меня. Совсем похоже. Кучум ведь на горе стоял. Там у меня скачущие».

В «Ермаке» черты народного характера Суриков возвел до степени эпического величия. Работая с натуры над лицами хакасов и остяков, живописец сделал для себя открытие: «Пусть нос курносый, пусть скулы, — а все сгармонизировано. Это вот и есть то, что греки дали — сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти». Сурикову и здесь не изменила высокая объективность художника.

Поражает сила его творческого воображения. В самых ранних композиционных эскизах не только найдена общая расстановка масс, но и даны характеры большинства персонажей в их движениях и поворотах. Дальнейшая, годами осуществлявшаяся этюдная работа была постепенным заполнением ранее определенных контуров. Суриков заранее знал, что нужно ему искать в природе. Им было создано большое число этюдов казаков, для чего он даже специально ездил на Дон, использовал он и сибирские впечатления.

Как и в «Боярыне Морозовой», существо композиции «Ермака» — в движении. Но здесь движение еще сложнее и труднее для изображения. Казачья флотилия плывет навстречу туземному войску, но каждый отдельный казак изображен в спокойном, внутренне собранном состоянии. Художник показал людей, исполненных бесконечной отваги и несокрушимого мужества. Без всякой суеты они делают свое дело. Противоположны казакам неистовые лица и резкие движения воинов Кучума, прижатых к подножию высокого берега. Тревогу и смятение в их лагере подчеркивает разорванный силуэт конницы наверху горы.

Удивительно целостен и совершенен колорит. Истоки его искал живописец в сибирской природе. Пейзажные этюды сопутствовали

всей работе над картиной. Но ее общий колористический строй подготавливался еще эскизами. В цветовых соотношениях живописец синтезировал свои бесчисленные наблюдения. Число красок ограничено, они суровы. Их строгая гармония пронизывает все полотно, сообщая ему эпическое звучание.

Репин писал по поводу «Ермака»: «...впечатление от картины так неожиданно и могуче, что даже не приходит на ум разбирать эту копошащуюся массу со стороны техники, красок, рисунка».

Через несколько лет Суриков написал картину «Переход Суворова через Альпы в 1799 г.» (1899, ГРМ, ил. 163). Тема мужества и героики достигает апогея. Среди неприступной и чуждой русскому человеку природы Альп армия Суворова представлена как стихия, как поток, низвергающийся со скал. Слева на коне изображен сам полководец, направляющий это движение, своим словом и примером вливающий в солдатские сердца мужество и бесстрашие.

Последнее значительное историческое произведение художника — «Степан Разин» (1906, частично переписано в 1910 году, ГРМ, ил. 164) — было задумано им еще много лет назад в период работы над «Боярыней Морозовой».

Суриков никогда не повторял своих композиций; они так же оригинальны, как и мысли, вложенные в произведения.

По безбрежному простору Волги, освещенной мягкими закатными лучами, движется мерными ударами весел огромная лодка. Среди богато разодетых сподвижников, среди сильных и крепких гребцов на скамейке, покрытой дорогим ковром, сидит в глубокой задумчивости Степан Разин. История не сохранила сколько-нибудь достоверных портретов Разина, облик его полностью сотворен художником.

Картину толковали по-разному. Иные говорили, что Разин изображен разочарованным и усталым, старающимся найти забвение в звуках музыки (или песни); разочарованным потому, что дело его не удалось. Это толкование не раскрывает замысла художника и, несомненно, противоречит образу картины, гораздо более сложному.

Суриков продолжал работать над произведением даже тогда, когда оно было выставлено на передвижной выставке 1907 года, — рано утром взбирался на лесенку и больше всего писал самого Разина. Однажды он сказал одному из знакомых: «Сегодня я лоб написал Степану, правда, теперь гораздо больше думы в нем?» Вот, оказывается, что прежде всего и больше всего занимало художника. Основное в лице — выражение глубокой думы. О чем она? О чем мог, по представлению Сурикова, думать Разин? Можно предположить, что

это были мысли о родине, о России, о ее будущем. Черты Разина, особенно в рисунке (ГТГ), напоминают черты лица самого Сурикова, каким мы знаем его по последним автопортретам. Едва ли это случайно. Вероятно, именно здесь следует искать ключ к пониманию картины, в которой нашло отражение нечто глубоко личное и одновременно типичное для настроений эпохи конца XIX — начала XX века.

Автопортреты Сурикова многочисленны. Исполнение большинства из них совпадает с полосой усиленного творчества над большими картинами. Суриков по-разному изображает себя. Вот он в эпоху создания «Стрельцов», взволнованный, с лицом, включенным в сложную световую игру; вот он такой простой, домашний, в белой рубашке и жилетке, как ремесленник. Но с годами все возрастает серьезность, лицо одухотворяется выражением значительной мысли, даже мудрости («Автопортрет», 1913, ГТГ, ил. 165).

Как уже говорилось, к каждой картине художник писал множество подготовительных этюдов. Среди них наряду с изображением человеческих фигур и лиц было большое число пейзажей. Две совершенно отчетливые задачи ставил в них Суриков: изучение структуры земли, ее поверхности, характера линий, замыкающих горизонт, и колорита, изменений цвета под влиянием освещения. Однако световые эффекты, так же как и передача настроения, вызванного созерцанием природы, вовсе не занимали живописца. И следует здесь же отметить почти полное отсутствие у него пейзажей, не нашедших применения в картинах.

Иное дело портреты. Суриков никогда не писал заказных портретов. Моделями ему всегда служили родные и близкие знакомые. В отличие от Крамского, Перова и Репина, которые изображали в большинстве случаев общественных деятелей, деятелей культуры, он писал людей, ничем не прославленных и даже неизвестных. Художественное внимание Сурикова увековечило их. Удивительно просто, без малейшего стремления к эффекту, бережно раскрывает он душевную суть человека (портреты Т. К. Доможиловой, 1891, ГТГ; А. Д. Езерского, ок. 1910 года, частное собрание, ил. 167), красоту национального облика («Сибирская красавица» — портрет Е. А. Рачковской, 1891, ГТГ, ил. 166; «Горожанка» — портрет А. И. Емельяновой, 1902, ГТГ; портрет Н. Ф. Матвеевой, 1909, Харьковский художественный музей).

Особый интерес представляют портретные акварели с почти миниатюрным письмом и такими живыми красками, которые сообщают образам особую многогранность и жизненность (портрет С. А. Кропоткиной, 1882, ГТГ). Замечательны и пейзажные аква-

рели Сурикова: например, «Минусинская степь» (1873, ил. 169) или созданные во время путешествий «Коллизей» (1884, ил. 168), «Неаполь» (1900), «Севилья. Альказар» (1910, все — в ГТГ). В них все полно ощущения значительности образа природы, а в более поздних — также солнечного света и воздуха.

События первой революции в России обратили Сурикова к теме народного восстания. Он создал несколько эскизов, рисующих бунт жителей Красноярска против царского воеводы. Наконец, очень выразительно изображение Емельяна Пугачева (1911, ГТГ). Острыми, сверлящими глазами смотрит он из-за решетки тюрьмы, словно наблюдая жизнь за ее стенами.

В 1912 году художник написал последнюю большую картину — «Посещение царевной женского монастыря» (ГТГ). В этом, скорее бытовом, чем историческом, сюжете он снова предстает великим психологом, выявляющим в резком контрасте глубокое различие человеческих индивидуальностей. Живописец работает также над эскизами, в которых изображает княгиню Ольгу, встречающую тело Игоря.

Все содержание творчества Сурикова — это непрерывная мысль, непрестанные думы о родине. Он был художником, особенно ярко показавшим значение народа в истории. «Я не понимаю действия отдельных исторических личностей, — говорил Суриков, — без народа, без толпы. Мне нужно вытащить их на улицу».

Своей великой душой художник объемлет исторические судьбы народа, бесконечно верит в его духовные силы, воспекает его доблесть и красоту, страдает и радуется вместе с ним.

Можно сказать без всякого преувеличения, что национальная русская красота человеческих типов, жизненного уклада, народного искусства и природы получила классическое выражение в творениях Сурикова.

Огромное значение имело и то, что новаторские открытия и живописные достижения Сурикова вдохновляли многих художников следующего поколения, способствовали успехам русского искусства на новом этапе его развития.

Глава девятая

ВИКТОР ВАСНЕЦОВ

Характерная для передвижников народная тема в творчестве **Виктора Михайловича Васнецова** (1848—1926) истолкована по-новому: в духе фольклорной традиции, выражающей

собственно народное самосознание. Художник обратился в своих произведениях к русским народным сказкам и эпосу. Именно эти работы принесли ему самую широкую известность и популярность. Помимо станковой живописи, Васнецов внес заметный вклад в живопись монументальную, а также театральную-декорационную. Кроме того, значительна его роль и в архитектуре, где он использует древние народно-национальные традиции.

Во всех областях творчества Васнецов способствовал утверждению новых художественных идей и форм в современном ему русском искусстве, особенно с 80-х годов. В сказочных и былинных картинах художник часто обращался к фантастике, его увлекали своеобразность, яркая поэтичность народного мышления. Создавая декорации и рисунки костюмов к постановке оперы Римского-Корсакова «Снегурочка», Васнецов, подобно композитору, был в упоении от всего, что породила народная фантазия, от богатства изобразительных форм искусства фольклора. В таких произведениях художник воплощал вековые народные идеалы и чаяния, в том числе идеалы эстетические. О себе самом он говорил: «Я всегда только и жил Русью».

Несмотря на то, что фольклорная традиция была им впитана еще в детские годы (она сохранялась в жизни и нравах затерянного в глуши вятских лесов села Лопьял, где родился и рос Васнецов), свои первые шаги в искусстве он связывал с распространенной тогда профессиональной традицией, обращаясь к изображению народных типов и народной жизни в их повседневном проявлении.

Первые работы Васнецова относятся ко времени, когда он учился в Вятской семинарии. Профессиональное обучение началось в Петербурге в Рисовальной школе Общества поощрения художников у И. Н. Крамского (1867—1868). В Академии художеств (1868—1876, с перерывами) молодой живописец испытал сильное влияние П. П. Чистякова, и в дальнейшем поддерживавшего своего питомца. Васнецов участвовал в Петербургской Артели художников, а в 1878 году стал членом Товарищества передвижных художественных выставок и на всю жизнь связал свое искусство с реалистическим демократическим направлением.

В 70-е годы он работал в традиционном бытовом жанре, исполнял разнообразные рисунки для журналов («Купеческое семейство в театре», ГТГ и др.). К этому времени относятся картины «С квартиры на квартиру» (1876, ГТГ), «Балаганы в окрестностях Парижа» (1877, ГРМ), «Книжная лавочка» (1876, ГТГ), где сочувственно изображена жизнь в основном мелкого городского люда и крестьянства.

Картиной «Преферанс» (1879, ГТГ, ил. 171) завершается первый период творчества Васнецова. Она занимает особое место среди

работ этого времени. Художнику словно бы уже тесно в мирке обыденного существования: с большим воодушевлением он написал видную в открытую дверь синюю летнюю ночь, в колорите нашел удачный контраст освещения — лунного света за окном и зажженных свечей в комнате. Здесь ощущается будущий Васнецов — проникновенный лирик, задушевный художник-поэт, каким он стал в 80-е годы, в зрелую пору творчества. Это уже новый этап и в развитии русского реалистического искусства. Живописец стремится к иным формам, почти отходит от изображения повседневности с ее мелкими заботами и увлекается фольклором.

В картине «Аленушка» (1881, ГТГ, ил. 172) он впервые дает поэтически возвышенное толкование традиционной темы демократического искусства — народного горя. Теперь оно олицетворено в образе Аленушки — героини русской сказки. Характерная для жанровой картины повествовательность сюжета здесь минимальна. Все усилия художника сосредоточены на эмоциональной выразительности. Человек и природа проникнуты в картине единым настроением затаенной тишины и трепетности. Приглушенная, словно бы мерцающая тональность, объединяющая фигуру и пейзаж, вызывает музыкальные ассоциации.

Известную роль в совершившихся изменениях творчества Васнецова сыграл его переезд в Москву (1878), знакомство с С. И. Мамонтовым и сближение с членами абрамцевского (мамонтовского) кружка.

Абрамцевский (по названию подмосковного имения Мамонтова) кружок оказал очень важное влияние на все русское искусство 1880-х — начала 1900-х годов. В кружке участвовали весьма разные художники: братья Васнецовы — Виктор и Аполлинарий, И. Е. Репин, В. Д. Поленов и его сестра Е. Д. Поленова, скульптор М. М. Антскольский, молодежь — братья С. А. и К. А. Коровины, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, В. А. Серов, М. А. Врубель, А. Я. Головин. Все они мечтали о новом искусстве — ярком, праздничном, радостном, стремились к поэтичности, вдохновлялись традициями национального народного творчества, его красотой.

Участники кружка, к которым обычно присоединялись и многие члены семьи Мамонтова, их родственники, гости, воспитатели детей, увлекались литературой, живописью, театром, архитектурой, обращались к скульптуре, искали путей синтеза разных видов искусства. В Абрамцеве была сделана попытка возродить в современных условиях народные художественные ремесла, древний национальный стиль в архитектуре, была обновлена театральная декорационная живопись. Во всех этих творческих начинаниях видная роль принадлежала Васнецову.

По заказу Мамонтова для кабинета правления Донецкой железной дороги художник исполнил цикл картин на сказочные и былинные сюжеты, повествующих о несметных богатствах недр этого края, о дерзких мечтах человека, уносящих его в поднебесье, напоминающих о великих событиях древней истории.

То были: «Три царевны подземного царства» (1879, ГТГ; 1884, КМРИ), «Ковер-самолет» (1880, Горьковский государственный художественный музей), «Бой скифов со славянами» (1881, ГРМ). Характером пластических приемов они отличались от обычной станковой живописи. Все было рассчитано на монументально-декоративное впечатление: неглубокое пространство, укрупненная трактовка пластической формы, четкость красочных поверхностей, нарядная яркость цвета. Декоративные световые эффекты способствуют впечатлению некоторой театрализованности, зрелищности в решении картин.

Современники не сразу приняли нового Васнецова и даже упрекали его за то, что он отошел от достоверного изображения современной жизни, считая это «изменой» реализму и интересам народа. Однако сам художник подчеркивал внутреннее единство двух этапов своего творчества: «Противоположения жанра и истории в душе моей никогда не было, а стало быть, и перелома или какой-нибудь переходной борьбы во мне не происходило».

Еще в период учения в Академии, во время наибольшего увлечения бытовым жанром, Васнецова, как он отмечал, не покидали неясные исторические и сказочные грезы. В 1871 году был написан акварелью богатырь на коне («В и т я з ь», ГТГ) и положено начало прошедшей через все дальнейшее творчество художника «богатырской» теме. В 1876 году в Париже им исполнен пока в небольшом формате эскиз будущей знаменитой картины «Богатыри» (Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово).

«Богатырская» тема была не нова для русского искусства и литературы. К ней обращались Пушкин, Гоголь в «Тарасе Бульбе», она звучала в музыке Глинки, в симфониях Мусоргского, Бородина.

Васнецов внес возвышенное былинное содержание в изобразительное искусство и настойчиво развивал традиции героического эпоса. Исходя из народных этических представлений о святости жертвы во имя родины, он написал картину «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880, ГТГ, ил. 173). Замысел ее был навеян «Словом о полку Игореве», славящим воинов, храбро павших «за землю русскую», которых оплакивает и сама природа — «никнет трава от жалости».

Превосходный анализ созданного Васнецовым произведения дал Чистяков в ободрающем письме к своему бывшему ученику. Он писал: «...Вы, благороднейший Виктор Михайлович, поэт-художник. Таким далеким, таким грандиозным, по-своему самобытным русским духом пахло на меня, что просто загрузил: я, допетровский чудака, позавидовал вам... Картина не совсем сгруппирована; луна несколько велика, судя по свежести атмосферы. Следовало бы покров, чуть заметный, от само-

го горизонта накинута на все; в рисунке есть недостаток, но вообще в цвете, в характере рисунка талантливость большущая и натуральность. Фигура мужа, лежащего прямо в ракурсе,— выше всей картины. Глаза его и губы глубокие думы наводят на душу. Я насквозь вижу этого человека; я его знал и живым; и ветер не смеет колыхнуть его платья полую; он и умирая—то встать хотел и глядел далеким, туманным взглядом...»

В картине изображена широкая степь, усеянная цветами, а среди этих величественных, бескрайних просторов в вечном сне покоятся храбрые русичи. Они полегли в правом бою и остались навеки прекрасными в памяти народной. Ни ран, ни тления не видно на них. Все вокруг исполнено печально торжественной красоты: и цветущее поле, и чуть сумрачное небо с огромной багровой луной; красивы костюмы витязей, их лица. Трогательно сопоставление могучего богатыря, словно бы раскинувшегося привольно во сне, и совсем юного княжича, почти мальчика, в светло-лазорево одежде лежащего тут же, неподалеку. Этот «дуэт» эмоционально очень впечатляет. В нем звучит главная мелодия картины и заключена ее основная мысль: все, от мала до велика, погибли в бою за родину.

В отдалении, ближе к горизонту, виднеются мертвые вражеские воины. Но в них нет торжественности покоя, а передана какая-то злобная хищность.

Так поэтически поведал Васнецов о красоте воинского подвига.

Картина «После побоища Игоря Святославича с половцами» появилась вслед за только что отшумевшими военными событиями на Балканах: русско-турецкая война 1877—1878 годов была с беспощадной документальностью изображена В. В. Верещагиным. Еще не забылись утраты, горе, и под непосредственным впечатлением их васнецовская трактовка военной темы казалась особенно условной. В. В. Стасов обрушился на художника с гневными упреками, считая это отступлением от реализма.

Только немногие — среди них Чистяков и Репин — по достоинству оценили созданное Васнецовым полотно и встали на его защиту. Репин в письме к Стасову утверждал, что «После побоища» — необыкновенно замечательная, новая и глубоко поэтическая вещь. Таких еще не бывало в русской школе».

Васнецов передал в картине величавость эпоса. Размеренная торжественность эпического повествования выражена в композиционном ритме. В произведении преобладают плавно развивающиеся спокойные горизонталы. Небольшое число фигур, сгруппированных на первом плане, создает впечатление целого воинства. Этому способствует характерность

типов. Художник объединил локальные краски ярких старинных одежд с цветущим полем. Красноватый свет луны драматизирует это зрелище.

Весь пейзаж величествен и торжествен, в нем ощущаются ширь и сила земли; здесь словно бы заложена мысль о бессмертии вечно живой, вечно обновляющейся природы, которая слита воедино с героями.

Пейзажи в произведениях Васнецова передают самые разные настроения: настороженность, затаенность чувств в «Аленушке», сказочно-таинственное и романтическое в картине «Витязь на распутье» (1882, ГРМ), торжественно-печальное — в полотне «После побоища Игоря Святославича с половцами» и могуче-героическое в «Богатырях» (1898, ГТГ, ил. 175, 176). Картина «Богатыри», как отмечал Стасов,— самое зрелое, самое значительное произведение Васнецова, очень глубокое, гуманное по замыслу. Она является кульминацией «богатырской» темы в творчестве художника и обобщает его предшествующие искания монументальной формы.

Васнецов так охарактеризовал замысел этого произведения: «Картина моя — Добрыня, Илья и Алеша Попович на богатырском выезде примечают в поле, нет ли где врага, не обижают ли где кого...». Главное, к чему стремился художник — это к гуманности образов, их величавости и героичности.

Как в былинах, каждый из трех богатырей воплощает в себе определенные типические качества русского народного характера, народного типа. Все вместе они словно бы олицетворяют русское воинство. Мощные, в боевых доспехах фигуры богатырей, их лица, позы выражают смелость и уверенность в своих силах и дружественном, нерушимом единстве. Фигуры объединены плавным очертанием облака, что усиливает монолитность группы.

Картина — огромная, во всю стену — хорошо, ясно построена. Формат ее почти квадратен. Точно по центру расположена группа богатырей; они выдвинуты на первый план, возвышаются над горизонтом и потому кажутся особенно сильными, значительными, крупными, монументальными. Более того, им свойственна классическая гармония. Отчетливо передана пластика тел. Умело использован и прием контраста: крошечные, молоденькие елочки у ног коней подчеркивают их могучую стать.

Это действительно — богатырский заслон. За спинами воинов горизонт замкнут полосой далекого леса. Пейзажный фон написан с большим чувством красоты родной русской природы и представляет собой собирательный образ русской земли: от выжженной солнцем степи

с рыжеватыми космами ковыля — до дремучих лесов, сливающихся у горизонта в синезеленую цепь; замечательно передано и чувство простора.

«Богатырям» предшествовали, кроме упомянутых картин, фриз для Исторического музея на сюжет из первобытной истории «Камениый век» (1883—1885, ГИМ) и росписи Владимирского собора в Киеве (1885—1896).

В настенных композициях Владимирского собора, следуя традициям древнерусских монументалистов, Васнецов воссоздал образы великих исторических деятелей прошлого: князя Владимира, княгини Ольги, Андрея Боголюбского, Александра Невского, Нестора-летописца, Олимпия-живописца — всех тех, о ком повествуют летописи и кто остался в памяти народа. Это типические образы. Убедительно переданы сильные характеры в их реальном жизненном многообразии. Менее всего васнецовские герои походят на бесстрастных «святых угодников».

Росписи Владимирского собора потребовали от художника колоссальных усилий. Опыт древней монументально-декоративной фресковой живописи был утрачен, и, чтобы восстановить его, Васнецов ездил знакомиться с византийскими и итальянскими храмовыми росписями, а также изучал в Киеве древнерусскую монументальную живопись и мозаику. Эти произведения убедили в том, что монументальное искусство прошлого было, в отличие от современной церковной живописи, живым, полным страстей, обращенным к человеку; он увидел в нем образы реальных людей.

Исполняя в росписях исторические воображаемые портреты, Васнецов нередко вносил в них черты знакомых людей (чем немало шокировал мещанскую публику), стремился к жизненной достоверности, но и соблюдал требования, предъявляемые спецификой монументальных произведений, которые должны быть связаны с архитектурным интерьером, рассчитаны на стену, на иные масштабы, чем станковая живопись.

Он монументализировал фигуры тем, что изображал их чуть больше натуры, в неглубоком пространстве, используя низкий горизонт, сочетая плоскость стены с достаточно объемно прописанными телами и лицами. Композиция декоративно связана со стеной и посредством надписей, сделанных в духе славянской вязи. Само изображение, хотя и слегка стилизованное (несколько удлинённые пропорции фигур, их фронтальность), остается верным реалистическим приемам.

В числе удачных композиций Владимирского собора — запрестольный образ Богоматери с младенцем, шествующей в надзвездных высях. Младенец радостно приветствует мир. Васнецов, когда писал этот образ, вспоминал, как всплеснул ручонками его собственный сынчик, в первый раз увидев голубое небо и ясное солнце.

В смысле найденности группы, ее силуэта композиция, рассчитанная на большое расстояние, вполне выдерживает масштабы храма.

Монументально-декоративные работы Васнецова в большинстве случаев связаны с церковными заказами. Самые значительные среди них — росписи Владимирского собора. Приобретенный опыт художник использовал в последующих произведениях, и прежде всего в исторической картине «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897, ГТГ, ил. 177). Образ, созданный в ней, сложен, противоречив, но в то же время исполнен значительно-

сти: в нем чувствуется исторический масштаб личности. В композиции всецело господствует неподвижность головы и фигуры царя, как бы уплощенных почти профильным разворотом и узорочьем парчового одеяния, теснотой лестничного пространства, словно сковывающего свободу движений. Вытянутый по вертикали формат холста подчеркивает аскетически болезненную худобу Грозного. Васнецов делает здесь заметный шаг к стилизации в духе образности древнерусской живописи и вместе с тем завершает ту линию исторических портретов, которая определилась во Владимирском соборе.

Жизненные наблюдения более всего отражены в картине в поэтическом зимнем пейзаже старой Москвы, виднеющемся из лестничного оконца. Своей тишиной этот мотив оттеняет величавый трагизм образа царя всея Руси, его духовное одиночество.

В левом нижнем углу картины красными буквами славянской вязи дана надпись: «Множества содеянных мною лютых помыш окаянный трепещу страшного дне суднаго». Этот художественный прием заимствован Васнецовым из древнерусской фрески.

Картина «Царь Иван Васильевич Грозный» намечает путь, которым пошли некоторые младшие современники Васнецова, особенно А. П. Рябушкин, в освоении традиций древнерусской живописи и сочетании их с живыми, непосредственными наблюдениями.

Васнецов сыграл важную роль в развитии исторической живописи, открыв новые возможности этого жанра.

Однако не менее велико его значение в обновлении жанровой картины. Кроме уже упоминавшейся лирически-сказочной, поэтичной «Аленушки», с точки зрения нового понимания народной темы можно рассмотреть работу художника над сценическим воплощением «Снегурочки». Эскизы костюмов, декораций, отдельных мизансцен к спектаклю, поставленному первоначально в абрамцевском кружке, а затем на сцене Московской частной русской оперы (особенно, конечно, оперы), — были большим и радостным событием (ил. 178, 179). Васнецовская постановка «Снегурочки» оставила глубокий след во всем русском искусстве, и прежде всего в театрально-декорационной живописи (см. книгу вторую, главу девятую).

Художник поэтически представил патриархальную старину, обратившись к крестьянскому быту, изделиям народных ремесел, народному костюму, древним рукописям. Пейзажная часть декораций создавалась Васнецовым под впечатлением окрестностей Абрамцева. Здесь проявилось умение видеть в природе не обыденное, а чудесное, сказочное («Яри ли-

на долина», «Заречная слобода Берендеевка» — обе акварели в ГТГ).

В союзе драматургии, музыки и живописи на сцене органично проявились возможности синтеза разных видов искусства, которые послужили основой широкого развития этого движения в конце XIX — начале XX века.

Стремление к обогащению профессионального творчества фольклорной традицией принесло свои плоды и в архитектурных работах Васнецова: в декоративно-парковых постройках Абрамцева («Избушка Бабы-Яги», 1882) и в решении фасада здания Третьяковской галереи (1900—1905).

Художник прожил долгую жизнь, создавал и в советские годы картины на сказочные сюжеты (они находятся в основном в Доме-музее художника В. М. Васнецова, Москва). Обращался он и к портретам, выступая и в них поэтом русских лиц, русских характеров. Портреты — это наиболее личная часть васнецовского творчества, они сделаны не на заказ. Один из последних и удачнейших — исполненный живописцем в год его смерти портрет М. В. Нестерова (1926, ГТГ).

Лучшие, капитальнейшие произведения Виктора Васнецова были новаторскими, открывали новые грани народной темы в русском искусстве и подготовили ее дальнейшее выражение последующими поколениями мастеров.

Глава десятая

ПОЛЕНОВ

Поэтический взгляд на народную жизнь **Василия Дмитриевича Поленова (1844—1927)** сказался во многих его пейзажах, пейзажно-бытовых картинах, полотнах на евангельские сюжеты. В молодые годы художник написал несколько исторических картин. Но прежде всего Поленов — пейзажист. Он — реформатор русской живописи, развитие которой направил по пути пленэризма. В этом плане Поленов оказал большое влияние и своей многолетней педагогической деятельностью в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Поленов, подобно В. М. Васнецову, уделял много внимания театрально-декорационной живописи, выступая и в ней реформатором. Следует подчеркнуть, что в России театрально-декорационная живопись с 1880-х годов начинает играть важную роль в новаторских устремлениях многих художников (см. книгу вторую, главу девятую).

Поленов связывал с театром важные эстетически-просветительские задачи, став в 1910-е годы одним из инициаторов организации Народного театра в рабочем районе Москвы, на Пресне («Дом академика В. Д. По-

ленова»). Там были декорационные мастерские, костюмерные, театральная библиотека. Декорации предназначались для обслуживания самодеятельных фабричных и деревенских театров и частично были выполнены самим Поленовым или по его эскизам.

Представление о возвышенно благородной миссии искусства художник пронес через всю свою жизнь, неизменно стремясь служить интересам народа.

С юных лет и до конца жизни все благоприятствовало формированию лучших качеств творческой личности Поленова. Его таланты (он обладал и значительным музыкальным дарованием) поощрялись в семье, которая жила большими духовными интересами; отец был видным ученым-археологом, мать — детской писательницей и сама занималась искусством. Юноша получил юридическое университетское образование и художественное — в Академии художеств (1863—1871), а ранее брал уроки рисования у П. П. Чистякова; его советами Поленов пользовался и в работе над конкурсной картиной «Воскрешение дочери Иаира» (1871, Псковский государственный историко-художественный и архитектурный музей-заповедник), за которую была присуждена Большая золотая медаль, что давало право на пенсионерство за границей.

Бытовая трактовка евангельского сюжета, жизненная достоверность деталей отвечали передовым устремлениям в искусстве, но в барельефности композиции, каноничности изображения Христа, драпировках сохранились традиции академической школы.

Годы пенсионерства (1872—1876) Поленов провел в путешествиях по Австрии, Южной Германии, Швейцарии, Италии, довольно продолжительное время (1873—1876) работал в Париже. Начинающий художник был полон творческих планов, задумывал картины на самые разнообразные сюжеты — бытовые, евангельские, много работал на открытом воздухе над пейзажными этюдами. В этот период были написаны также исторические картины «Право господина» (1874, ГТГ), «Арест гугенотки графини д'Этремон» (1875, ГРМ). В основе первой из них лежит рассказ о праве феодального владыки на первую ночь с любой новобрачной из его владений; сюжет второй взят из эпохи религиозных войн католиков и гугенотов во Франции. Художник выступает здесь защитником прав человека. Сказались в этих картинах впечатления Поленова от памятников европейской старины, определился вкус к пейзажу.

Жизнь в Париже направила интересы Поленова в русло современности. Он хотел изобразить ночлег парижских нищих, работал над картиной «Большая» (1873). Ее героиня — курсистка или студентка, приехавшая учиться на чужбину (женское образование в России было тогда труднодоступно). Многие такие девушки, жаждавшие света знания, владели вдали от родины нищенское существование и, подорвав здоровье, нередко погибали.

Знаменательно, что молодой художник хотел создать картину «Лассаль читает лекцию в рабочем клубе» (этюды, 1876, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово).

Благотворным было знакомство с кружком И. С. Тургенева. На устраиваемых писателем вечерах Поленов мог встретить самых разных людей, бывали там и русские революционные эмигранты.

Человек благородных убеждений, с университетским образованием, Поленов не мог не сочувствовать передовым воззрениям времени, что сказалось в его творчестве. Однако его дарование сильнее всего проявилось в пей-

заже и пейзажно-бытовом жанре. На этом пути он утвердился, участвуя в кружке А. П. Боголюбова, в котором группировалась в Париже русская художественная молодежь. Боголюбов заинтересовал своих соотечественников работой на открытом воздухе. Писать этюды выезжали на лето в местечко Вэль в Нормандии. Эта совместная работа на пленэре была очень ценной школой. Поленов считал Боголюбова своим учителем. «Работая с природы летом вместе с ним, сравнивая свои этюды с его мастерскими произведениями, я научился в несколько часов большему, чем работа месяцами один», — писал позднее художник.

Действительно, этюд «Белая лошадка» (1874, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово), написанный на ярком солнце, сделан очень свежо, хотя перед художником стояла трудная живописная задача — изобразить белую лошадь на фоне белой стены. Талант Поленова-колориста, проявившийся еще в конкурсной картине, был подкреплен теперь реалистической живописной школой. Тогда же написана, тоже на пленэре, картина «Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия» (1874, ГТГ). В тонкой живописи, задушевном лиризме этих несложных по сюжетам произведений — предвестие будущих наиболее прославленных поленовских картин.

В 1877—1878 годах Поленов был на Балканах. Военные впечатления (он сам участвовал в ряде сражений) отражены в довольно многочисленных этюдах к картине «Дорога смерти». Наиболее удачны в работах военных лет изображения народных типов («Болгарка Дана», 1877, ГТГ).

Возвращение на родину, к мирной жизни вдохновило художника на создание картин «Московский дворик» (1878, ГТГ, ил. XIV; эскиз-вариант, 1877, там же, ил. 182), «Бабушкин сад» (1878, ГТГ, ил. 183) и «Заросший пруд» (1879, ГТГ, ил. 180). К этим произведениям пейзажно-бытового жанра Поленов пришел в итоге предшествующих творческих исканий. Пейзаж и бытовые мотивы в них равноправны и в лирическом слиянии взаимно дополняют друг друга.

Эти картины — шедевры поленовской живописи. Они покорили современников задушевностью образов, жизненностью, свежестью красок, изяществом техники.

В «Московском дворике» композиция одновременно замкнута и фрагментарна. Линейно-пространственным построением художник ведет зрителя в глубь картины, заботливо останавливая внимание то на том, то на другом предмете и самих обитателях тихого уютного уголка — всего того, из чего складывается поэзия неторопливой повседневной жизни человека в единстве с природой. Фигурка мальчика в

белой рубашке, розовато-желтые тропинки, протоптанные обитателями дворика, освещенные солнцем купола церкви вдали, голубое небо в легких облачках — все это притягивает взгляд, слагаясь в целостный художественный образ. Кроме линейной перспективы, композиция организует также и цвет — воздушные светлые краски. Цвет по мере удаления от первого плана высветлен солнцем, а белизна церковного здания еще более усиливает это впечатление.

Поленовский колоризм сказался и в картине «Заросший пруд»: там прослежено богатство оттенков зеленого в тени и на свету, зеленые отсветы лежат и на белом платье сидящей в глубине женщины.

Картинами «Московский дворик» и «Бабушкин сад» Поленов дебютировал на передвижной выставке, осуществив намерение, созревшее еще в годы пенсионерства, ибо он сочувствовал и принципам и составу Товарищества передвижных художественных выставок.

За Поленовым на время закрепилась слава живописца лирически-интимного жанра. Своими произведениями, и особенно картиной «Бабушкин сад», он ввел в русскую живопись тех лет мотивы, близкие тургеневской лирике. Крестьянским образам писателя созвучны созданные художником портреты сказителя былии Никиты Богданова (1876, ГТГ), деревенских мальчуганов — «Вахрамеев» (1878, собрание семьи художника), «Ванька с Окуловой горы» (1880, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово). Эти этюды написаны на открытом воздухе, в светлой солнечной гамме красок.

С 80-х годов наметился перелом в творчестве Поленова. Он мечтает о большом искусстве, больших картинах, создает пейзажи с панорамным охватом местности: «Вид с балкона в Жуковке» (1880, частное собрание), «Зима. Имоченцы» (1880, КМРИ); порой пишет яркую интенсивно сверкающую в лучах солнца зелень (как, например, в картине «На лодке. Абрамцево», 1880, КМРИ).

Мировосприятие Поленова становится сложнее, он вновь пробует силы в изображении драматических сюжетов, подсказанных как событиями его личной жизни, так и острыми моральными коллизиями, волнующими этическими проблемами современности.

Под впечатлением смерти старшей сестры художник вновь обращается к сюжету «Большая» (1886, ГТГ, ил. 181).

Картина исполнена того напряженного чувства, которое возникает у постели тяжело больного человека в борьбе за его жизнь. Драматизирует изображение борьба света и темноты, наполняющей комнату. Свет, льющийся из-под зеленого абажура настольной лампы, до иллюзии реален и создает богатую гамму рефлексов на расположенных рядом предметах, которые тоже написаны с большой материальной достоверностью. Этот скромный натюрморт словно сосредоточил в себе любовь и внимание, которыми окружена больная: на всем ощущается прикосновение забот-

ливых рук, их тепло. Хотя сюжет картины жизненно прост, Поленов сумел добиться в нем впечатления значительности изображенного момента.

Много лет Поленов работал над монументальным полотном «Христос и грешница» (1888, ГРМ, ил. 185). Эта картина воспринималась как вызов ханжеской морали церковников, но идея ее была и шире: защита человека, призыв к человечности.

Художник использовал евангельскую легенду: на суд Христа привели женщину, уличенную в прелюбодеянии; ей угрожала по законам жестокая казнь — избивание камнями. «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень», — этими словами Христос якобы остановил разъяренную толпу и спас виновную от ужасной расправы.

Первоначально Поленов назвал свое произведение «Кто из вас без греха?», но по требованию духовной цензуры должен был заменить более нейтральным.

На картину «Христос и грешница» сочувственно откликнулись в печати Короленко и Гаршин. Их и других современников привлекли, кроме гуманного содержания, смелость трактовки всей сцены как реальной жизни, неканоническое изображение образа Христа в виде простого человека, лишенного божественного ореола, демократичность устремлений художника, его реализм. Солнечное полотно будило мысль о радости и красоте жизни в противовес аскетической морали церковников.

Работая над картиной, Поленов исходил из традиций Александра Иванова и его «Явления Христа народу». Он столь же обстоятельно изучал исторические источники, относящиеся к эпохе раннего христианства, так же стремился все изобразить «по натуре». Ему удалось побывать в местах описываемых событий, собрать там богатый материал, привезти оттуда множество этюдов пейзажей и характерных народных типов.

Изображенная сцена имеет жанровый характер, что отвечало общим тенденциям в развитии русского искусства демократического реализма второй половины XIX века. Вместе с тем, сознавая, что законы большого монументального полотна требуют строгой композиционной построенности, Поленов применил традиционную академическую систему кулисного деления пространства, он вынес действие как бы на авансцену, но не центрировал его, как полагалось в академической живописи. Главные персонажи акцентированы в картине огромным старинным храмом, на фоне которого и разворачивается событие. В композицию введены «случайные» фигуры, например мужчины, проезжающего мимо на ослике. Движе-

нием, направленным за пределы рамы, расширяется пространство.

Действие в картине совершается на открытом воздухе. Приемы пленэрной живописи сказались не только в пейзаже и общем колорите, но и в изображении толпы: ее четкость постепенно уменьшается, фигуры дальнего плана едва намечены.

Написав «Христа и грешницу», Поленов задумал обширный цикл картин «Из жизни Христа» (1896—1908); он посвятил работе над ними многие годы. Художник исходил из трудов французского исследователя Э. Ренана, который отрицал всю религиозную подоплеку евангельских событий, но считал, что в легендах могли быть опосредованно отражены и какие-то реальные события.

Поленов в этих картинах поэтизировал патриархальную народную жизнь Востока. Особенно выразительны сцены, представляющие действующих лиц в единении с окружающей природой, мечтах, раздумьях, состоянии «восточной» созерцательности. С большой жизненностью эти настроения переданы в картине «На Тивериадском (Генисаретском) озере» (1888, ГТГ, ил. 186).

Возвышенная красота и чистота мира природы как бы сливаются с мироощущением человека.

Поленов выражал в этих произведениях и собственные сокровенные думы о назначении человека в жизни, готовности к подвигу.

За время путешествия по Востоку Поленов написал огромное число натурных этюдов, частично подчиненных работе над картинами, но сохраняющих и свою автономность. В этюдах запечатлены типы местного населения («Феллахская женщина», 1880-е годы, ГТГ; «Нубийская девочка из племени Барабра на острове Элефантине», 1881, ГТГ), пейзажи, иногда написанные издали с проплывающего парохода (например, вид «Троады» — малоазийского берега, места расположения древней Трои, 1881, ГТГ), «Первый Нильский порог» (1881, ГТГ, ил. 184). Некоторые из этих этюдов, наоборот, написаны с близкого расстояния («Храм в Эдфу: вход в первый ипостильный зал», 1881, ГТГ).

Художник стремился запечатлеть и поразившую его красоту творений древних зодчих, и своеобразные красочные сочетания, открывшиеся ему в природе. В этюдах передано разное время года и суток, в них прослежено изменение характера освещения, состояния атмосферы, влияющих на звучание цвета. Поленов брал цветовые соотношения даже несколько сильнее природы. Природа Востока открылась ему в своей декоративной красочности. Работая с природы, художник избегал детализации; его живописная манера становится более широкой и обобщенной.

Поленов одновременно с Верещагиным, Репиным, Суриковым, Куинджи утверждал художественное значение этюда как особой живописной формы. Влияние подобных этюдов на дальнейшее развитие русской пленэрной

живописи и живописи пейзажной было очень велико: то был путь раскрепощения цвета, путь свободной передачи непосредственных впечатлений, активное утверждение живописи алла прима, то есть без предварительного подмалевка и лессировок.

Младшие современники и ученики Поленова сделали из его творческого метода далеко идущие выводы. Они научились ценить красоту самой живописи, развили в себе вкус к колористическим исканиям. Поленовские этюды открывали современникам красоту «экзотических» местностей, памятников ушедших культур Египта, классической Греции, императорского Рима, древнейшего Востока («Храм Изиды на острове Филе», «Эрехтейон. Портик кариатид», оба — 1882, ГТГ, ил. XII).

Художник по-новому воспринимал образы античного искусства, уже не вызывавшие у него ассоциаций с классицистическими канонами. В его произведениях они одухотворены непосредственным лирическим переживанием. В маленьких по размеру этюдах Поленов умел передать ощущение значительности, величия природы и архитектурных ансамблей.

Среди современников он выделялся как мастер архитектурного пейзажа. Интерес Поленова к архитектуре сказался и в иной форме. Участвуя в абрамцевском (мамонтовском) кружке, художник создал проект церкви в Абрамцево по мотивам скромных и строгих северорусских храмов, а затем построил церковь в Бёхове и дом в собственной усадьбе близ Тарусы на Оке (ныне Поленово).

В творчестве Поленова очевидно взаимодействие станковой и театрально-декорационной живописи. Оно сказалось в усилении эффектов цвета и света в пейзажах 90-х годов. Они звучат как гимн русской природе, созданы на «большом дыхании» («Золотая осень», 1893, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово; «Осень на Оке близ Тарусы», 1893, КМРИ).

В литературной и музыкальной жизни России второй половины XIX века, в распространении новых творческих идей велика роль дружеских кружков, объединявших единомышленников. В русском изобразительном искусстве подобную роль сыграл, как уже говорилось, абрамцевский кружок — очень широкий и пестрый по составу. С ним тесно связан кружок поленовский, так сказать, академия на дому, объединявший преимущественно молодых художников, среди них были ученики Поленова по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества — К. А. Коровин, А. Е. Архипов и другие.

С 1884 по 1892 год Поленов устраивал у себя дома дружеские «рисовальные» и «аква-

рельные» вечера. На них бывали Репин, Суриков, молодой Врубель, Сергей Иванов и другие. Участники этих вечеров рисовали, писали акварелью и маслом, ставили костюмированную модель, сами позировали друг другу. Писали и рисовали натюрморты, групповые портреты в вечернем интерьере. Горячо обсуждали острые проблемы современного искусства.

Поленов был немало лет преподавателем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1882—1895), способствовал обновлению педагогической практики, выдвигая в число преподавателей талантливую молодежь — Архипова, Левитана, Пастернака, Серова.

По свидетельству Остроухова, К. Коровина, Головина, Поленов ставил перед учащимися незнакомые ранее живописные задачи, говорил не только о сюжете, но и о живописном выражении замысла, о красках, их свойствах и т. д., стремясь тем самым поставить художественное творчество на основу твердых профессиональных познаний. Он прививал молодым художникам вкус к изучению природы как основе реализма (солидаризуясь в этом, в частности, с Репиным как преподавателем). На развитие московской живописной школы 80—90-х годов Поленов имел самое непосредственное и сильное влияние.

В период кризиса, наметившегося в среде передвижников, Поленов, не покидая объединения, старался поддержать талантливую художественную молодежь в конфликте с руководящей группой старших членов Товарищества, не всегда понимавших новые задачи, поставленные перед искусством современной жизнью.

Поленов всегда живо реагировал на политические события времени. Известно, что в 1889 году он совместно с Репиным и Стасовым присутствовал на заседании «Интернационала». Принципиальную, гражданственную позицию занял он в дни первой русской революции. Совместно с Серовым направил в адрес Академии художеств, президентом которой был великий князь Владимир, ответственный за расстрел 9 января, протест против кровавых расправ самодержавия с народом. Они писали: «Мрачно отразились в сердцах наших страшные события 9 января. Некоторые из нас были свидетелями, как на улицах Петербурга войска убивали беззащитных людей, и в памяти нашей запечатлена картина этого кровавого ужаса. Мы, художники, глубоко скорбим, что лицо, имеющее высшее руководство этими войсками, пролившими братскую кровь, в то же время стоит во главе Академии художеств, назначение которой — вносить в жизнь идеи гуманности и высших идеалов».

Революционные дни в Москве, улицы в баррикадах отражены Поленовым в ряде этюдов. В своем возмущении всем происходящим он категорически возражал против попыток отвести вину за «кровавое воскресенье» от сиятельного президента Академии художеств.

В сознании Поленова 1905 год явился «страшным, но великим праздником», надеждой, что начинается новая жизнь и «свобода будет вырвана из зубов хищников». После того как совершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, он с неутомимой энергией продолжал принятую на себя миссию пропагандиста искусства в народе, заслужившую широкое признание Советской страны, что и было отмечено присуждением ему в 1926 году звания народного художника республики.

Глава одиннадцатая

ЛЕВИТАН. ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ КОНЦА 80—90-х ГОДОВ

Прочно утвердив в пейзаже принципы демократического реализма, русские художники в конце 80—90-х годов стремятся обогатить его содержание многообразной гаммой переживаний, которые способны вызвать у человека созерцание природы. Это новый этап эстетического постижения действительности; он связан с изменением самого художественного видения и мышления, направленного в сторону создания так называемого пейзажа настроения.

В лучших произведениях этого плана изображение того или иного вида, передача различных состояний природы неотделимы от выражения навеянных ими эмоций художника. В отдельных случаях возможно и обратное: размышления и переживания живописца могут обусловить выбор пейзажного мотива. Соотношение субъективного и объективного моментов в восприятии может быть различно, но у художников-реалистов, как правило, всегда сохраняется известное равновесие того и другого, и произведение является результатом их гармонического единства.

Важная новая тенденция в развитии пейзажа этого времени — тяготение к созданию собирательных образов природы, утверждающих духовное богатство человека: величие его гражданских чувств, высокое представление о жизни в целом и назначении человека, вызывающее порой сложные и глубокие размышления философского порядка.

Исаак Ильич Левитан (1860—1900) выступил как достойный преемник сложившейся демократической традиции в русской пейзажной живописи, развивая преимущественно ту ли-

нию национального лирического пейзажа, начало которой положил еще Венецианов и окончательно утвердили в 70-х годах А. К. Саврасов и Ф. А. Васильев. Опираясь на творческие достижения предшественников, он обогатил их введением ранее не привлекавших внимание пейзажных мотивов, использованием новых приемов образного воплощения. Природа в его картинах одухотворена сложнейшими эмоциями, сквозь призму которых она воспринимается художником, а затем и зрителем.

Подобно своему современнику и другу А. П. Чехову, Левитан вносит в произведения мечту о прекрасном в жизни.

Искусство Левитана открывает нам новые аспекты не только художественного постижения природы, но и человеческого самосознания, связанные с потребностью противостоять наметившемуся в годы реакции и особенно на рубеже нового века процессу дегуманизации социальной жизни и культуры.

Левитан родился в местечке Кибарты, близ станции Верхболово Ковенской губернии, в бедной еврейской семье. Отец его был мелким железнодорожным служащим. В начале 70-х годов семья переехала в Москву. В 1873 году Левитан поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. С 1874 стал заниматься в пейзажной мастерской Саврасова, сыгравшего исключительную роль в развитии его дарования. Большое влияние оказал на Левитана В. Д. Поленов, ставший в 1882 году руководителем пейзажной мастерской.

Общеизвестны многолетняя тесная дружба Левитана с А. П. Чеховым, увлечение музыкой П. И. Чайковского. Все это способствовало развитию эстетических воззрений художника.

В Училище Левитан пробыл до 1885 года; по собственному желанию он вышел оттуда со званием неклассного художника.

В картине «Вечер» (1877, ГТГ) еще чувствуется непосредственное влияние Саврасова. В этом несколько робко написанном произведении запечатлен не лишенный поэтичности образ русской деревни в хмурый осенний вечер. Большой самостоятельностью отличается картина «Осенний день. Сокольники» (1879, ГТГ, ил. 187), приобретенная на ученической выставке П. М. Третьяковым. Это — пейзаж настроения, раскрывающий тонкую поэзию осени.

Уходящая вдаль пустынная аллея, ненастное небо, проносящийся над вершинами сосен ветер, вызывающий беспокойный трепет пожелтевшей листвы молодых кленов, — все навеивает грустное чувство. Это чувство углубляется образом молодой женщины в черном платье: задумавшись, она одиноко идет по аллее, мимо всеми забытой, покосившейся старой скамьи. Последняя деталь, не бросающаяся в глаза, почти по-чеховски выразительна. К стати сказать, фигура женщины была написана Н. П. Чеховым (братом писателя), вместе с которым Левитан занимался в Училище.

ного звучания мотив произведения Саврасова «Могила на Волге».

Картину «Над вечным покоем» Левитан считал своим центральным произведением. «В ней я весь, со всей своей психикой, со всем моим содержанием», — писал он Третьякову. В основу сюжетного решения был положен большой эскиз (ГТГ), написанный близ озера Удомля под Вышним Волочком. Церковка же введена по этюду, сделанному в Плесе. Работая над произведением, как свидетельствуют карандашные эскизы, художник уделил особое внимание композиции, стремясь придать значительность, эпичность взятому мотиву. Колорит картины, к сожалению, несколько утратил ту суровую тональность северной природы, которая в эскизе сообщала ему еще большую цельность и выразительность.

Ни в одном из произведений Левитану не удавалось достигнуть выражения такого единства своего личного переживания с объективным изображением природы во всей ее стихийной мощи, как в картине «Над вечным покоем». И, пожалуй, ни одна из работ художника не несет на себе столь явного отпечатка заранее обдуманного намерения, как эта. Написанная с большим увлечением, во многом под впечатлением Героической симфонии Бетховена, она сама воспринимается как торжественный реквием, воплотивший раздумья Левитана о кратковременности человеческого существования и величии неиссякаемых сил природы.

Эта тема выражена в противопоставлении заброшенного кладбища и сиротливо стоящей на косогоре церквушки огромному, безбрежному пространству воды и неба. Она звучит в массиве грозových туч, в строгом ритме композиции, в суровой сдержанности колорита. Неотвратимо надвигается гроза, порывистый, все усиливающийся ветер, проносющийся над потемневшей водой, кажется, готов смести с лица земли последние следы существования человека. И все же произведение не подавляет, а возвышает душу зрителя, захватывая его ощущением величия природы, того героического начала, которое выражено в ее образе. Значение этого полотна заключалось прежде всего в новизне замысла и сложности образного содержания. Новое сказывалось и в использовании больших цветowych плоскостей, особенно в передаче обширной светло-серой водной поверхности, акцентирующих плоскость холста. В этом ощущалось тяготение к созданию картины, приближающейся по характеру решения к монументально-декоративному панно.

Третий период творчества Левитана, к которому принадлежит картина «Над вечным покоем», связан, хоть и косвенно, с новым подь-

емом революционно-освободительного движения в стране. Левитан, как и Чехов, несомненно, чувствовал изменение моральной атмосферы в русском обществе. Он пишет в эти годы целый ряд жизнеутверждающих, бодрых по настроению произведений.

В картине «Март» (1895, ГТГ, ил. 196) художник проникновенно показывает начало пробуждения природы, воспекает весеннее обновление родной земли. Колорит строится на теплых тонах, проступающих сквозь холодноватые оттенки снега, на сильном цветовом акценте освещенной солнцем желтой стены дома и стволов берез с набухающими на ветвях почками, теплом тоне хвойного леса на заднем плане. Густо положенными мазками Левитан передает порыхлевший снег, выявляет рельеф переднего плана; перспективным сокращением ведущей к крыльцу дороги, направлением теней, цветовыми отношениями дает почувствовать пространство, наполненное весенним воздухом.

Ясным, жизнерадостным восприятием мира овеяно полотно «Золотая осень» (1895, ГТГ, ил. XVI). С не свойственной раньше для него широтой и свободой кисти Левитан передает прозрачную голубизну осеннего неба, холодную синеву речки и контрастно к ним взятую оранжево-желтую листву, золотящуюся на солнце. Повышенное цветовое звучание служит созданию впечатления декоративности и одновременно способствует достижению сильного эмоционального воздействия художественного образа. Произведение проникнуто тонким чувством ритма в размещении отдельных элементов изображения (например, березок на ближнем и дальнем планах), отличается музыкальной выразительностью общего композиционного строя. Именно о подобных картинах Левитана вспоминал И. Э. Грабарь, писавший, что «они вселяли бодрость и веру в нас, они заражали и поднимали. Хотелось жить и работать».

Но с наибольшей силой жизнеутверждающее чувство проявилось в картине «С в е ж и й ветер. Волга» (1895, ГТГ). Она вся пронизана ветром, разметавшим облака, поднявшим рябь на реке, вздувающим парус баржи. Радостно звучная, как в народном искусстве, окраска расшив, сверкающий белизной на солнце пароход, белокрылые чайки, летящие над посиневшей водой, общий колорит — все создает мажорный, полный национального своеобразия образ великой русской реки, оживленной деятельностью людей. Нестеров справедливо отмечал, что «ни одна картина, кроме репинских «Бурлаков», не дает такой яркой, точной характеристики Волги».

К поздним произведениям относится проникновенно-лирическая, исполненная просвет-

ленно-элегическим переживанием картина «Весна. Большая вода» (1897, ГТГ). Это одно из самых музыкальных творений Левитана. Тончайшая гармония неярких цветовых отношений — неба, воды, земли, неодетых деревьев — создает впечатление пронизанности светом самого весеннего воздуха. Грациозный ритм тоненьких хрупких стволов, сопровождаемый «аккомпанементом» их отражений в воде, словно дает начало прозрачной и легкой мелодии, заполняющей все пространство небольшого полотна.

Природа в картине одухотворена поэзией самых сокровенных чувств человека, согрета его незримым присутствием, на которое как бы намекает оставленная лодка.

В последние годы жизни Левитан не создает столь содержательных «больших картин», как в начале и в середине 90-х годов, но продолжает совершенствовать свое мастерство, приходя к предельной отобранности изобразительных средств. Опуская детали, он сосредоточивает внимание на самом существенном в пейзаже и лаконичной композицией, основным тоном, обобщенной трактовкой форм достигает большой выразительности того или иного мотива русской природы.

Так, в произведении «Летний вечер» (1900, ГТГ, ил. 194) точно взятыми отношениями серо-зеленых и серо-фиолетовых тонов передан погруженный в прохладную тень передний план картины, густыми сочными мазками — освещенные последними лучами солнца ворота деревенской околицы, четко выделяющиеся на фоне розовеющего неба. На дальнем плане лес еще озарен солнцем, но длинные вечерние тени уже подступают к нему. Верный общий цветовой тон, тонко подчеркнутые последние отблески света на воротах и кольях изгороди воссоздают длящееся несколько мгновений состояние природы. Несомненно, что и в этом пейзаже суммированы многочисленные впечатления Левитана; подготовительные работы показывают, как постепенно шел он к поражающей нас художественной простоте.

Столь же неприятельна и глубоко поэтична картина 1897 года «Лунная ночь. Деревня» (ГРМ). В мягком сиянии лунного света словно дремлют неказистые деревенские избы, длинные тени легли на дорогу, в неподвижном воздухе задумчиво-тихо возвышаются деревья.

Тонким настроением овеваны и стога, неясными силуэтами рисующиеся в наступающих сумерках («Сумерки. Стога», 1899, ГТГ). Показательно все возрастающее внимание художника к русской деревне. Именно здесь он приобретает к народной жизни и черпает в ней свою мудрую простоту.

В отдельных произведениях этого периода Левитан достигает такой проникновенности в передаче настроения и поэтичности образа природы, что его работы, подобные акварели «Туман» (1899, ГРМ) или картине «Последние хорошие дни осени» (1897), воспринимаются как запечатленные на полотне музыкальные образы. Недаром ряд картин, в том числе и «Последние хорошие дни осени», были написаны им под воздействием произведений Чайковского, например «Осенней песни».

В это же время художник обращается к технике пастели, в результате чего появляются «Луг на опушке леса» (1898, ГРМ), «Дорожка» (1898).

Незадолго до смерти Левитан приступает к работе над большим, монументальным произведением — «Озеро» («Русь», 1899—1900, ГРМ, ил. 197). Он называет это пронизанное солнечным светом полотно «Русью», трактуя его как синтетический образ родной страны, утверждая в нем свою веру в торжественные светлые начала жизни. Превосходно передав художник тронутую легким ветром синюю поверхность озера с отражающимися в ней облаками и скользящими тенями. Сочетая живописные приемы, характерные для станковой картины, с обобщенностью больших красочных пятен монументального полотна, Левитан стремится к созданию героического по звучанию эпического пейзажа-картины. На этом новом творческом подъеме и обрывается его жизнь. До последних дней он был членом Товарищества передвижников, неизменно участвовал в его выставках. По свидетельству одного из учеников, Левитан всю жизнь очень ценил Александра Иванова как пейзажиста, Васильева и своих учителей — Саврасова и Поленова, ориентируясь на большое искусство пейзажа.

С 1898 года Левитан преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, развивая педагогические принципы Саврасова и Поленова. Его влияние испытали П. И. Петровичев, С. Ю. Жуковский, Л. В. Туржанский, а также В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, М. Х. Аладжалов, В. И. Соколов и Н. П. Крымов, принесшие традиции Левитана в советскую живопись.

Левитан поднял вместе с Саврасовым, Васильевым и Шишкиным русскую реалистическую пейзажную живопись до подлинно высокого художественного уровня. «Огромным, самобытным и оригинальным талантом», «лучшим русским пейзажистом» называл его Чехов; высоко ценил замечательное дарование живописца Максим Горький.

При всем неповторимом своеобразии творчества Левитана, подобные ему тенденции в

развитии русского пейзажа конца XIX столетия проявились, хотя и менее сильно, в работах целой группы молодых художников. Среди них выделялись Остроухов, Светославский, Дубовской.

Очень колоритной фигурой был **Илья Семенович Остроухов** (1858—1929). Талантливый пейзажист, историк отечественной школы живописи и страстный собиратель произведений древнерусского искусства, он был и крупным общественным деятелем, на протяжении многих лет (с 1905 по 1913 год) состоял попечителем Третьяковской галереи.

Остроухов стал заниматься живописью в 1880 году под руководством пейзажиста А. А. Киселева, с которым познакомился в кружке Мамонтова. Он пользовался также советами Репина, посещая его еженедельные воскресные вечера, а затем по настоянию Репина в течение двух лет совершенствовался в мастерской Чистякова. Большое влияние оказал на Остроухова Поленов. Он не был его непосредственным учителем, но способствовал созданию, как об этом позже вспоминал Остроухов, его художественной физиономии. Первой серьезной работой художника был этюд «П о с л е д н и й с н е г» (1885, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово). В 1886 году он уже участвует в качестве экспонента на передвижной выставке, а в 1891 году, как и Левитан, становится членом Товарищества.

Уже в ранний период творчества Остроухов тонко чувствует и передает поэзию простых мотивов русской природы. Так, например, в картине «Ранней весной» (1887, ГТГ) хорошо ощутимо то состояние, когда только что растаял снег. Проникновенно и полотно «Первая зелень» (1888, ГТГ, ил. 198), экспонированное на XVII передвижной выставке 1889 года. Здесь художник запечатлел красоту опущенных нежно-зеленой листвой молодых березок, изумрудную зелень весенней травы, спокойную гладь лесного озера. С таким же мастерством он изображает и осеннее состояние природы в картинах «З о л о т а я о с е н ь» (1887, ГТГ), «Т и х и й о с е н н и й д е н ь» (1897).

Тщательно воспроизводя детали пейзажа, Остроухов умеет сохранить целостность общего впечатления, выделить наиболее существенное и добиться при этом тонкими цветовыми отношениями единства колористического решения.

Наиболее выдающееся произведение Остроухова — картина «Сиверко» (1890, ГТГ, ил. 200).

Всей композицией — крутым поворотом реки, стремительным и гибким движением линии берега — выражена динамика пейзажа. Она усилена ощущением резкого северного ветра — сиверко, вспенившего поверхность воды, вызывающего быстрое движение облаков в хмуром небе. Сизо-серый сдержанный колорит гармонирует с общим состоянием природы в ветреный холодный день.

Если для ранних работ Остроухова был характерен лиризм, то в «Сиверко» он создает образ русской природы, вобравший в себя ее типические особенности. Картина была написана по этюду, не уступавшему ей, по мнению современников.

С середины 90-х годов Остроухов все больше внимания уделяет коллекционированию произведений русских и западноевропейских мастеров. В 1900 году он выходит из Товарищества передвижных художественных выставок, примыкает (с 1903 года) к «Союзу русских художников», а с 1905 года вообще перестает участвовать в выставках, став попечителем Третьяковской галереи.

Сергей Иванович Светославский (1857—1931) был товарищем Левитана по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества. О его незаурядном таланте свидетельствует картина «Из окна Московского училища живописи» (1878, ГТГ), созданная еще в период обучения в мастерской Саврасова. Она отличается простотой мотива и свежестью непосредственного восприятия.

С 1884 года Светославский принимает участие в передвижных выставках и сразу же обращает на себя внимание как пейзажист, обладающий ярко выраженной индивидуальностью. В 1891 году он избирается в члены Товарищества.

Работы Светославского — скромные, очень правдивые пейзажи с жанровыми элементами. Художник любит изображать задворки деревни, сумеречные улицы в осеннюю непогоду или занесенные снегом уголки города. Все эти незамысловатые сюжеты он как верный ученик Саврасова и Поленова воспроизводит с большой наблюдательностью и теплотой. Характерные для него произведения — поэтичный, красивый по серебристо-серому тону «Дворик» (ГТГ) и большое полотно «К весне» (1887, там же) с оттаявшим пригорком, пригретыми солнцем ленивыми коровами и курами, деловито рокоющимися в потеплевшей земле.

Уроженец Украины, равно принадлежащий как русской, так и украинской культуре, Светославский написал ряд картин, посвященных Украине. Таковы его «Волы с плугом» и «Днепровские пороги» (1887, КМРИ).

Одно из лучших произведений Светославского — «Постоялый двор в Москве» (1892, ГТГ). Выдержанное в скромной серовато-серебристой гамме, оно воспроизводит типичный для того времени уголок Москвы со старинной церковью на заднем плане. Художник любовно пишет неглубокое, замкнутое пространство небольшого двора, жующих сено лошадей, птиц, подбирающих с талой земли корм, обнаженные ветви деревьев. Эти

детали сообщают интимность, теплоту и своеобразную поэтичность изображению.

Видное место в русской пейзажной живописи конца XIX века занял **Николай Никанорович Дубовской** (1859—1918).

Сын зажиточного казака из Новочеркасска, он вопреки воле отца уехал в 1877 году в Петербург и поступил в Академию художеств, в пейзажный класс, руководимый М. К. Клодтом. Влияние учителя отчетливо сказалось в ученических произведениях Дубовского — «Лес за рекой», «В дубках» и других. В 1881 году, отказавшись от конкурса на Большую золотую медаль, он вышел из Академии без диплома. Уже через год молодой живописец экспонирует на выставке Общества поощрения художеств две свои работы — «Перед грозой» и «После дождя» — и сблизается с передвижниками. В 1884 году он участвует в XII передвижной выставке картиной «З и м а», высоко оцененной Репиным и Стасовым и приобретенной Третьяковым для галереи, а в 1886 году вступает в члены Товарищества.

Наиболее известной работой Дубовского стало большое по размеру полотно «При тихло» (1890, ГРМ, ил. 199; повторение — в ГТГ). Художник выразил здесь захватывающее чувство, которое овладевало им, по его словам, при наблюдении природы в момент затишья перед большой грозой или в промежутке между грозами, когда дышать бывает трудно и чувствуешь свое ничтожество при приближении стихии.

Нависшая над заливом огромная туча как бы придавила воздух, и все затаилось в жутком безмолвии. Потемневшая вода словно застыла в ожидании приближающейся грозы, вдали чуть видна лодка рыбака, спешащего добраться до берега.

По ощущению огромного водного пространства и неумолимо надвигающейся стихии это произведение перекликается с более поздней по времени картиной Левитана — «Над вечным покоем». Левитан верно подметил, что в «При тихло» «чувствуешь не автора, а самую стихию», что «передать не всякий сможет». Но здесь возникают и другие ассоциации: в световых эффектах, к которым прибегает Дубовской, чувствуется влияние А. И. Куинджи.

Стремление художника к четкой проработке формы приводит к некоторой жесткости манеры, что снижает впечатление от этого, несомненно, интересного произведения.

Ясное, жизнерадостное мировоззрение Дубовского, сказавшееся в его ранних работах, проявляется и в пейзажах 1890-х — начала 1900-х годов («На Волге», 1892, ГТГ; «Прошел ураган», 1898, Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева; «На Волге», 1903, Горьковский государственный художественный музей; «Закат солнца», 1909, Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева). Живопись его в это время становится более плотной и насыщенной по

цвету, растет интерес художника к передаче эффектов освещения.

В произведениях монументального характера порой ощущается несколько внешний подход к решению художественного образа. Это сказывается и в картине «Родина» (1903—1904, Омский областной музей изобразительных искусств). Дубовской запечатлел Россию широких далей и узких крестьянских полос. Он использовал очень высокую точку зрения, изобразив все как бы с птичьего полета, чему противоречит некоторая дробность в передаче ближних планов. В этом смысле более органичны такие его пейзажи, как, например, «Дождь прошел» (1909, Новочеркасский музей истории донского казачества). Однако в целом убежденный реалист, руководитель поздних передвижников, Дубовской и в начале XX века хранит заветы Товарищества. Приветствуя Великую Октябрьскую социалистическую революцию, он верил: идея передвижничества «возродится в... массе художников, молодых и сильных».

Развитие русской пейзажной живописи в конце XIX века заметно усложнилось. В ней зарождались новые тенденции, часто связанные с изменением в мироощущении художников, более разносторонним пониманием ими эстетических задач. В ряде случаев в пейзаже полнее и глубже, чем в других жанрах живописи этого периода, например бытовых картинах, отражаются переживания, размышления и чаяния демократически настроенной интеллигенции. Это относится в первую очередь к младшему поколению пейзажистов. В то время, когда такие пейзажисты-передвижники, как А. А. Киселев и Е. Е. Волков, в сложной, непонятной им общественной ситуации создают произведения национальные скорее по сюжетам, чем по содержанию, Левитан, следуя заветам Саврасова, соединяет в своем искусстве лучшие идейно-демократические традиции с новыми живописными достижениями. По этому же пути пошли, каждый по-своему и в меру своих ярких, но меньших по масштабу дарований, Остроухов, Светославский, Дубовской, а также значительное число талантливых молодых художников начала XX века — К. Ф. Юон, Л. В. Туржанский и другие. Как и у Левитана, в их произведениях органически сочеталось объективное изображение жизни природы с выражением переживаний и настроений воспринимающего ее художника. Творчество этих мастеров отчетливо противостояло пейзажистам академического круга: Ю. Ю. Клеверу с его внешне эффектными произведениями, Н. А. Атрыганьеву, представлявшему салонный вариант лирического пейзажа, Г. П. Кондратенко, автору экзотических южных видов, и другим.

Новое направление, развившее традиции реализма в русском пейзаже, представляло большую ценность в многообразных исканиях конца XIX века, а затем и начала XX столетия.

Глава двенадцатая

ЛИТЕРАТУРНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ДРУГИЕ ВИДЫ ГРАФИКИ

Успехи реалистического демократического направления, которые так ярко проявились в живописи, более скромно сказались в графике. Наиболее значительная роль в развитии литературной иллюстрации, художественного офорта и литографии принадлежала в это время крупнейшим передвижникам — В. М. Васнецову, Н. Н. Ге, И. И. Шишкину, И. Н. Крамскому, В. Е. Маковскому, В. Д. Поленову, И. Е. Репину. Обращались к литературной иллюстрации И. М. Прянишников, К. А. Савицкий, Н. А. Ярошенко. Передвижники оказывали благотворное влияние и на своих более скромных собратьев — П. М. Боклевского, А. И. Лебедева, П. П. Соколова. Эти художники тоже много работали в литературной иллюстрации.

Во второй половине XIX века, особенно в 70—90-е годы, значительно упрочились творческие связи изобразительного искусства с передовой русской литературой. Были созданы иллюстрации к сочинениям Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Островского, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Льва Толстого, а также Лескова и Гаршина. В 90-х годах появились первые иллюстрации к рассказам Чехова и Горького. Однако постоянные цензурные гонения сдерживали развитие прогрессивной печати. Они приостановили развитие революционной журналистики, сделали «беззубой» сатиру, выхолостив ее боевой, наступательный дух. Распространенные в 70—90-е годы сатирико-юмористические журналы, такие, как «Осколки», «Стрекоза», «Будильник» и некоторые другие, в основном погрязли в «мелкой» сатире и в художественном отношении не дали заметных достижений. И в другой печатной продукции, в частности в литературной иллюстрации, также отражалось губительное влияние цензурных запретов.

Положение, сложившееся в области литературной иллюстрации, во многом зависело и от издательской политики, состояния полиграфии, еще весьма несовершенной. Издатели в массе своей ориентировались на мещанский вкус, салонную продукцию. Большим злом, тем более в массовых изданиях, была «базарная дешевка», лишенная какого-либо эстетиче-

ского значения. Очень страдала графика от убогой ремесленности репродукционной техники, особенно гравюры на дереве, которая преимущественно обслуживала полиграфию. Так что о художественном достоинстве многих работ приходится судить не по их воспроизведению, а по сохранившимся оригиналам. Была утрачена и прежняя культура красивой, художественно оформленной книги. Ее место заняли «роскошные», подчас аляповатые издания, в которых главным было стремление поразить «богатством» (тяжелые, громоздкие форматы, обилие золота или серебра в переплетах и страничных обрезках, крикливость цвета и т. п.).

Но даже и в этих условиях демократически настроенные художники отстаивали в графике ее идейность, содержательность, реалистическую направленность, развивали мастерство.

Традициям боевой публицистики 40—60-х годов продолжал следовать Александр Игнатьевич Лебедев (1830—1898). В 60-е годы он принимал участие в знаменитой «Искре», выпустил совместно с Н. В. Ивлевым «Рисунки к стихотворениям Н. А. Некрасова» (две тетради, литографии, 1865, ил. 14). В 1877—1878 годах Лебедев вновь обратился к некрасовской «музе мести и печали» в альбоме литографий под названием «Кое-что из Некрасова». Замыслу художника присуща острая социальная злободневность.

В альбом вошли, кроме титула, портрет Некрасова и десять карандашных тонированных литографий: «Влас», «Тройка», «Крестьянские дети», «Мороз, Красный нос», «Дешевая покупка», «На Волге», «Похороны», «Филантроп», «Огородник», «Свадьба».

В них затрагивались весьма актуальные темы: угнетение, бесправие и нищета народа, продажность брака, бюрократизм. Лебедев намеревался включить в альбом литографию к стихотворению «Орина, мать солдатская». На этот сюжет последовало цензурное запрещение. Цензурный комитет отметил, что «находит крайне неудобным... так рельефно выставлять гибельные последствия военной службы».

В иллюстрации к стихотворению «Огородник» художник предполагал поместить под основной сценой любовного свидания мужика-огородника с дворянской дочерью исключенный цензурой небольшой рисунок с изображением колодников-арестантов — намек на трагический финал любви социально неравных людей. Впрочем, намек, содержащийся в этом рисунке, мог быть воспринят и шире, ассоциирован с судьбой лучших сынов России — революционеров, высланных по этапу.

Предположительно в 1881 году Лебедев приступил к иллюстрированию поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (рисунки не изданы и, вероятно, не окончены).

В Институте русской литературы Академии наук СССР (Пушкинском доме) сохранился перечеркнутый цензором рисунок, изображающий одного из героев поэмы — Савелия, «богатыря святорусского», крестьянина-бунтаря, народного мстителя, боевой дух которого не сломали ни плети, ни каторга. Возвратившись с каторги, на попреки родных и односельчан Савелий с достоинством и вызовом отвечал: «Клейменный, да не раб!»

Совершенно очевидно, что художник в этой иллюстрации намеревался, вслед за поэтом, показать уже иной, чем в своих предшествующих некрасовских циклах, образ народа — ведь Савелий был участником расправы с управляющим-притеснителем, за что и попал на каторгу. В образе Савелия, созданном Лебедевым, есть некоторое сходство с эпическими крестьянскими образами в картинах Крамского, Репина, Савицкого, Виктора Васнецова. Могучего старика поместил художник на первом плане, избрав слегка заниженную точку зрения. Под рисунком помещен некрасовский диалог: «За что тебя, Савельюшка, зовут клейменным, каторжным...»

Успешно продолжалась в эти годы деятельность П. М. Боклевского (о нем см. раздел первый, главу вторую).

Существенно отметить, что Лебедев, Боклевский, Соколов в годы учения были связаны с Карлом Брюлловым. Лебедев принадлежал к брюлловскому окружению, а Боклевский и Соколов учились у него в Академии художеств. Все трое наряду с другими учениками Брюллова — П. А. Федотовым, Г. Г. Гагариным и Т. Г. Шевченко поддерживали формирующееся социально-критическое направление.

Петр Петрович Соколов (1821—1899) известен охотничьими жанрами, а также картинами на популярные литературные темы и собственно иллюстрациями к произведениям Тургенева, Некрасова, Льва Толстого и особенно к «Мертвым душам» Гоголя.

Соколов был одаренным живописцем. Иные его картины исполнены масляными красками или гуашью, но чаще он работал в акварели, которой владел в совершенстве. В них, так же как в иллюстрациях, художник показал себя достойным соперником прославленных в его время жанристов — В. Е. Маковского, И. М. Прянишникова. Он был таким же занимательным рассказчиком, умным и тонким наблюдателем окружающей жизни, а кроме того, талантливым пейзажистом-лириком, глубоко чувствующим очарование родной природы.

Славился Соколов-живописец изображением лихо мчащихся «троек», «скачек», наследуя в том А. О. Орловскому.

Одна из лучших картин Соколова на литературную тему — «Конская ярмарка в Лебедяни» (гуашь, 1886, ГТГ), полная самых живых, непосредственных впечатлений. Красочно написанная, она почти совпадает с текстом рассказа Тургенева «Лебедянь». Именуются

сведения, что, иллюстрируя «Записки охотника», Соколов специально посетил родные края писателя, познакомился с их природой и людьми. Это и придало сцене не только текстуальную, но и жизненную достоверность.

Другие работы Соколова — «Потрава» (акв., ГРМ), «Взимание недоимок» (акв., 1867, ГРМ) — более напоминают сюжеты Некрасова, особенно же изображение деревенской страды в картине «Родины в поле» (акв., 1873, ГТГ).

Художник был сыном знаменитого в первой половине XIX века мастера камерного акварельного портрета — П. Ф. Соколова и унаследовал его дарование. Но Соколов-сын решительно отошел от традиционных образцов и обратился к опыту современного ему реалистического портрета. В этой области самой большой его удачей был портрет Сергея Атавы (С. Н. Терпигорева, гуашь, 1889, ГРМ, ил. 201), написанный свежо, сильно и красочно, рисующий выразительный образ современника во всей колоритности облика и явно незаурядного характера.

Начиная с 60-х годов иллюстрации Соколова к произведениям русских писателей, в частности Тургенева, Некрасова, появлялись на выставках, издавались альбомами, нередко посредством огрублявшей их хромофотографии, а часто, не находя издательской поддержки, оставались неизданными.

Много сил Соколов отдал иллюстрированию «Мертвых душ». Оценивая его капитальный труд, уместно привести характеристику, данную поэме Гоголя Белинским. Он писал, что это «творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патристическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстной, порывистой, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни; творение необъятно художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта, — и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое». Иллюстрации Соколова к «Мертвым душам» являются итогом и его личных вдумчивых, многолетних наблюдений над окружающей действительностью, сохранившей немало еще черт «гоголевской» поры.

В 70-е годы Соколовым были выполнены цветные акварели, воспроизводящие эпизоды только первых трех глав поэмы (находятся в ГРМ).

Одноцветный вариант акварелей, относящийся к 90-м годам, был издан лишь частично (в серии открытых писем). Оригиналы находятся в Отделе редкой книги Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина и в

фондах Государственной Третьяковской галереи. Эти иллюстрации объединены в логически связанное повествование и передают многообразие содержания поэмы, вплоть до ее знаменитых лирических отступлений.

Соколов сочетал в иллюстрациях портретное изображение действующих лиц поэмы, даже самых второстепенных, с подробной характеристикой социальной среды (бытовая обстановка, пейзаж, жанровые сцены). Он стремился передать различное отношение писателя ко всем персонажам поэмы, сочетая сатиру и юмор. Тем не менее самому Соколову ближе юмор, легкий шарж, чем гневная, обличающая сатира Гоголя.

С душевным сочувствием обрисовано иллюстратором положение народа. Так, в иллюстрации «Чичиков перед шкатулкой» на фоне дано изображение сцен, пронесшихся в воображении Чичикова: тут и «беглый», с которым, не щадя кулаков, расправляется урядник, и другой беглец, подавшийся в бурлаки. Следует отметить и рисунок, называющийся «Две бороды»: в нем противопоставлены двое крестьян — бедняк и богатей. Полуразрушенную, убогую деревеньку, крестьянку и крестьянского мальчугана мы видим на полях рисунка «Чичиков у Плюшкина». Эти небольшие наброски как бы расширяют границы повествования и снова напоминают читателю о судьбе народа.

Одноцветный вариант рисунков к «Мертвым душам» был рассчитан на воспроизведение фотомеханическим способом репродуцирования, внедрявшимся в ту пору, хотя и с запозданием, в России. При этом условии Соколов мог позволить себе использовать большое разнообразие приемов рисунка — от сравнительно широкой их живописности и довольно интенсивных тонов (вводя подцветку сепией и белилами) до размытки краски, создающей впечатление легкой воздушной тональности. Такая манера рисунка хорошо передает свет то вырывающегося из-за тучи бледного осеннего солнца, то луча, проникающего через щели забитых досками окон или через приоткрытую дверь. Свет усиливает эмоциональность пейзажа, который в иллюстрациях полон лиризма и передает образ России с ее унылыми просторами, бездорожьем («Чичиков вываливается из брички»), ординарностью провинциальных городов («Чичиков въезжает в город N»), но также с привольем, живописностью многочисленных «дворянских гнезд» («Усадьба Тентетникова»). Рисунки сюиты рассчитаны на жизнь в книге. Художник учитывал плоскость листа, иногда стремясь к декоративности (в сцене «Чичиков у Плюшкина» она заметна в очертаниях всего изображения).

Однако наиболее распространенным типом литературной иллюстрации долгое время оставалась «внекнижная». Это были рисунки к известным литературным произведениям одного или нескольких художников, чаще всего издаваемые альбомом. Именно так издавались более ранние иллюстрации Соколова, Лебедева, Боклевского. Каждая из них была самостоятельным станковым произведением, а в названиях альбомов нередко фигурировало слово «картины», в чем можно видеть стремление подражать живописи — ведущему виду изобразительного искусства второй половины XIX века.

Подобная традиция «внекнижной» иллюстрации, возможно, восходит еще к тому времени, когда Агин вынужден был издать свои рисунки к «Мертвым душам» отдельным альбомом, без текста. Такие издания обходились дешевле, что было немаловажно.

Типичным образцом альбомного издания являются исполненные литографией в большом формате отдельные листы иллюстраций к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Гоголя (1874—1876, издание А. Н. Голяшкина). Литографии были сделаны в мастерской, открытой в Москве В. Е. Маковским. В альбоме участвовали такие художники, как **Владимир и Константин Маковские, Крамской, Прянишников**. Все они тяготели к изображению народной жизни, народных нравов, что и составило основную тему, объединившую их в работе. Пожалуй, несколько особняком находится лист, исполненный Крамским, в котором безумная Катерина (из рассказа «Страшная месьть») с ножом в руках разыскивает в лесу отца-колдуна. Крамской передал остродраматическое душевное состояние героини, усилил впечатление характером освещения. В числе лучших альбомных листов и сцена свидания у плетня поповича и Хавроньи Никифоровны, исполненная Владимиром Маковским. С юмором, близким Гоголю, обрисованы им персонажи, особенно попович — тощий и длинный, как жердь. С чувством передана светлая и тихая украинская ночь.

Иллюстрации к произведениям Гоголя были во второй половине XIX века, пожалуй, наиболее многочисленными и составили своего рода традицию. У передвижников она продолжала существовать и в начале 1900-х годов: **В. Е. Маковский** иллюстрировал «Мертвые души», **Савицкий** сделал рисунки к «Женитьбе» и «Ревизору». Не раз обращался к произведениям Гоголя в иллюстрациях Репин.

В 1870 году Репин иллюстрировал «Записки сумасшедшего», заинтересовавшись сложной психологической задачей изображения душевно больного Поприщина. Стремление к психологичности образов сказалось в 70-е годы и у Боклевского и у Крамского. Это было достоинством их иллюстраций, так же как репинских. Однако глубины социального содержания повести иллюстрации Репина не передают. Поприщина у него попросту жалкий безумец, а не че-

людей, уязвленный социальным бесправием. («Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам», — горестно размышлял гоголевский Полприщин.)

Крамской, Маковский, Репин и другие передвижники, создавая литературные иллюстрации, преимущественно ценили сюжет, тенденцию литературного произведения, но не стремились приблизиться к его художественной специфике. Удачными чаще всего выходили те иллюстрации, в которых было счастливое совпадение в творческом методе писателя и художника. Такими и стали иллюстрации Репина к «Сорочинской ярмарке» (Н. В. Гоголь. Сорочинская ярмарка, или Похождение красной свитки. Рис. И. Репина. СПб., 1871). Художник вдохновился сочными, красочными реалистическими сценами украинского народного быта, хорошо ему знакомого еще по впечатлениям детства.

Много, часто и удачно иллюстрировал Репин произведения высоко им почитавшегося Л. Н. Толстого.

Публицистичны рисунки к «Переписи» («Так что же нам делать?», 1885—1886; оригиналы в ГРМ и ГТГ). Они созданы в результате личных наблюдений той самой действительности и тех ужасающих бедствий и социальных язв народной жизни, которые так наглядно вскрыла перепись населения. Ее мрачные итоги осветил трактат-памфлет Толстого. Вслед за писателем Репин выявил наиболее трагические эпизоды, связанные с теми впечатлениями, которые оставляла жизнь городских нищих, лишенных не только каких-либо материальных средств к существованию, но даже крова над головой.

Создавая эти иллюстрации, художник, вероятно, сознательно не заканчивал рисунок во всех деталях, рассчитывая, что завершенность появится при воспроизведении гравюрой. Эскизам, сделанным сепией, присущи эмоциональность и экспрессия. В изображении Толстого и счетчиков резкие контрасты света и тьмы, тревожные очертания фигур при свете колеблющегося пламени придают драматическую напряженность всей сцене.

Немало иллюстраций было сделано Репиным для народных изданий, послужить которым он считал нравственной обязанностью каждого художника. Именно поэтому Репин отзывался на предложения организованного Толстым и В. Г. Чертковым издательства «Посредник», выпускавшего дешевые издания для народа и стремившегося привлечь к их иллюстрированию хороших художников. Моральные проповеди Толстого и Чертова оставляли Репина равнодушным, но его дарование загоралось, как только он попадал в свою стихию — изображение народной жизни. В издании «Первый винокур. Комедия Льва Толсто-

го с рисунками Е. М. Бем и И. Е. Репина» (М., 1892) Репину принадлежит удачная арабеска — несколько композиций на разные сюжеты, объединенных в одном листе, изображающих подгулявших мужиков и баб, плясывающих на деревенской улице, уборку зерна в амбар. Сцены крестьянского быта изображены художником с большой жизненностью и непосредственностью. С юмором показан мужичок, разыскивающий украденную у него чертенком краюху хлеба. Этим рисунком Репин был особенно доволен. И в характере компоновки арабески и в трактовке фигур чертей он явно исходил из «народных картинок» (в одной из таких «народных картинок» заимствовал сюжет и сам Толстой).

Создавая иллюстрации для народных изданий, Репин учитывал необходимость доступности, наглядности: сюжет и манера рисунка у него реалистически ясны, просты, но не упрощены.

Иллюстрации Репина тематически весьма разнообразны. Среди них были рисунки к притчам — рассказам Толстого и Лескова (тоже предназначенные для «Посредника»). Принимал он участие в иллюстрировании юбилейного издания (И. Н. Кушнерева) сочинений Лермонтова, делал иллюстрации к произведениям Пушкина и Шекспира.

Две литографии, сделанные к повести В. И. Савихина «Суд людской не божий, или Дед Софрон» (М., 1885, с рисунками И. Е. Репина и К. А. Савицкого), принадлежат к числу наиболее удачных его иллюстраций. Это отклик на актуальную в то время тему о социальном расслоении деревенской общины и связанные с этим процессом повседневные конфликты, жизненные драмы.

Кулак-мирод, подкупив общинников ведром водки, заставил их принять на мирской сходке свою сторону и отсудить у старика Софрона последний принадлежавший ему клочок земли. На старости лет разоренный Софрон был вынужден идти, как мальчишка, в подпаски.

Репин выбрал кульминационный момент повествования: сходку крестьян, собравшихся рассудить спор. Старчески тщедушной фигуре Софрона, одетого в армяк и лапти, контрастно противопоставлена грузная фигура мироеда, одетого богато, «по-городскому». Сознавая себя хозяином положения, он важно расселся на лавке и с ухмылкой взирал на деда. Тут же Репин показал с такой же убедительностью и кулацкого подголоска: ехидно и зло он осмевает несчастного старика. Остальные фигуры расположены в глубине, и видно, что те, которые справа, представляют кулацких сообщников. Все второстепенные персонажи затенены, свет направлен только на главные фигуры и выделяет скорбное и разгневанное лицо Софрона. В литографии Репин сумел в тональных контрастах усилить драматизм изображенной сцены и сохранил фактуру штриха, нанесенного быстро, взволнованно. В композиционном построении сцены учтена плоскость листа, при том что сами фигуры трактованы объемно.

Можно упомянуть ряд иллюстраций и других передвижников: например, Гекк к рассказу Толстого «Чем люди живы» (М., 1886).

В издании «Рассказы для детей И. С. Тургенева и гр. Л. Н. Толстого» (М., 1883) рисунки сделаны целым коллективом художников-передвижников: **Владимиром Маковским, Репиным, Виктором Васнецовым, Суриковым**. Такого рода издания были рассчитаны на широкую аудиторию. Виктор Васнецов часто иллюстрирует те произведения, которые своей эпичностью близки его творчеству. Таковы рисунки к «Песне про купца Калашникова...» Лермонтова (М., 1891), особенно сцена прощания Калашникова перед казнью с меньшими братьями. Чувства выражены со строгой сдержанностью эпоса. Дух монументальной эпичности подчеркивают в этой иллюстрации виднеющиеся вдалеке Кремлевские соборы. Композиция развернута снизу вверх (братья стоят на бревенчатой плахе), что в какой-то мере ассоциируется с композиционным построением в древнерусском искусстве. Словом, иллюстрация намечает поиски стиливого соответствия рисунка иллюстрируемому тексту.

Эти поиски Васнецова завершают иллюстрации «Песни о вещем Олеге» Пушкина (1899). Издание прекрасно и в полиграфическом отношении. Оно оформлено в духе древнерусских рукописей; текст в нем переписан художником В. Д. Замирайло как бы славянской вязью, от руки, чем усилен декоративный эффект целого.

Создавая эти иллюстрации, Васнецов исходил в художественных приемах из опыта, полученного им при росписи Владимирского собора в Киеве, учитывал требования декоративности и монументальности. Композиция рассчитана на плоскость книжного листа, пространство неглубоко. Фигуры, трактованные объемно, создают на плоскости своего рода невысокий рельеф. Их контур четок и обобщен, формы слегка укрупнены, монументализированы. Рисунок лаконичен, но лаконизм не противоречит тактично введенной узорчатости. Орнаментальность в трактовке одежды, пейзажа применена с необходимым чувством меры; она не превращена в самоцель и не убивает главного — величавого гуманизма, значительности человеческих образов, их поэтичности. Цвет (иллюстрации многокрасочны) также подчинен декоративным задачам, лишен той сложности, которая присуща цвету в станковой живописи. Бесспорно, плодотворно сказались здесь опыт Васнецова в театрально-декорационном искусстве.

Передовые художники второй половины XIX века наследовали своим предшественникам — графикам первой половины XIX века, Венецианову, Александру Орловскому, Шев-

ченко — в их стремлении шире популяризировать изобразительное искусство, используя с этой целью литографию и офорт. Во второй половине XIX века сильно увеличилось число произведений, создаваемых в этих графических техниках.

В литографии работал еще в 60-е годы Боклевский, выпускал альбомы Лебедев. Наряду с альбомами, выполненными только одним художником, так же как в издании литературных иллюстраций, получили большое распространение коллективные альбомы, как, например, «Альбом видов и сцен из русской жизни. Автографы московских художников» (М., 1865).

В 60-е годы была весьма распространена литография пером. Например, И. И. Шишкин издал в 1868 году «Этюды с натуры пером на камне».

Литография часто служила для воспроизведения рисунков и живописных работ, которые переводились в эту технику самим автором или его товарищами. Таковы два альбома «Художественного автограф», изданные Петербургской Артелью художников в 1869 и 1870 годах.

С 80-х годов в России стала активно утверждаться автолитография, то есть исполнение рисунка самим автором прямо на камне. Такие автолитографии создавались Шишкиным, Владимиром Маковским, Репиным и другими.

Среди лучших автолитографий **Маковского «Ша р м а н щ и к»** (литография с тоном, 1880). Фигуры прекрасно вписаны в пространство листа. Здесь художник стремится разрешить те же задачи передачи воздушной среды, солнечного света, что и в пленэрной живописи, к которой в эти годы обратился.

Литография **Репина «М а л а ш к а Д е р к о ч и н а»** (1886) аналогична по задаче: деревенская девочка изображена в пейзаже, полном света и воздуха. Впечатление воздушности пространства создано Репиным и в литографии «**К а з а ч о к**» (1880), рисующей сценку украинского народного быта. Главные персонажи — танцоры, парубок и дивчина, — изображены очень живописно: светлая свитка парня оттеняет его густо загорелое лицо; девушка в темной одежде составляет контраст своему кавалеру. Фигура его изображена в сильном ракурсе.

Тонки по исполнению пейзажные литографии И. И. Левитана, относящиеся к 80-м годам. Пробовал он силы и в офорте.

В 70-е годы заметно оживился интерес к офорту.

По просьбе **Стасова Л. М. Жемчужников** (см. раздел первый, главу вторую) познакомил практически с приемами этого вида гравюры **Башилова, Виктора Васнецова, Крамского, Трутовского, Шишкина, Васильева**, а с переездом в Москву (1870) **Жемчужников** привлек к работе в офорте **Владимира Маковского** и подарил ему свой офортный станок. В 1887 году **Маковский** выпустил папку авторских офортов (двенадцать штук). Они посвящены Украине и ее быту. К офорту художник обращался и в 90-е годы. В листе «**Н а г а с т р о л и**» (1891), как всегда, жанровый типаж обрисован им сочно и с юмором.

«В 1871 году в кружке живописцев, собиравшихся вечером, по четвергам, в С.-Петербургской Артели художников родилась мысль заняться офортным гравированием... Цель этой затеи, сверх желания

испробовать свои силы в новой отрасли искусства, состояла у членов кружка в том, чтобы со временем издавать альбомы годичных художественных выставок не с фотолитографическими снимками картин, а с гравюрами... Художники, заинтересовавшиеся офортом, решили тогда образовать Общество русских аквафортистов...» В это объединение входили А. П. Боголюбов, Н. Н. Ге, М. П. Клодт, Г. Г. Мясоедов, К. А. Савицкий и уже упомянутые Васильев и Шишкин — то есть преимущественно передвижники. Мастерской заведовал инициатор этого общества А. И. Сомов. Он написал «Краткое руководство к гравированию на меди крепкою водкою».

Общество русских аквафортистов выпустило несколько отдельных гравюр, издало три сборника офортов, созданных участниками общества: «Первые опыты русских аквафортистов» (1871), «Памяти Петра Великого» (1872), «Альбом русских аквафортистов» (1873). Сверх того Товарищество передвижников награвировало в мастерской Общества русских аквафортистов два небольших альбома своих годичных выставок: 1873 и 1874 годов.

Однако общество это просуществовало всего несколько лет. Вероятно, пользоваться офортом в репродукционных целях было дорого.

В 1873—1875 годы — в период пенсионерства — офортom стали заниматься в кружке Боголюбова Поленов, Репин, Савицкий. Большинство репинских и поленовских офортов относится поэтому к 70-м годам. Но к офорту они обращались и позже. В 90-е годы Репин награвировал офортom студии натурщи. Вероятно, к более позднему периоду относится полный свет, серебристый по тону офорт Поленова «Амazonка» (ГМИИ имени А. С. Пушкина).

Более других и систематичнее работал в офорте Шишкин, выпустивший ряд альбомов своих офортов.

В офорте «Охотник на болоте» (1873) хорошо передана широкая панорама местности: далеко простирается низина, тяжело нависло серое небо, облака готовы пролиться затыжным, холодным дождем, ощущаются сырость и промозглость атмосферы — художником создана эмоционально прочувствованная картина поздней осени. Офорт весьма тонко по своим тональным градациям.

Другой офорт — «Облака над рощей» (1876) — воспроизводит праздничную красоту русской природы, напоенной ласковым летним солнцем, расцветающей под его теплом. Композиция развивается вверх, и в ней главное место занимают легкие, пронизанные светом облака. Их воздушность подчеркнута контрастом с довольно рельефно проработанными кудрявой рощей при дороге и самой дорогой. В такого рода эстампах Шишкин, так же как в одновременных живописных произведениях, утверждал эпические мотивы в пейзаже, подобно тому как Васнецов стремился к эпичности в рассматриваемых выше литературных иллюстрациях.

К 80-м годам возрастает стремление офортистов к авторской уникальности оттисков.

Хотя передовые художники давно уже обратились к литографии и офорту, более отвечающим творческим особенностям реалисти-

ческого направления, Академия художеств продолжала (вплоть до начала 90-х годов) культивировать классицистическую резцовую гравюру на металле, дорогую и трудоемкую.

Федор Иванович Иордан (1800—1883) и Иван Петрович Пожалостин (1837—1909) были во второй половине XIX века последними крупными мастерами этой гравюры.

Иордан получил большую известность еще в середине XIX столетия своей резцовой гравюрой «Преображение» (1835—1850), исполненной с оригинала Рафаэля, а также гравированными портретами Н. В. Гоголя (с оригинала Ф. Моллера; 1857 и 1867 годы).

Иордан представлял в академической среде влиятельную фигуру. Ректор Академии с 1871 года, он, кроме того, возглавлял граверный класс Академии художеств вплоть до 1883 года.

Последним приверженцем резцовой гравюры на металле был его ученик Пожалостин. С 1883 года он сменил своего наставника в руководстве граверным классом, который при нем окончательно захирел и прекратил существование до 1894 года, когда в системе Академии были осуществлены очередные реформы.

Оканчивая учение, Пожалостин представил награвированный им самим, без помощников, большого размера лист с «Преображения» Рафаэля. Во время работы гравер пользовался не только советами Иордана, но также Карла Брюллова, который рекомендовал ему самостоятельно исполнить на доске предварительный рисунок с оригинала, а не пользоваться, как практиковалось обычно, переводом на доску. По мнению современников, гравюра заслужила превосходный рисунок.

Последним капитальным трудом гравера, занявшим остаток его жизни, но так и не оконченной, должна была стать репродукция картины Иванова «Явление Христа народу». К этой работе он приступил в 80-е годы.

Однако Пожалостина привлекали также произведения передвижников. Гравер намеревался экспонировать свои листы на передвижных выставках. В приемах резцовой гравюры им была воспроизведена картина Перова «Птицелов». Но особенно славился он портретными гравюрами (выполнены они часто с фотографий), в которых добивался безукоризненного сходства, оставил целую галерею образов современников. Листы его характерны академической каноничностью рисунка, однако он стремился смягчить академические приемы гравирования и держал грабштихель, как карандаш, что позволяло сообщать линиям закругленность, особенно важную при изображении лиц.

Помимо резцовой гравюры, художник применял в портретных работах и офорт. В любительских кругах весьма ценились его ремарки сухой иглой, оставленные на полях портретных листов.

В пору усилившейся демократизации искусства и художественной жизни чаще стали применять тоновую (или торцовую) репродукционную гравюру на дереве. Ее основателем в России стал Лаврентий Авксентьевич Серяков (1824—1881).

Приемы резьбы по торцу допускают использование при гравировании мелкой сетки перекрещивающихся линий, точек, посредством которых можно передавать полутона, что отвечало изменившейся манере живописи и соответствовало широко распространенной фотографии. Серяков весьма часто гравиро-

вал с фотографий, преимущественно портретных, и славился в этой специфической области. Но он немало сил приложил и к тому, чтобы утвердить тоновую гравюру на дереве в репродуцировании художественных произведений.

В приемах тоновой гравюры Серяков успешно выполнил в 1853 году на звание художника «Голову старика в профиль» (с эрмитажного эскиза Рембрандта) и добился признания своей работы, которая отличалась тонкостью и богатством оттенков передачи живописных особенностей оригинала. На звание академика была сделана гравюра также с картины Рембрандта — «Неверие апостола Фомы» (1857), передающая оригинал в натуральную величину (доска не сохранилась). Гравер, видимо, намеренно выбирал те произведения, которые позволяли продемонстрировать именно тоновые качества его гравюр. К тому же Рембрандт в 50-е годы особенно привлекал передовых художников (им, например, очень увлекался Шевченко).

Мастерство портретиста, любовно изображающего человеческое лицо, Серяков продемонстрировал, воспроизводя приемами тоновой гравюры ряд портретов кисти Левицкого. Это были знаменитый портрет А. Ф. Кокорина и еще один портрет отца. В первом случае Серяков смог блеснуть мастерством и в передаче тканей костюма архитектора, во втором он хорошо передает сосредоточенное на лице освещение, усиливающее психологическую выразительность.

Гравюры Серякова получили известность не только в России, он стал прославленным мастером и за границей, работая для широко распространенного журнала «Магазин Питтореск».

В развитии репродукционного гравирования исключительно велика роль **Василия Васильевича Матэ** (1856—1917), который прославился как мастер факсимильной репродукционной гравюры.

По творческим взглядам и гражданским убеждениям Матэ безоговорочно принадлежал к демократическим кругам и представлял разительный контраст Иордану и Пожалоистину, которых успел застать в Академии.

Матэ оставался неизменным поклонником великого Александра Иванова. С большим профессиональным совершенством и художественным вкусом он воспроизвел приемом тоновой деревянной гравюры «Этюд головы Иоанна Крестителя» (1880), «Голова апостола Андрея» (фрагмент из картины «Явление Христа народу»). За этюд головы Иоанна Крестителя гравюру были присуждены серебряная медаль и пенсионерская поездка за границу. Много позже, в 1907 году, он выполнил в цветной гравюре на дереве две фигуры из той же знаменитой картины Иванова.

В 80-е годы Матэ совершенствовался в тоновой гравюре в Париже у А. Паннемакера и по возвращении в Россию деятельно пропаган-

дировал посредством своих гравюр творчество крупнейших русских реалистов — Репина, Сурикова, Виктора Васнецова и других передвижников.

Матэ постоянно искал в гравюрах на дереве и офортах разнообразие приемов гравирования, которые позволили бы ему ближе подойти к художественной специфике воспроизводимого оригинала. Особенно его увлекали живописные эффекты, та свобода выполнения, открытость художественных приемов, в частности живописного мазка, которые стали распространяться в среде крупнейших русских живописцев.

Великолепно воспроизводил гравер рисунки, пользуясь приемом обрезной гравюры по торцу. Он передавал не только характер штриха оригинала, но даже растушевки, притирки пальцами, особенности того материала, в котором сделан рисунок: сангиной, графитным или свинцовым карандашом. Воспроизводя живопись, гравер передавал фактурные эффекты, мазок, живописную лепку.

В 1890—1900-е годы Матэ особенно увлекался офортом, правда, тоже репродукционным, которому обучился в Париже у К. Гальяра и Ж.-Л.-Э. Мейссонье. В офорте Матэ проявил особую одаренность, обладая способностью видеть при подготовке изображение «наоборот» (темное как светлое) и тем самым учитывать результаты, получающиеся при печати. Он ценил эмоциональность офортного штриха, часто пользовался приемом затыжки, добиваясь богатства тональных градаций. Исполняя офорт, Матэ имел обыкновение тщательно прорабатывать изображение до первого травления.

Матэ сыграл огромную роль и как педагог. Он преподавал в Центральном училище технического рисования Штиглица (с 1885 года) и в Высшем художественном училище при Академии художеств (1894—1917).

Глава тринадцатая

СКУЛЬПТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. АНТОКОЛЬСКИЙ

Развитие русской скульптуры во второй половине XIX века было тесно связано с процессом становления реализма во всех областях изобразительного искусства, но протекало оно значительно сложнее и менее успешно, чем в живописи.

Это было обусловлено сочетанием целого ряда причин.

В годы роста капиталистической собственности на землю резко уменьшилось государственное строительство, вытесняемое строительством частным, что приводило к полному произволу и разнобою в городской застройке, а отсюда и снижение интереса к синтезу искусств. Отрыв скульптуры от архитек-

туры, характерный не только для России, но и всей Европы, предопределял развитие преимущественно станковой скульптуры.

Необходимо учитывать также, что идеи шестидесятников с их обличением существующего строя, не утратившие значения и в последующие десятилетия, полнее всего выражались литературой, драматургией, графикой и живописью, так как эти виды искусства обладают гораздо большими возможностями повествовательного и критического характера. Скульптура же по самой своей специфике не могла столь успешно решать подобные задачи, выдвигаемые современностью.

Вливаясь в общее русло борьбы за реализм, прогрессивно настроенные скульпторы стремились создавать жизненно правдивые образы и находить новые средства их воплощения, что нашло выражение в изменении и расширении тематики: вместо мифологических и аллегорических изображений появились сюжеты и образы, взятые из окружающей действительности, жизни народа. Это было несомненным завоеванием. Однако обнаружились и слабые стороны этого процесса. Крайности, вызванные полемической борьбой, порой приводили к утрате образно-пластических ценностей.

Надо иметь в виду и то, что с начала 60-х годов лозунгом нового поколения художников стала борьба с официальным академизмом. Многие мастера той эпохи не только ниспровергали академизм, но в пылу споров заодно отказывались и от наследия классицизма, не видя между ними особой разницы. Они не учитывали, что классицизм умел выразить в формах пластики такие непреходящие духовные ценности и человеческие идеалы, как доблесть, героика, красота и гармония, которые невозможно передать прозаическим языком узкобытового плана. В борьбе против ложной академической приподнятости и идеализации многие скульпторы сознательно выдвигали и утверждали как полемический прием подчеркнутую будничность сюжетов и образов, а также обыденность их трактовки.

В силу ограниченного понимания реализма у ряда скульпторов той эпохи многие произведения художественно маловыразительны. Расширяя сюжетику бытового изображения, скульптура неизбежно утрачивала монументальность форм, чувство пропорций, культуру материала, архитектурность и ритм масс и линий, красоту возвышенного образа, которую теперь стремились заменить простой похожестью и жизненной характерностью.

С развитием станковой пластики менялась и сфера ее применения и воздействия: монументальную скульптуру устанавливали обычно

на площади в виде памятника или она органически входила в архитектурный ансамбль, станковая же таких условий не требовала. Она предназначалась как для экспозиции на выставках и музеях, так и для квартир частных владельцев. Именно в эти годы складывается так называемая «кабинетная» скульптура, не рассчитанная, однако, на интерьер, не связанная с его архитектурой.

В свою очередь монументальная скульптура, которая находилась под прямым контролем правительства, часто утрачивала прогрессивное содержание. Естественно, что многие передовые деятели демократической культуры (например В. В. Стасов) стояли в оппозиции к такой монументальной скульптуре, видя в ней пропаганду идей господствующего класса. Прежде всего это относилось к созданию царских памятников. Лишь те памятники, в которых увековечивались личности большого общественного значения — писатели, ученые или полководцы, — вызывали сочувственные отклики в среде русской передовой интеллигенции. Такие произведения создавались преимущественно на народные пожертвования.

Кризис монументального искусства повлек за собой и ликвидацию отечественной базы, обеспечивавшей до тех пор всю отливку памятников, а также сокращение кадров скульпторов: в начале 60-х годов из-за конкуренции немецких фирм Литейный дом Академии художеств был закрыт, а еще раньше, в 1851 году, по «высочайшему повелению» в Академии были упразднены должности ректора скульптуры и профессора второй степени «по части вааяния фигур и орнаментов». Последствия этого также чрезвычайно осложнили развитие скульптуры во второй половине XIX века.

Но при всей противоречивости развитие скульптуры этого времени отражало новый этап становления русской пластики, сильной стороной которого было рождение скульптуры реалистического плана и открытие новых граней этого вида искусства. В эту пору было создано немало произведений, которые сохраняют свою идейно-художественную ценность и в наше время. К ним, в первую очередь, относятся наиболее удавшиеся статуи М. М. Антокольского, московский памятник Пушкину А. М. Опекушина, ряд монументов по проектам М. О. Микешина, а также отдельные реалистические станковые композиции, запечатлевшие образы из народа, исполненные М. А. Чижовым, Ф. Ф. Каменским и Л. В. Позеном и, наконец, работы П. К. Клодта, Е. А. Лансере и А. Л. Обера.

Становление реализма в русской скульптуре, в той его глубоко своеобразной форме, которая в дальнейшем окажется характерной для всей второй половины XIX века, наблю-

дается уже в 30—40-х годах в произведениях Н. С. Пименова, А. В. Логановского, Н. А. Рамазанова, П. К. Клодта и других. Они и явились учителями большинства русских скульпторов, выступивших в 50-х—начале 60-х годов. Именно на эти годы падает начало деятельности Антокольского, Чижова, Каменского, в эти же годы начинают работать С. И. Иванов и М. О. Микешин.

В период общественного подъема, в начале 60-х годов, влияние идей революционных демократов и просветителей становится столь сильным, что оказывает воздействие и на Академию художеств: наряду с темами мифологическими и историческими в академических программах все чаще появляются сюжеты из народной жизни. Так, в программе 1862 года значатся темы «Косарь» и «Сеятель», заданные ученикам Пименовым. «Сеятеля» делают М. В. Харламов (1837—1900) и В. П. Крейтан (1832—1896), в 1863 году примкнувший к четырнадцати «протестантам», а «Косаря» — М. П. Попов (1837—1898) и И. И. Подозеров (1835—1899). Исполненные ими четыре статуи (все — в ГРМ) изображают простых деревенских парней, занятых работой или отдыхающих после нее («Косарь» Попова стоит, утирая правой рукой пот со лба). Правда, в лицах и трактовке формы еще немало условного, в частности, использовалась традиционная «академическая нагота», но сказывалось и стремление более непосредственно подойти к натуре, осмыслить движения занятого трудом человека.

В Петербурге одним из самых первых скульпторов, обратившихся к бытовым сюжетам, был Федор Федорович Каменский (1838—1913). Он также учился в Академии художеств у Пименова. Расцвет его творчества падает на 60-е годы. Про статую «Мальчик-скульптор» (мрамор, 1866, ГРМ) Стасов писал, что от нее «веет начинающимся поворотом скульптуры нашей на ту дорогу действительности и разрыва с пустым и скучным идеальничаньем, на которую так твердо ступила уже наша живопись».

Таким образом, становление нового, реалистического направления декларировалось как борьба со старым академизмом; как во всякой борьбе, здесь были свои находки и утраты, причем первых было больше.

Статуя Каменского изображает деревенского мальчугана в рубашонке, который неумелыми пальцами лепит из глины птичку, целиком погрузившись в это занятие. Поза его естественна и проста. «Простонародность» избранного скульптором сюжета, правдивость и безыскусственность его трактовки вместе с теплотой чувств, вложенных в это произведение, обеспечили ему признание.

Продолжая начатый путь, Каменский выставил в Академии в 1868 году гипсовую скульптурную группу «Вдова с ребенком» (ГРМ), принадлежащую к числу наиболее удачных его работ. Искренне и задушевно передана мягкая грусть молодой, скромно одетой женщины. Привлекает простота ее позы и всей композиции в целом. «Смелость Каменского изумительна... он осмелился вместо богов и богинь, с их пленительной наготой, изображать горе какой-нибудь овдовевшей титулярной советницы», — писал по поводу этой группы Стасов. Однако пластическое решение произведения достигалось трактованной еще по-академически формой — например, в передаче струящихся мягкими складками одежды.

К 1870 году относится замысел скульптурной группы «Первый шаг» (мрамор, 1872, ГРМ, ил. 203). Опустившись на одно колено, стройная молодая мать внимательно следит за первым шагом сына. По-детски неуклюже и неуверенно стоит он на широко расставленных ножках, цепляясь раскинутыми ручонками за материнские руки. Фигура склоненной над ребенком матери, драпированная также еще на академический лад широкими, свободно спадающими складками, образует ясный выразительный силуэт. Деловитая серьезность малыша и ласковая сосредоточенность матери, как и естественность композиции в целом, удачно поставленной на овальный цоколь, придают всей сценке жизненную убедительность. К сожалению, эту группу, решенную в лирически-бытовом плане, скульптор попытался усложнить примитивной аллегорией прогресса. Возле ребенка изображен паровоз, на пьедестале группы — микроскоп, печатный станок, реторта и прочие атрибуты середины XIX века; таким образом «Первый шаг» получал расширительное толкование. Однако зритель, несмотря на такую двойственность, прежде всего воспринимает живо наблюдаемую сценку и почти не замечает ее аллегоричности.

При этом «Вдова с ребенком» и особенно «Первый шаг» не свободны от значительной доли сентиментальности, что порой было и в живописи художников-шестидесятников.

Портретные бронзовые бюсты Т. Г. Шевченко (1862, ГТГ) и Ф. А. Бруни (1862, ГРМ), исполненные Каменским, несколько напоминают по композиции подобные портреты С. И. Гальберга (та же античная герма). Портрет Шевченко — первое скульптурное изображение поэта, исполненное через год после его смерти. Чеканная форма в стиле гальберговских скульптур сменяется здесь большей мягкостью лепки, оттеняющей своеобразие духовного облика Шевченко.

В 1870 году Каменский устроил в Академии выставку своих произведений, имевшую большой успех, после чего он был приглашен в качестве участника на первую выставку передвижников. Его «Девочка-грибница» (НИМАХ), босоногая, простоволосая, с кузовком в руке, органично вошла в круг тем, характерных для живописи, показанной на той же выставке.

В 1871 году Каменский уехал в Америку. Отрыв от родины неблагоприятно сказался на деятельности скульптора: произведения, исполненные на чужбине, отмечены еще большим налетом салонности и не представляют особого интереса.

В Москве, где в 60—70-е годы в живописи выдвинулись Перов, Саврасов и другие мастера демократического реализма, реалистические тенденции в скульптуре проступали не менее явно.

Так, **Сергей Иванович Иванов** (1828—1903) — ученик Рамазанова по Московскому училищу живописи и ваяния — в 1854 году получил звание академика за статую «Мальчик в бане» (мрамор, ГТГ, ил. 202), послужившую важной вехой на пути развития станковой скульптуры.

Новым в статуе Иванова было искреннее и сочувственное внимание к будничной жизни, которая начинала становиться для художников интересной и занимательной. Скульптор запечатлел мальчика, обливающегося водой из деревянной шайки. Таким образом, традиционная «академическая нагота» в этом произведении оказалась сюжетно-мотивированной, оправданной, более того — она стала необходимым условием нового, реалистического изображения. Правдивая трактовка детского, еще не оформившегося тела убедительна и свободна от всякой нарочитой красоты. Традиции Академии органично и с большим чувством меры слиты с чертами жанра, хотя и здесь не обошлось без некоторой доли умиления перед натурой.

Заняв после смерти Рамазанова место преподавателя скульптуры в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Иванов посвятил себя главным образом педагогической деятельности. Из исполненных им в позднейшие годы произведений следует отметить выразительный бронзовый бюст М. В. Ломоносова, стоявший с 1876 по октябрь 1941 года перед зданием Московского университета.

Самым выдающимся, последовательным и убежденным скульптором-реалистом второй половины XIX века был **Марк Матвеевич Антокольский** (1842—1902). Его творческие принципы сформировались в пору революционно-демократического подъема начала 60-х годов, а позднее всем своим содержанием были связаны с идеями передвижничества.

Антокольский родился в Вильно в небогатой еврейской семье. В 1862 году поступил в Академию

художеств вольнослушателем. Учителями его были Н. С. Пименов и И. И. Реймерс. Еще занимаясь в Академии, молодой скульптор сблизился с композитором А. Н. Серовым, Репиным, познакомился через Репина с Крамским, а несколько позднее сдружился с В. В. Стасовым. Тесная дружба Антокольского с этими выдающимися людьми продолжалась до конца его жизни.

Уже в студенческие годы он стал в ряды поборников передового демократического искусства.

В 1864 году, год спустя после «бунта 14-ти», Антокольский выступил с вырезанным из дерева горельефом «Портной», а в 1865 году с горельефом «Скупой» (дерево, слоновая кость, оба — в ГРМ), высоко оцененными Стасовым.

Особенно удался мастеру горельеф «Портной», исполненный в Вильно во время каникул и, вероятно, навеянный реальным впечатлением. Он изображает старика, который, вдев нитку в иголку, высунул из окна вслед за меркнущим лучом света. Его фигура дана погрудно в обрамлении оконного проема старенькой, развалившейся халупы. Нищета провинциального ремесленника раскрыта скульптором с большой убедительностью. Однако в этом горельефе, несомненно созданном под воздействием жанровой живописи 60-х годов, дробность и мелочность формы свидетельствуют о том, что молодой скульптор недостаточно учитывал специфические средства художественной выразительности скульптуры, ее пластические возможности.

Начав с жанровых произведений, Антокольский в дальнейшем посвятил себя главным образом исторической теме, трактуемой им с демократических позиций. Художественная правда и глубокое идейное содержание стали руководящими принципами его деятельности. Причем в 60-х годах жанр и история еще переплетаются в творчестве скульптора, о чем свидетельствует горельеф «Инквизиция» (1869, ГТГ). Тема этой «скульптурной картины», как называл ее Антокольский, — преследование иноверцев католической инквизицией в средневековой Испании.

Стремясь к предельной натуральности изображения, скульптор в одном из вариантов расположил фигуры людей и предметы как бы в сценической коробке с расчетом осветить их искусственной подсветкой из отверстия двери, помещенной сбоку в глубине сцены. Нечто подобное уже имело место в макетных по характеру рельефах пьедестала памятника Николаю I в Петербурге. Значительно позже, в 80-х годах, французский скульптор Далу более успешно решил ту же задачу в горельефе «Мирабо в народном собрании».

Антокольскому композиция не удалась; получился макет, а не скульптура, ибо сам замысел был не скульптурен, он требовал, скорее, живописных средств воплощения. Но в драматизме сюжета уже сказалась тяга Антокольского к психологически содержательным образам.

Творческая зрелость приближалась быстро. В 1870 году, будучи еще учеником Академии,

скульптор приступил к своему первому большому произведению на тему русской истории — статуе «Иван Грозный» (бронзовый экземпляр — в ГРМ, мраморный — в ГТГ, гипсовый — в Кенсингтонском музее, Лондон), Антокольский работал с огромным подъемом, и ему действительно удалось на этот раз достичь глубины художественного раскрытия образа.

Первым на это произведение отозвался в печати И. С. Тургенев. «По силе замысла, по мастерству и красоте исполнения,— писал он,— по глубокому проникновению в историческое значение и самую душу лица, избранного художником,— статуя эта решительно превосходит все, что являлось у нас до сих пор в этом роде... По искренней правде, гармонии и несомненности впечатления... произведение напоминает древних, хотя, с другой стороны, оно всей сущностью своей принадлежит и новейшей характерно-психологической — живописно-исторической школе ваяния. Особенно поразительно в этой статуе счастливое сочетание домашнего, всенедневого и трагического, значительного... И с каким верным тактом все это проведено!»

Грозный изображен тяжело опустившимся на трон. Вся его поза выражает одновременно и силу духа и слабость немощного тела. Благодаря напряженному жесту правой руки, цепко сжимающей подлокотник трона, и выдвинутой правой ногой фигура как бы пронизана судорожным движением, стремлением подняться; скользящая с колен книга усиливает это впечатление. Такой представляется статуя спереди и с правой стороны. Наоборот, если смотреть на нее слева, она вызывает ощущение глубокой, тягостной думы, от которой голова Грозного как бы «ушла» в плечи, а левая рука тяжело легла на подлокотник. Это положение руки ритмически подчеркивают свисающий рукав и край шубы. Суровое и скорбное выражение энергично вылепленного лица подчеркивают глубоко сидящие глаза, трагически сдвинутые брови. При рассмотрении статуи с разных точек душевное состояние Грозного раскрывается как бы во времени, что усиливает воздействие художественного образа.

«Иван Грозный» имел невиданный по тому времени успех. По словам Стасова, «Антокольский в один день стал русской гордостью и знаменитостью». Гипсовая статуя Грозного сразу же попала на первую выставку передвижников в 1871 году. Ее мраморный экземпляр, исполненный в 1875 году по заказу П. М. Третьякова, вошел в постоянную экспозицию Третьяковской галереи (ил. 205). «Иван Грозный» служит классическим примером станковой скульптуры, которая не предполагает архитектурного окружения, воздействуя на зрителя глубоким содержанием в процессе внимательного и детального ее рассматривания. Именно с этим связаны и особенности пластического решения, проработка форм.

Образ Грозного во второй половине XIX века не раз встречался в русском искусстве. Художников привлекала в нем сложность и противоречивость характера, колоритность исторической обстановки и самое главное — возможность дать образ деспотического самодержца, в котором без труда люди усмотрят связь с современным русским царизмом. Антокольский подошел к решению образа Ивана Грозного как скульптор-психолог, раскрыв прежде всего сложность душевных переживаний тирана.

Это произведение сразу обеспечило молодому скульптору мировую известность. Оно вошло в историю русской скульптуры второй половины XIX века как новаторское, «Иван Грозный» — скульптура подлинно трагического звучания.

Другое произведение Антокольского, исполненное два года спустя, обнаружило новую грань его творчества: задатки скульптора-монументалиста.

В бронзовой статуе «Петр I» (1872, ГРМ и ГТГ, ил. 204) скульптор воплотил образ Петра — преобразователя страны, неутомимого деятеля. Такая трактовка была близка пониманию роли Петра передвижниками (Ге, картина «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»); она теснейшим образом связана с оценкой личности Петра Великого Белинским, Добролюбовым и другими русскими революционными демократами и просветителями.

К личности Петра интерес оживился в те годы еще и в связи с 200-летней годовщиной со дня его рождения.

Образ Петра воссоздавали и другие мастера. Но по сравнению с официально-парадной трактовкой его в памятнике «1000-летию России» по проекту Микешина, с бытовой интерпретацией в статуе Петра, сидящего над картой Петербурга, — Опекушина и суховатым памятником Шредера в Петрозаводске Петр у Антокольского выигрывает содержательностью, исторической конкретностью, выраженной в композиции статуи, ее художественной форме.

Петр у Антокольского исполнен экспрессии и значительности. Если трагическое содержание образа Грозного заставило изобразить его согбенным, замкнутым, ушедшим в себя, то волевое, действительное начало, акцентируемое скульптором в характере Петра, подсказало другую композицию статуи — широту разворота в пространстве гордо выпрямившейся, полной энергии и внутренней силы фигуры. Гордо поднятая голова, волевая собранность всего облика, сдержанные и в то же время властные жесты — все это обличает в Петре человека неукротимого и целеустремленного,

большого размаха и необычайной твердости, личность незаурядную и сильную. Монументальный характер статуи, убедительно представляющий Петра как крупнейшего государственного деятеля, позволил использовать ее как памятник Петру I в Петербурге на Самсониевском проспекте и в некоторых других местах — в Петергофе, Архангельске, Таганроге.

Произведения Антокольского отличались обширностью замысла, идейной глубиной, правдивостью в раскрытии человеческих переживаний, драматизмом, целостностью и масштабностью композиционных решений (размер его скульптур обычно больше натуральной величины), строгой продуманностью необходимых деталей, дополняющих историческую и психологическую характеристику героя. При этом Антокольский шел по пути создания как бы исторической картины в скульптуре, подобной тем, что делали живописцы-передвижники 70—80-х годов — Ге, Крамской, Репин, Polenov, Суриков, Васнецов. Появление аналогичных процессов в живописи и скульптуре подтверждает стилевое единство реализма в русском искусстве второй половины XIX века.

С 1874 года Антокольский лечился за границей, жил в Риме и Париже. В эти годы определилось и несколько иное направление его творчества.

Второй период деятельности Антокольского характеризуется созданием цикла произведений с более созерцательной, философской направленностью в отличие от драматизма и волевой активности произведений первого периода. Начинаются характерные для той эпохи поиски героя, утверждающего нравственные ценности, поиски общечеловеческой и философской темы. Среди таких произведений следует отметить статуи «Христос перед народом», «Смерть Сократа», «Спиноза», «Не от мира сего. Христианская мученица», а также изображение «Мефистофеля».

«Христос перед народом» (бронза, 1874, ГРМ; мраморный экземпляр, 1876, ГТГ) — одна из лучших работ этого цикла. Антокольский хотел показать Христа «как реформатора, который восстал за народ, против фарисеев и саддукеев...», но был отвергнут теми, за кого он боролся. Христос изображен, согласно легенде, стоящим как бы перед народом, со связанными руками, с опущенной головой, в одежде простотюдина. Большими складками спадает его хитон; весь силуэт статуи монолитен, спокоен и значителен. Убедительность образа раскрывается во всех аспектах кругового обзора.

Лицо Христа выражает сознание нравственного долга; оно исполнено силы духа, преодолевшего страх смерти. В основе замысла и

толкования образа лежит переживаемый героем трагический конфликт, что в какой-то мере перекликается с настроениями народников, не понятых и не поддержанных народом. Не случайно к судьбе и личности Христа обращаются и Крамской, и Ге, и скульптор Чижов, и другие.

По контрасту с «Христом» в 1874 году был задуман «Мефистофель» (статуя, однако, была завершена лишь в 1883 году; мрамор, ГРМ; уменьшенное повторение, мрамор, ГТГ). В трактовке Антокольского он являет собой олицетворение не столько мирового зла, сколько разъедающего самоанализа, человеческого скепсиса, неверия ни во что и мучения от этой внутренней опустошенности. Это своего рода персонификация XIX века, который, в представлении скульптора, отмечен крайним развитием аналитической мысли, уничтожающей все иллюзии. В отличие от спокойных линий фигуры Христа, согбенная, жилистая фигура Мефистофеля со скорбным, усталым и в то же время саркастическим выражением лица вся построена на острых, угловатых, колючих формах; под углом высечен и мраморный постамент статуи. Эти приемы повышают экспрессию образа. Однако данное произведение все же слабее лучших работ Антокольского. Конкретность почти натуралистически трактованных форм худого, старого, обнаженного тела противоречит обобщенному характеру замысла, несущего в себе общечеловеческие идеи; но подобное будет свойственно и для некоторых других работ скульптора этого периода.

Эволюция Антокольского в эти годы от образов национальной истории к олицетворениям добра и зла вообще, к «сильным личностям» (по словам скульптора) характерна для настроений тех лет. В 1876 году Антокольский писал Стасову: «Я не люблю настоящего, и вся жизнь моя и надежда — в будущем... В чем я могу выразить мою душевную боль, как не в людях сильных, могучих духом, которые вечно, как тени, стоят перед человечеством во всей его истории!.. Так вот и я хочу показать их... Они вызывают у человека его человеческое достоинство...»

Эти мысли скульптора получают отражение в статуе «Умирающий Сократ» (мрамор, 1878, ГРМ). Знаменитый античный философ, оклеветанный врагами, приговоренный к смерти, запечатлен в момент, когда он принял яд и его тело безжизненно распростерлось в кресле. Сократ привлек Антокольского своим этическим учением и тем мужеством, с которым он принял смертный приговор. Однако идея верности убеждениям и готовность жертвовать за них всем, даже жизнью, понимаемая скульптором как духовное торжество над про-

тивником,— основная идея его творчества второго периода — не нашла в статуе Сократа достаточно убедительного выражения. Неудачен прежде всего выбор сюжетного момента, неудачна трактовка — чрезмерное правдоподобие в передаче физиологического умирания человека. Это не могло не снизить эстетического воздействия произведения.

Близок к «Сократу» по замыслу и содержанию «Спиноза» (мрамор, 1882, ГРМ). Но он, несомненно, лучше удался автору. Спиноза изображен большим, незадолго до смерти; фигура и в особенности прекрасно вылепленное лицо полны покоя и глубокой человечности, очищенных преодолением физических и нравственных страданий.

Выразителен жест спокойно сложенных рук, мастерски передана закутанная фигура. Лежащая на коленях рукопись, упавшие к ногам книги дополняют облик мыслителя, погруженного в глубокое раздумье. Пластически ясная моделировка форм, благородство материала усиливают своеобразную поэтичность статуи Спинозы, овеянной настроением грустного одиночества. В работе над статуей Антокольский использовал как сохранившиеся портреты философа, так и офорт Рембрандта, изображающий известного голландского врача Эфраима Бонуса.

Однако трактовка образа не удовлетворила неукротимого Стасова, желавшего видеть Спинозу не слабым, а сильным, могучим, «активным и разрушительным». Отдавая должное тонкому психологизму статуи и мастерской реалистической лепке ее форм, нельзя не признать, что со своих позиций Стасов был прав. Образ, созданный Антокольским, отмечен печатью жертвенности и, по существу, мало отвечает внутреннему облику этого философа-материалиста, отличавшегося непримиримостью и железной волей.

Прав был Стасов и тогда, когда считал, что долгое пребывание Антокольского за границей, отрыв художника от родины оказали на него отрицательное влияние. Прежнее активное отношение к жизни уступило место в отдельных произведениях философского цикла некоторой отвлеченности. Такими, в частности, оказались «Сократ» и особенно малоудачная статуя «Не от мира сего. Христианская мученица» (мрамор, 1887, ГТГ).

Лучшие работы Антокольского — «Иван Грозный», «Христос перед народом» и «Спиноза», решающие задачу сложной психологической характеристики, относятся к числу наиболее значительных станковых произведений русской реалистической скульптуры XIX века. И лишь «Петр I», не выпадая из круга этих работ по идейному содержанию,

удовлетворяет одновременно задачам и монументальной скульптуры. Основное же назначение большинства станковых статуй Антокольского — быть помещенными в музей; их достоинство заключается в правдивости, внутренней значимости, нравственном пафосе, психологической экспрессии и в том мастерстве, с которым скульптор строит однофигурные композиции, раскрывая их смысл средствами своеобразного монолога.

Художник задумывает создать образ Пугачева, статую царевны Софьи, предвзяв замысел Репина; исполняет эскизы оставшихся неосуществленными конных статуй Владимира, Ярослава Мудрого, Ивана III, Петра I для украшения Александровского моста через Неву. Увлекает его также мысль, говоря его словами, «сделать бюсты всех замечательных людей, которые у нас есть на Руси». Им были созданы портреты В. В. Стасова, И. С. Тургенева, доктора С. П. Боткина и других, простые по форме, с внешним сходством, но довольно поверхностные в психологической характеристике (все три бюста — в ГРМ). На этом парадоксе следует остановиться: скульптор-психолог, легко драматизирующий образы прошлого, оказывается вдруг в затруднении перед живой натурой. Видимо, Антокольскому было легче надеть близкими ему идеями, вложить свое содержание в те далекие, воображаемые образы, чем сделать это со своими современниками, лепить которых «похожими» его обязывала сама портретная задача. В этом была известная противоречивость его творчества, обусловленная академическим воспитанием.

В 70—80-х годах Антокольский работает и в области надгробной скульптуры, стремясь и здесь следовать реалистическим принципам. Лучшее из созданного им в этом плане — мраморное надгробие М. А. Оболенской на Римском кладбище Монте Тестаччо (1874). Фигура Оболенской — молодой девушки, сидящей у входа в склеп, — реалистична, овеяна элегическим настроением. Надгробие из бронзы поэта С. Я. Надсона, исполненное в 1888 году по проекту Антокольского его учеником И. Я. Гинцбургом, не идет дальше простого портретного сходства (Волково кладбище в Петербурге). Надгробие известного путешественника-востоковеда Н. В. Ханькова, сооруженное в Париже в 1879 году на кладбище Пер-Лашез, исполнено скульптором по просьбе И. С. Тургенева, взявшего на себя все хлопоты по увековечению памяти своего друга-ученого. Памятник решен в архитектурных формах, на гранитной плите — изображение географической карты.

В 80-х годах Антокольский вновь возвращается к русским национально-историческим темам. С весны 1886 года он деятельно работает над статуей «Ермак» (завершена в 1888 году, ГРМ), которая была заказана ему для памятника в Новочеркасске в связи с исполнившимся в 1881 году 300-летием похода Ермака в Сибирь, и «Нестор-летописец» (бронза, 1889, ГРМ; уменьшенный вариант, 1890, ГТГ, ил. 206). Однако они не достигают художественной выразительности его работ 70-х годов. Это были последние крупные произведения скульптора.

В «Ермаке» Антокольский, по его словам, хотел воплотить «русскую смелость, удальст-

во, при полной бодрости и силе». В трактовке «Нестора» скульптор стремился следовать образу пушкинского Пимена, воплощенному в нем душевному благородству и спокойной мудрости. В обеих статуях, как это было ему свойственно, мастер хотел сочетать историческую правду с правдой художественной. В «Несторе» ему это до известной степени удалось, чего нельзя сказать о статуе «Ермак», бытовой по трактовке. Не случайно она не была осуществлена как памятник.

Отражая в своем творчестве передвижнические демократические идеалы, Антокольский живо интересовался всем, что происходило вокруг него, и в качестве незаурядного публициста не раз выступал со статьями в защиту прогрессивного реалистического искусства. Отдельные поздние его вещи, вроде уже упоминавшейся «Христианской мученицы», а также композиции «Офелия», «Голова Иоанна Крестителя» и другие, отмечены некоторой печатью салонности. Но они не могут заслонить той прогрессивной роли, которую сыграл Антокольский в русском искусстве.

Глубокий реализм, психологизм и человечность лучших произведений, широта охвата жизненных явлений — от жанровых сцен до исторических образов — и, наконец, серьезное мастерство — все это дает основание считать Антокольского ярким явлением в истории русского искусства в целом.

Скульпторы — современники Антокольского, обладавшие разной степенью творческой одаренности, также стремились откликнуться на запросы времени. Своеобразие путей становления монументальной скульптуры тех лет особенно наглядно раскрывается в деятельности Микешина, который будучи рисовальщиком стал проектировщиком памятников, исполнившихся не им, а другими скульпторами по его рисункам. Последнее было крайне характерно для той эпохи и свидетельствует об утрате целостности художественного мышления. Типично для времени и стремление к повествовательности и наглядности, которые достигались пластическими средствами изображения. Произведение должно было быть не только жизненно убедительным, но и служить воспитательным целям, быть понятным самому широкому кругу зрителей — это было знаменем просветительства в России.

Роль **Михаила Осиповича Микешина** (1835—1896), друга и почитателя Шевченко, в истории русской скульптуры до сих пор еще не оценена по заслугам; она заключалась в том, что, широко образованный, деятельный и инициативный, он объединял в своей мастерской ряд скульпторов-практиков, ориентируя их на решение задач большого общественного значения. Так, им были привлечены для сов-

местной работы скульпторы Опекушин, Чижов, Лаверецкий, Шредер и другие.

Микешин — сын крестьянина Рославльского уезда Смоленской губернии. Первоначальные навыки в рисунке он приобрел под руководством местного иконописца. В 1858 году блестяще окончил Академию художеств по классу батальной живописи. Однако после этого интересы художника обратились к скульптуре.

В 1859 году на конкурсе проектов памятника «1000-летию России» (их представили более пятидесяти) был выделен и принят к исполнению проект 23-летнего Микешина, создавшего законченный графический эскиз памятника.

Над моделью и самим бронзовым памятником, открытым в Новгороде в 1862 году, под руководством Микешина работала целая группа архитекторов и скульпторов, среди которых были отец и сын Лаверецкие, а также Опекушин и Чижов, тогда еще ученики Академии художеств (ил. 208).

В основу решения памятника были положены официально-патриотические идеи, к чему, однако, не свелось его содержание. Вокруг огромной державы, олицетворяющей государство Российское, и в горельефном поясе, идущем по постаменту, были изображены крупнейшие деятели России за тысячу лет ее существования — правители, полководцы, ученые, писатели, поэты, художники и музыканты. Обозревая памятник при круговом обходе, зритель как бы читал историю своей родины, знакомился с ее важнейшими этапами, великими людьми — от князя Владимира до Пушкина и других видных деятелей XIX века, испытывая естественное чувство патриотической гордости. Чрезвычайно примечательно намерение Микешина поместить среди великих людей портрет Шевченко, что, однако, не увенчалось успехом: Александр II «высочайше повелел» изображение великого кобзаря исключить.

Упреки Стасова по поводу изображения фигуры ангела, направляющей Петра I, были основательны, так как в таком аллегоризме сказались элементы официального православия. Не совсем удачна и композиция памятника, несколько тяжеловесная и нарочитая, хотя в ней и учтено требование монументальной скульптуры — решить задачу кругового обзора: памятник хорошо смотрится со всех сторон. Замысел художника, не укладывавшийся в рамки официального истолкования, и реализм воспроизведения фигур способствовали популярности этого монумента.

Памятник был разрушен фашистскими оккупантами в дни Великой Отечественной войны, но после ее окончания восстановлен.

Победил Микешин и в конкурсе в 1860 году на лучший проект памятника Екате-

рине II, Сооружение его затянулось, и открытие состоялось только в 1873 году. Он был поставлен в Петербурге перед Александринским театром (теперь Драматический театр имени А. С. Пушкина). Памятник представляет собой пятнадцатиметровую колоколообразную девятифигурную бронзовую композицию, завершающуюся статуей Екатерины II, исполненной Чижовым. Архитектором был Д. И. Grimm. Пьедестал окружают фигуры деятелей второй половины XVIII века, объединенные в группы: Суворов, Румянцев и Потемкин, попирающий ногой турецкую чалму; по сторонам Безбородко и Бецкой, Чичагов и Орлов-Чесменский, Державин, читающий стихи, и Дашкова, погруженная в составление своих записок. Фигуры лепил Опекушин. Обращает внимание то, что Екатерина изображена не одна, а с группой своих современников — полководцев, флотоводцев, писателей, дипломатов, придворных. Здесь, так же как и в памятнике «1000-летию России», в известной мере отразились взгляды русских просветителей, связывающих успехи и достижения России в XVIII веке в политической и культурной областях с деятельностью выдающихся представителей нации.

Несмотря на некоторую громоздкость, памятник Екатерине II — интересное произведение. Микешин стремился дать в нем реалистические портретные характеристики и при этом сохранить композиционную значительность целого. В расположении и проработке драпировок фигур ощущаются традиции русских монументалистов XVIII — начала XIX века. Наряду с этим основным средством выразительности автор использовал не силуэт, как было принято в классицистических монументах, а живописную игру масс, что свидетельствует о воздействии живописи на скульптуру.

В 1870 году во время поездки в Николаев, где Микешин ставил (с участием Опекушина и А. Р. Бока) бронзовый монумент адмирала Грейга, он был приглашен в Киев для переговоров о постановке памятника Богдану Хмельницкому. Увлеченный этой задачей, Микешин в одну ночь в Киеве сделал эскиз, легший почти целиком в основу памятника, осуществленного только в 1888 году. По проекту Микешина памятник лепили П. А. Велионский и А. Л. Обер (ил. 209).

Богдан Хмельницкий изображен, как пишет сам автор в пояснительной записке, «...на барзом, степном коне, поднявшемся на неправильной формы монолит; одной рукой он поднял высоко над головой булаву, а другой указывает на северо-восток — на Москву». Сооруженный на народные пожертвования памятник навечно утверждает единство Украины и России.

Не расставаясь с мыслью увековечить образ Шевченко, Микешин в первоначальном эскизе проекта вновь изобразил возле пьедестала фигуру бандуриста с портретным лицом Шевченко и рядом рельефов на тему Переяславской Рады. Но в окончательное решение эти части памятника не вошли; видимо, Микешину не удалось их отстоять.

Монумент Богдана Хмельницкого, динамичный, живописный и даже несколько «колючий» по силуэту конной фигуры, воздвигнут на Софийской площади; мотив движения запоминается сразу; устремление всадника уравновешено движением осевшего на задние ноги коня. Микешин стремился в образе гетмана передать героическое начало. Удачно найдено соотношение пропорций конной статуи и постамента, сложенного в виде скалы из внушительных темно-серых камней, хотя общие размеры всего памятника измельчены: они по отношению к площади должны были быть больше. В этом сказалось ослабление чувства синтеза скульптуры и архитектуры, типичное для данного периода.

Помимо рассмотренных трех главнейших монументов, Микешин создал в содружестве со скульпторами немало памятников: в Ташкенте — русским воинам, павшим при штурме Ташкента в 1856 году (1884), Петру I у деревни Лесной в память первой победы Петра над шведами и т. д., а также оставил ряд неосуществленных проектов.

Популярность Микешина была велика не только на родине. Ему заказывали памятники и в Европе и в Америке. Известны неосуществленные проекты памятников в честь португальской конституции для Лиссабона, Мицкевичу для Варшавы, Жанне д'Арк и французской республике — для Франции, президенту Линкольну для Вашингтона и многие другие. Все это свидетельствует о том, что направление в развитии скульптуры, которое представлял Микешин, было в последней четверти XIX века популярно и в других странах, хотя в Европе уже складывалось искусство Родена и других мастеров-новаторов.

Иван Николаевич Шредер (1835—1908) не только сотрудничал с Микешиним, но и создал несколько самостоятельных произведений монументальной скульптуры.

Таковы памятники Петру I в Петрозаводске (1873), мореплавателям — Крузенштерну в Петербурге (1874), Беллинсгаузену в Кронштадте (1873) и другие. В 1890—1900 годах Шредер выполнил по эскизам **А. А. Бильдерлинга (1846—1912)** памятники Пржевальскому в Петербурге и на могиле путешественника возле озера Иссыя-Куль, а также героям Севастопольской обороны Корнилову, Нахимову и Тотлебену, установленные в 1890—1900 годах в Севастополе. Лучшие монументы Шредера, и особенно памятник Крузенштерну, заслуживают положительной оценки.

Самым замечательным и талантливым мастером в области монументальной скульптуры второй половины XIX века был **Александр Михайлович Опекушин** (1841—1923).

Опекушин — сын крестьянина-каменотеса Ярославской губернии; в начале 60-х годов он занимался в Академии художеств, но не окончил ее, хотя в 1873 году получил звание академика за статую «Петр I».

Вначале он работал вместе с Микешиним и приобрел большой опыт в создании монументальных памятников. Так, им были выполнены девять портретных статуй деятелей XVIII века для памятника Екатерине II в Петербурге, сооруженного по проекту Микешина. При этом две из этих статуй — Орлова-Чесменского и Чичагова — были созданы Опекушиным по собственным эскизам.

Свое имя Опекушин увековечил памятником А. С. Пушкину, сооруженным в 1880 году в Москве (ил. 214).

Скульптору удалось создать ясный и пластически заверченный образ, классически величавый и полный глубокого содержания, в чем нашло отражение стремление к творческому претворению лучших достижений прошлого. Именно благодаря целостности, органическому сочетанию пластической выразительности и психологизма памятник выдержал испытание временем. Он красив по композиции и жизненно правдив по эмоциональному строю образа. Лицо поэта, трактованное с большим портретным сходством, исполнено спокойного раздумья и значительности. Это особенно ощущается, если смотреть спереди или в профиль слева от зрителя. Профильный аспект справа от зрителя дает новый оттенок образа: задумчиво склоненная голова, заложенная за спину рука со шляпой, своим движением взметнувшая волну складок, выдвинутая слегка за грань пьедестала нога — все это сообщает фигуре впечатление упорства, почти сопротивления. Именно с этой стороны на пьедестале начертаны слова поэта: «...что в мой жестокий век восславил я свободу...». Опекушин использовал лучшие классические традиции, сказавшиеся в сдержанном ритме движения, распределении скульптурных масс на несущие и несомые, богатстве и разнообразии складок, целиком классических по характеру. Памятник пользовался успехом еще у современников скульптора. Его достоинства отмечали Репин, Крамской, Тургенев, Достоевский и другие деятели культуры.

Однако вариант статуи Пушкина, установленный в 1884 году в Петербурге на Николаевской, ныне Пушкинской улице, оказался менее значительным, хотя и ему свойственна выразительная простота.

В 1889 году Опекушин воздвиг в Пятигорске памятник другому великому русскому поэту — М. Ю. Лермонтову. Лермонтов изображен сидящим на скале в задумчивой позе; у ног его лежит книга, возле постамент

внизу — лира и венок. Лицо обращено к панораме гор, столь любимых поэтом. Однако исполнен памятник слабее возможностей художника, да и замысел его менее удачен, чем памятника Пушкину.

В 1886 году Опекушин создал также условно интересный памятник знаменитому русскому естествоиспытателю Карлу Бэру на его родине в городе Тарту. Проект был удостоен первой премии на Всемирном конкурсе. Художник запечатлел Бэра сидящим в кресле с книгой в руке, передав в лице сосредоточенную мысль ученого. Здесь вновь сказывается успешное использование традиций классицизма. В этой работе Опекушин достиг несомненного успеха.

Более поздние произведения Опекушина — памятники Александру II и Александру III в Москве — оказались неудачными; в 1918 году они были сняты. Из его работ известны также небольшие изваяния Пушкина, Вяземского и Жуковского в парке бывшего имения Вяземских Остафьево (1913).

Наряду с упоминавшимися скульпторами-монументалистами свой вклад в развитие скульптуры второй половины XIX века внесли жанристы Чижов, Позен и анималисты Обер и Лансере.

Если Антокольский лишь коснулся бытовой темы и затем обратился к историческим образам, то творчество **Матвея Афанасьевича Чижова** (1838—1916) в основном было посвящено бытовым темам.

Чижов, будучи, как и Опекушин, сыном крестьянина-каменотеса, учился в Московском училище живописи и ваяния у Н. А. Рамазанова, а затем в Академии художеств, которую окончил в 1867 году.

Академическая работа Чижова «Подвиг молодого киевлянина» (бронза, 1865, ГРМ) трактовкой обнаженного тела напоминает одновременно как «Актеона» Маргоса, так и парней, играющих в бабки и свайку Пименова и Логановского; академическая традиция сочетается здесь с реалистическим пониманием природы. Хорошей практической школой для Чижова было участие в создании памятников «1000-летию России» и Екатерине II.

Под влиянием жанровой живописи скульптор переходит к выполнению станковых композиций на темы из крестьянского быта. «Крестьянин в беде» (бронза, 1872, ГРМ; мрамор, 1873, ГТГ, ил. 210) — наиболее значительное произведение поры его расцвета. Эта группа сразу же привлекла внимание своей правдивостью. Скульптор выразительно показал горе крестьянина-погорельца, его безысходность в условиях пореформенной России. Прильнувший к отцу сынишка робко, участливым прикосновением старается вывести его из оцепенения. Сюжет волнует зрителя. В основу произведения Чижов положил событие, пережитое им в детстве.

Эту группу высоко оценили Репин и Антокольский. Однако нельзя не отметить, что традиционное пластическое мышление уступает здесь место тенденции изображения

оправданной ступенью, без которой не смогло бы сложиться творчество мастеров следующего поколения, таких как П. Трубецкой, А. С. Голубкина, Н. А. Андреев и другие. Именно у предшественников своих, отбросив их обыденность и бытовизм, взяли эти крупнейшие скульпторы начала XX века — каждый по-своему — и социальный типаж, и психологизм, и обостренный трепет жизненной характеристики индивидуального образа, сообщив ему гармонию и красоту подлинной человечности, выраженную уже иными пластическими средствами.

Глава четырнадцатая

АРХИТЕКТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Во второй половине XIX века все усиливающееся развитие промышленности выдвинуло перед архитектурой новые задачи.

В. И. Ленин отмечает в труде «Развитие капитализма в России»: «Рост торговли, фабрик, городов, железных дорог предъясняет спрос на совершенно иные постройки, непохожие ни по своей архитектуре, ни по своей величине на старинные здания патриархальной эпохи. Новые постройки требуют очень разнообразных и дорогих материалов, требуют кооперации масс рабочих самых разнообразных специальностей, требуют продолжительного времени для своего завершения; размещение этих новых построек совершенно не соотносится с традиционным размещением населения: они возводятся в больших городах или пригородах, среди незаселенных мест, по линиям строящихся жел. дор. и т. п.»¹.

Это определение характера строительства второй половины XIX века, данное Лениным, ярко показывает принципиальное отличие архитектуры пореформенного времени от архитектуры предшествующего периода.

В эпоху капитализма русская архитектура не имела перед собой тех больших идейно-художественных градостроительных задач, которые она разрешала в прошлом, а развивалась в основном в частновладельческих интересах, интересах капиталистов, приобретавших земельные участки и строивших на них различные сооружения с целью извлечения дохода, будь то жилые «доходные» дома или здания торговых контор, банков, пассажей, промышленных и транспортных предприятий и т. д.

Частные интересы всецело господствовали в застройке городов, носившей по существу хаотический характер. Каждый застройщик

волен был строить так, как он хотел, в любом стиле; в зависимости от своих вкусов и целей.

Естественно, что здания, возводившиеся на средства частных лиц, нередко имели и хорошо разработанный, удобный в функциональном отношении план и отвечали требованиям современной строительной техники, но в художественном отношении чаще всего они не имели особых достоинств. Художественно-декоративные элементы обычно лишь внешне, поверхностно «обогащали» отдельные части фасадов и интерьера.

Доходные дома различали по размерам, планировке и тем условиям, которые предоставлялись жильцам. Различались по тем же данным и квартиры в них. Все это отражало классовую дифференциацию общества.

Стилистическая картина городских интерьеров этого времени была чрезвычайно пестрой. Стили применялись в «чистом виде» только в единичных случаях. Общее же состояние определялось бесконечным смешением архитектурных форм и мотивов в стилистически неразличимую смесь. Отмечаются общее падение художественных вкусов и снижение художественной требовательности со стороны заказчиков и покупателей.

Во второй половине XIX века все же получила дальнейшее развитие теоретическая мысль в области архитектуры. Возник ряд архитектурных, археологических и художественных обществ, появились специальные архитектурные и художественные журналы, в том числе журнал «Зодчий» (с 1872 года), издававшийся Петербургским обществом архитекторов, значительно увеличилось количество книг по различным вопросам строительства и архитектуры. Силами русских архитекторов и археологов были проведены архитектурные и археологические съезды. В эти годы начала широко осуществляться организация конкурсов на проекты значительных сооружений.

Все это, однако, не могло изменить того общего положения, в котором оказалась русская архитектура. На протяжении 60—80-х годов она не могла дать нового стиля, окончательно утратив единый, комплексный подход к городской застройке.

В это время не только не создавались новые ансамбли, но и разрушались существующие. Так, в Москве был постепенно уничтожен созданный О. И. Бове ансамбль Театральной площади. Из боковых зданий, которые в свое время образовывали площадь, сохранился лишь Малый театр.

В Петербурге в первой половине 70-х годов было решено устроить набережную около Адмиралтейства. Территория между крыльями Адмиралтейства, обращенными к Неве, была разделена на участки, на которых возникли

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, с. 530—531.

громоздкие доходные дома. Испорчен был и ансамбль Александринского театра. На площади перед театром появились тяжеловесные и чуждые ему по архитектуре здания; на месте Большого театра Тома де Томона возникло безликое здание консерватории.

Еще один случай вандализма имел место тогда же в связи с преобразованием бывшего Михайловского дворца К. И. Росси в Русский музей. Архитектором В. Свиньиным была частично уничтожена в главном здании внутренняя отделка, созданная Росси; позже, в начале XX века, восточный служебный корпус дворца был переделан в здание Этнографического музея, перегруженное архитектурной декорацией.

На рубеже 1890-х и 1900-х годов перестала существовать большая, прекрасная по архитектурному решению площадь между зданиями Биржи Тома де Томона и университета. На ней было построено по проекту архитектора Л. Н. Бенуа здание Акушерско-гинекологического института. Во второй половине XIX века пострадал также ряд ансамблей в других городах, в частности в Твери.

Вместе с тем в пореформенный период поверхностное подражание историческим архитектурным стилям становится основным методом архитектурного творчества. Среди архитекторов устанавливается своеобразная «специализация» в применении тех или иных стилей.

И все же во второй половине XIX века в России работали одаренные архитекторы, умелые строители.

Александр Иванович Резанов (1817—1887), будучи пенсионером Академии в 40-х годах, ряд лет изучал вместе с Л. Н. Бенуа и А. И. Кракау архитектуру собора в Орвието, выдающегося памятника итальянской готики. Он вообще был хорошо знаком с различными архитектурными стилями.

После 1863 года в Польше было возведено много православных церквей; некоторые из них построены Резановым. В этих работах Резанов использовал в различных вариантах романский стиль и формы московской архитектуры XVI века. Во время болезни К. А. Тона Резанов завершил отделку храма Христа Спасителя в Москве.

Основное произведение Резанова — дворец вел. князя Владимира Александровича на Дворцовой набережной в Ленинграде, ныне Дом ученых (1867, ил. 215), фасады которого, оформленные рустом, воспроизводят формы архитектуры флорентийского раннего Ренессанса. Большая часть внутренних помещений дворца была отделана в «барочном» духе, некоторые из них — в «русском» стиле.

Немало построил зданий и многократно получал первые премии на различных конкурсах **Виктор Александрович Шретер** (1839—1901). Творчество Шретера очень характерно для архитектуры 70—80-х годов: в своих произведениях он применял самые различные стили, отдавая все же предпочтение Ренессансу. Шретером были, в частности, возведены дом кредитного общества на площади Александринского театра в Петербурге (1870-е годы), нарушивший целостность ансамбля Росси, и пассажирский вокзал в Одессе (1879). Перестроил он в «барочном духе» и фасады Мариинского театра в Петербурге в связи с созданием нового фойе (1883). В конкурсном проекте театра для Тифлиса он применил «мавританский» стиль. Ряд проектов и сооружений Шретера, преимущественно церковных, был выполнен в «древнерусском стиле» (собор св. Владимира в Киеве).

Одаренным московским архитектором **Константином Михайловичем Быковским** (1841—1906), сыном архитектора М. Д. Быковского, построены комплекс зданий университетских клиник на Девичьем поле (1885—1889) и здание Государственного банка на Неглинной улице (1890—1892), а также перестроен корпус Московского университета — соседний с главным зданием (библиотека и здание Зоологического музея). Планировка этих сооружений хорошо продумана, внешняя же и внутренняя отделка перегружена декоративными деталями.

Типично для второй половины XIX века творчество архитекторов Боссе и Кракау, пользовавшихся «всеми стилями».

Г. А. Боссе (1813—1894) при всей своей универсальности имел особую склонность к французской архитектуре XVIII века, в частности к так называемому стилю Людовика XVI, применял его во внутренних отделках.

А. И. Кракау (1817—1888) увлекался главным образом итальянским Ренессансом. В формах Высокого Возрождения им был построен на набережной Невы особняк Штиглица; интерьеры здания оформлены в стилях французского Ренессанса, итальянского барокко и в «мавританском». Кракау было сооружено также здание Балтийского вокзала в Петербурге.

Наряду с этим направлением существовало и другое, пытавшееся возродить древнерусский стиль и отвергавшее в то же время казенную «византийско-русскую» архитектуру, насаждавшуюся К. А. Тоном.

Ранее других в этом направлении выступил **Алексей Максимович Горностаев** (1808—1862), профессор Академии художеств с 1849 года.

Изучением древнерусского зодчества он занялся уже в зрелом возрасте, руководствуясь вышедшими к тому времени трудами по древнерусской архитектуре.

Увлечение древнерусской архитектурой и народным искусством началось еще в 30-х годах. В 40-х и 50-х годах были уже изданы такие работы, как «Древности Российского государства» с рисунками Ф. Г. Солнцева, «Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества» А. Мартынова и И. Снегирева, «Памятники древнерусского зодчества» Ф. Рихтера и другие. Для развития этого направления большое значение имели также поездки архитекторов по России: А. М. Горностаева и его племянника И. И. Горностаева в 50-х, Л. В. Даля в 60-х годах. Таким образом, представления о древнерусской архитектуре неуклонно расширялись.

В особую заслугу А. М. Горностаеву современники ставили введение им в архитектуру орнаментации русских изб и предметов домашнего крестьянского обихода, которая в дальнейшем стала широко применяться его последователями.

Отмечая важность этой работы архитектора, В. В. Стасов писал: «Нельзя не видеть, что Горностаев имел в своем таланте некоторые крупные недостатки: всего более можно было бы упрекнуть его в тяжеловесности и иногда отсутствии вкуса и грациозности. Но эти недостатки широко выкупались общею блестящею его заслугою — почином истинного национального русского стиля».

Горностаевым были сооружены церковные здания в окрестностях Петербурга и на острове Валаам, а также усыпальница князя Пожарского в Суздале.

Особое внимание архитектора и его последователей привлекала архитектура XVII века со свойственной ей декоративностью, фигурной кладкой кирпича, обилием резных украшений.

Однако, несмотря на достижения в возрождении форм древнерусской архитектуры, произведения Горностаева были все же далеки от того подлинно русского стиля, к которому он стремился. Они подражательны; декоративные мотивы непосредственно заимствовались из сооружений прошлого, без существенной творческой переработки.

Преемником Горностаева был профессор **Давид Иванович Гримм (1823—1898)**, построивший в «суздальско-перемыславском» духе небольшую одноглавую церковь в Михайловке, близ Петербурга, и в «византийском» стиле — церковь в Херсонесе Таврическом. Однако основное внимание Гримма было сосредоточено на изучении древней армянской и грузинской архитектуры, формы которых были им использованы в ряде церковных сооружений, в том числе в возведенном в 60-х годах соборе в Тифлисе. В конце этого периода в пределах национально

стилизующего направления в архитектуре определилось новое течение, взявшее за основу деревянное зодчество Севера. Главными выразителями его были последователи А. М. Горностаева — молодые архитекторы В. А. Гартман и И. П. Ропет (Петров).

Они, так же как и их товарищи, сосредоточили внимание на деревянной архитектуре, в избытке «обогащая» орнаментом фасады выставочных павильонов, загородных деревянных домов и дач. Подобные мотивы вводились ими и в каменную архитектуру. Широко использовался ими тот русский народный орнамент, который открыл Горностаев в узорах вышивок, различных предметов крестьянского обихода, в резьбе, украшавшей русские избы. Для декорировки стен домов, карнизов, ставен, балкончиков, крылец и других частей зданий они стали применять резьбу, в которую вводили изображения петухов, рукавиц, топов, конских дуг и т. п.; нередко употреблялись также мотивы свисающих полотенец, лент и фантастических порезок с пестрой раскраской. Вся эта бутафорская орнаментация будто бы являлась непрременной особенностью русского народного стиля. На самом деле подобный стиль, получивший название «ропетовщины», имел мало общего с подлинно народной архитектурой.

Механическое перенесение на фасады сооружений бесчисленных мотивов, почерпнутых главным образом из изделий народных ремесел, делало творческий метод архитекторов этого направления бесплодным. Эти архитекторы не понимали, что художественно-декоративные элементы в русской народной архитектуре всегда находились в органическом соответствии с композицией, конструкцией и материалом здания и что ее создатели всегда стремились к лаконичным и простым решениям. Применять же в сооружениях нового типа с иным композиционным строем и конструкцией не свойственные им декоративные формы — значило пойти по пути эклектики.

Новое течение получило полную поддержку со стороны В. В. Стасова, не заметившего его ограниченности и недостатков. Стасов приветствовал идею непосредственного обращения к народному художественному творчеству и стремление придать русской архитектуре более народный характер, выделить ее национальные черты, ценил, иначе говоря, все то, что было в нем прогрессивного. При этом Стасов решительно противопоставлял новое течение «казенной архитектуре» К. А. Тона.

Виктор Александрович Гартман (1834—1873) в 1870 году оформил Мануфактурную выставку в Соляном городке в Петербурге. Спустя два года для Всероссийской

политехнической выставки в Москве им было выстроено в Кремле здание Военного отдела. Работая над павильонами и оформлением выставочных залов, архитектор проявил большую изобретательность: им были применены расписная резьба, многие орнаментальные мотивы, однако то, что было в какой-то мере уместно во временных декоративных выставочных сооружениях, оказывалось излишним и ложным в обычных зданиях, рассчитанных на длительное существование.

Иван Павлович Ропет (1845—1908) оформил в этой же манере зрительный зал театра Красносельского лагеря (1869). В 1878 году им были построены здания Русского отдела на Всемирной парижской выставке, вызвавшие сенсацию необычностью своих форм. Ропету принадлежат многочисленные проекты деревянных церквей, домов, дач, убранства комнат и раскрашенной мебели. В подобном же стиле решались Ропетом и каменные здания — жилые дома.

К Гартману и Ропету примыкала группа молодых архитекторов, разделявших их установки. Так, А. Я. Гун (1841—1924) совместно с архитектором П. И. Кудрявцевым в начале 70-х годов оформил в Москве Русский зал гостиницы «Славянский базар», архитектура и внутренняя отделка которого вызвали восторженные отзывы современников. Работая в качестве помощника Резанова по строительству дворца вел. князя Владимира Александровича, Гун принял участие в оформлении нескольких дворцовых помещений в «русском стиле».

К «ропетовскому» направлению примкнул архитектор И. А. Монигетти (1819—1879), в прошлом ученик А. П. Брюллова. В 70-х годах он совместно с архитектором Н. А. Шохиним построил в духе русской архитектуры XVII века Политехнический музей в Москве. Ему принадлежит фасад центральной части здания. Монигетти известен и как орнаменталист; он создал множество проектов и рисунков мебели, различной утвари, посуды в «ропетовском» духе.

Среди сооружений, близких к данному направлению, должна быть отмечена так называемая Погодинская изба в Москве, построенная еще в 50-х годах XIX века архитектором Н. В. Никитиным для известного историка-славянофила и археолога М. П. Погодина.

Русская историко-археологическая наука во второй половине XIX века продолжала успешно развиваться. Видными представителями ее в это время были филолог и историк древнерусского искусства Ф. И. Буслаев, историк и археолог, знаток старой Москвы И. Е. Забелин и другие.

Древнерусское зодчество систематически изучали во второй половине века архитекторы Л. В. Даль, Н. В. Султанов, Н. В. Никитин, А. М. Павлинов, В. В. Суслов, М. К. Красовский.

Преимущественное внимание исследователей привлекало русское зодчество XVII века (главным образом московское). В 80-х годах И. Ф. Барщевский начал публиковать фотографии с древнерусских памятников, что имело большое значение для популяризации древнерусской архитектуры.

Вся эта большая работа оказала серьезное влияние на архитектуру 80—90-х годов. Особым вниманием архитекторов в это время пользовалось пышное и нарядное русское зодчество второй половины XVII века, в подражание которому был создан ряд крупных сооружений. Таковы, например, в Москве Верхние торговые ряды (архитектор А. Н. Померанцев, 1849—1918), здание Исторического музея (автор проекта — живописец В. О. Шервуд, 1832—1897), а в Петербурге — храм Воскресения «на крови» (архитектор А. А. Парланд, 1842—1919).

Здание Верхних торговых рядов (ныне ГУМ) было построено в 1888—1893 годах на месте аналогичного сооружения архитектора О. И. Бове; здание Исторического музея возведено в 1874—1883 годах на Красной площади с противоположной собору Василия Блаженного стороны. Его предполагалось облицевать изразцами.

В результате сооружения зданий Исторического музея и Верхних торговых рядов получил завершение ансамбль Красной площади. Применение форм древнерусской архитектуры было оправдано желанием строителей объединить их в стилистическом отношении с комплексом Кремля. Однако художественная неравноценность Кремлевского ансамбля и этих сооружений очевидна.

В этой же манере было построено в 1890—1892 годах по проекту архитектора Д. Н. Чичагова (1835—1894) и здание московской Городской думы (ныне Музей В. И. Ленина, 1890—1892, ил. 216).

Конкурс на проект здания Городской думы явился значительным событием в архитектурной жизни 80-х годов. Большинство представленных проектов варьировало в академическом духе формы русской архитектуры XVII века. Наиболее интересными по композиции были проекты академиков М. Т. Преображенского (1854—1930) и Г. И. Котова (1859—1942). Принят и одобрен был, однако, проект Чичагова.

В подобной, подражающей русской архитектуре XVII века манере строились и жилые дома. Для данной группы построек особенно характерен дом Игумнова на Якиманке (1889—1893, ил. 217) в Москве (архитектор Н. И. Поздеев).

Ретроспективные эклектические тенденции распространились и на начало XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вторая половина XIX века — это период наиболее яркого проявления демократического реализма, развивавшегося под воздействием материалистической эстетики Чернышевского и Добролюбова.

Передовое русское изобразительное искусство этого времени в своих лучших достижениях — это не только значительнейшее явление национальной культуры, но и достойный вклад в мировую культуру. Глубокая искренность его создателей, воплотивших в себе, подобно крупнейшим писателям-демократам, совесть своей нации, их чуткость к социальным болезням времени, горячее сочувствие обездоленным, жажда общественной справедливости и правды художественной — все это вместе взятое сообщало русскому искусству высокий этический и гражданский пафос. Принципиальность эстетической и общественной позиции передовых деятелей русской художественной культуры в современных социальных и политических условиях требовала от них самоотверженности, проявления душевной стойкости, а часто и большого гражданского мужества. В этом отношении они явились достойными продолжателями лучших национальных традиций на новом историческом этапе.

Русское изобразительное искусство второй половины XIX века, связанное в своем развитии с искусством предшествующего периода, во многом было подготовлено наметившимися уже тогда тенденциями. Однако изменения, которые происходят в нем на рубеже 50—60-х годов, позволяют говорить о сдвигах, носящих характер подлинного перелома в отечественной художественной культуре.

В это время во всех видах и жанрах изобразительного искусства закладывались основы критического, или демократического реализма. Художники-демократы, воодушевленные общественным подъемом, противопоставили свое искусство господствовавшему академическому направлению. Впервые с такой резкостью определилась противоположность двух культур, борьба которых проходит красной нитью на протяжении второй половины XIX и особенно в начале XX века.

Ведущими тенденциями реалистического искусства на новом этапе его развития были правдивое отображение действительности, критика основ социальной жизни, оценка всех явлений современности с демократических позиций. Преимущественное развитие получили станковые формы, монументальная скульптура и архитектура переживали кризис.

В пору вызревания революционной ситуации в конце 50-х — начале 60-х годов, когда в центре всего стоял вопрос об отмене крепостного права, главной темой искусства было разобла-

чение существующего строя, обличение пороков и несправедливостей общества. Искусство стало средством борьбы за социальные перемены. В это время в искусстве особенно отчетливо проявились демократические тенденции, сформировавшиеся в XIX веке. Они были направлены против феодально-буржуазного строя, против самодержавия, против крепостного права, против социального неравенства, против эксплуатации трудящихся. Искусство стало оружием в борьбе за свободу, за справедливость, за счастье народа.

В это время в искусстве особенно отчетливо проявились демократические тенденции, сформировавшиеся в XIX веке. Они были направлены против феодально-буржуазного строя, против самодержавия, против крепостного права, против социального неравенства, против эксплуатации трудящихся. Искусство стало оружием в борьбе за свободу, за справедливость, за счастье народа.

В это время во всех видах и жанрах изобразительного искусства закладывались основы критического, или демократического реализма. Художники-демократы, воодушевленные общественным подъемом, противопоставили свое искусство господствовавшему академическому направлению. Впервые с такой резкостью определилась противоположность двух культур, борьба которых проходит красной нитью на протяжении второй половины XIX и особенно в начале XX века.

Ведущими тенденциями реалистического искусства на новом этапе его развития были правдивое отображение действительности, критика основ социальной жизни, оценка всех явлений современности с демократических позиций. Преимущественное развитие получили станковые формы, монументальная скульптура и архитектура переживали кризис.

В пору вызревания революционной ситуации в конце 50-х — начале 60-х годов, когда в центре всего стоял вопрос об отмене крепостного права, главной темой искусства было разобла-

чение отжившего старого строя. Этой цели в наибольшей мере отвечали жанровая живопись с Перовым во главе и сатирическая графика, представленная Шмельковым и карикатуристами «Искры» и «Гудка».

В это время создается тип социально острой бытовой картины, развивающей традицию Федотова. Выбор сюжетов, в которых с наибольшей очевидностью раскрываются темные стороны жизни, сатирическая заостренность отрицательных образов становятся характерными особенностями жанровой живописи начала 60-х годов, примером чего могут служить ранние картины Перова, произведения Якоби и Пукирева. Особое внимание уделялось разработке сюжета. Сдержанность и скромность палитры картин художников нового направления отвечали их содержанию и в то же время были своеобразным протестом против внешней красоты произведений официального искусства.

После 1864 года, в условиях спада массового демократического движения и обострения политической реакции, открытая критика господствующих классов сменяется сочувственным изображением тяжелой жизни народа, обездоленного большинства. Показательна в этом отношении эволюция творчества Перова. То же можно наблюдать и у других художников, например Неврева. Пристальное внимание к миру переживаний простого человека с середины 60-х годов обогатило художественный язык жанровой живописи, усилило ее непосредственное эмоционально-образное воздействие. Был преодолен и некоторый дидактизм искусства начала 60-х годов.

В исторической, пейзажной и портретной живописи также происходил перелом.

Историческая живопись 60-х годов творчеством Шварца, с его правдивым национально-колоритным изображением быта и людей прошлого, и картиной Ге, отражающей нравственные искания современников, подготовила почву для создания исторических картин Репина и Сурикова. В пейзаже утверждается национально-демократическая тема, поэтически-прочувствованные мотивы обыденной, особенно близкой человеку природы. Наряду с лирическим пейзажем, представленным Саврасовым и Каменевым, начинает успешно развиваться и пейзаж эпический в произведениях Клодта и Шишкина.

В 60-е годы демократические тенденции проявились не только в самом искусстве, но и в критическом отношении к существовавшей академической системе художественного образования. Передовые русские художники, вдохновляемые идеями революционных демократов, в самой своей творческой практике оказались в резкой оппозиции к официальной

стороне деятельности Академии. Это «противостояние» в дальнейшем углубляется. Отношение к Академии представителей передового русского искусства и художественной критики не сводилось к отрицанию всего, что от нее исходило. В глазах наиболее крупных деятелей нового прогрессивного художественного направления она продолжала оставаться большой школой профессионального мастерства. Многие передвижники были воспитанниками Академии, талантливо использовали в своей работе полученные навыки, особенно в рисунке и композиции. Однако косность принятой там эстетической системы, приобретающей все более догматический, застылый характер, связанный с этим отказ от живого, творческого отношения к искусству и художественному наследию вели ко все большему отрыву Академии от реальной жизни и эстетических запросов современности. Результатом были открытое выступление группы ее воспитанников (1863) и в конечном счете — кардинальные изменения во всей художественной жизни России. Стремлением в какой-то мере усовершенствовать систему художественного образования была обусловлена реформа Академии 1893—1894 годов.

На протяжении второй половины XIX века все большую роль в подготовке художников нового направления приобретало Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Начавшийся в 70-х годах новый подъем революционно-освободительного движения, приведший к сложению революционной ситуации 1879—1881 годов, оказал сильнейшее воздействие на демократическое искусство, расцвет которого не смогла задержать и наступившая после 1881 года политическая реакция. Именно в это время, указывал В. И. Ленин, «...всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического мирозерцания»¹. Искусство 70—80-х годов развивается под знаком деятельности передвижников.

В это время, продолжая тенденцию, наметившуюся еще в 60-е годы, художники шли к широким обобщениям, созданию больших полотен (Репин — «Бурлаки», «Крестный ход в Курской губернии»). Народ понимается уже не как жертва общественных условий, но как могучая сила социальной жизни, движущая сила истории. Это обусловило новый, более высокий этап в развитии не только жанровой, но и исторической живописи, достигшей в творчестве Сурикова своей вершины («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова»). Народ становится основным героем в батальной живописи, смело реформированной Ве-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 331.

решающим и влившейся в русло демократического искусства. На основе фольклора и эпоса пишет картины В. М. Васнецов («Аленушка», «Богатыри»).

Стремление к созданию больших эпических полотен, «хоровых» картин, характерное для искусства 70-х и особенно 80-х годов, вызвало новое понимание композиции и колорита, соответствующих новым задачам. Принципы психологической композиции начинают все органичнее сочетаться с композицией архитектурной. Изображения больших масс народа сопровождается углубленным раскрытием составляющих их ярких индивидуальностей. На смену сдержанному колориту произведений художников 60-х годов приходит многоцветная, полноцветная живопись, успешно разрабатывается проблема пленэра, ранее увлекавшая лишь отдельных художников. Очень важны были такие открытия живописной пластики, как передача формы цветом (а не светотенью), использование самой манеры наложения красок на полотно, что наблюдалось у целого ряда наиболее чутких и талантливых мастеров — Репина, Сурикова, Поленова, Левитана.

В 70-е и особенно 80-е годы перед реалистическим искусством встала задача соединить правду и красоту на основе более глубокого и полного постижения действительности, что было неотделимо от утверждения высоких этических идеалов и создания новых художественных ценностей.

Наряду с критикой социальных основ пореформенной России все в большей мере в искусстве 70—80-х годов наблюдается стремление к созданию положительных образов; появляются новые темы, имеющие первостепенное значение: Репин пишет целый цикл картин, посвященных революционной борьбе того времени.

Если в искусстве 60-х годов портрет не получил широкого развития, то в 70—80-х годах он становится одним из ведущих жанров, достигая блестящего расцвета в творчестве Перова, Ге, Крамского, Репина. Полного расцвета достигает в 70—80-е годы и демократическая пейзажная живопись, обогащенная творчеством целой плеяды выдающихся мастеров лирического и эпического пейзажа: первый представлен Саврасовым, Васильевым и Поленовым, второй — Клодтом, Шишкиным и Куинджи. В 90-е годы создает свои наиболее глубокие и значительные картины Левитан. К концу рассматриваемого периода в связи с усложнившимися эстетическими задачами пейзаж становится выражением всего многообразия переживаний современного человека, его высоких чувств и мыслей, сокровенных чаяний прекрасного в жизни.

Серьезными достижениями было отмечено развитие графики 70—80-х годов. Офорты и рисунки пером Шишкина, монументальные рисунки — портреты Репина, офорты Матэ вошли в сокровищницу русского графического искусства, что способствовало его дальнейшим успехам.

На протяжении второй половины XIX века новое в скульптуре сказывалось прежде всего в изменении тематики, обращении скульпторов к сюжетам, непосредственно взятым из жизни. Правда, утверждение новых тем шло нередко в ущерб пластическим качествам скульптуры; в частности, наблюдалось измельчение формы. Но в лучших образцах скульптуры второй половины XIX века, помимо демократизации сюжетов, достигается большая жизненная и особенно психологическая выразительность художественных образов.

Об успешном развитии реализма в скульптуре свидетельствовало появление таких произведений, как «Иван Грозный» и «Петр I» Антокольского, «Богдан Хмельницкий» Микешина, «Пушкин» Опекушина.

В области архитектуры интересна была тенденция зодчих обращаться к своему национальному архитектурному наследию, хотя на том этапе она и не дала существенных положительных результатов. Важно и то, что начиная со второй половины 80-х годов делаются серьезные попытки достижения художественного синтеза живописи и архитектуры на основе последней (таковы, например, панно В. М. Васнецова для Исторического музея и его же росписи во Владимирском соборе в Киеве); здесь важна сама тенденция.

Эпоха второй половины XIX века была периодом обретения не только нового содержания, но и новых способов образного воплощения и средств художественной выразительности, что было подхвачено молодыми мастерами следующего поколения.

Товарищество передвижных художественных выставок не было однородно по составу; в конце рассматриваемого периода, на рубеже нового столетия оно переживает известное снижение творческой активности, связанное с недооценкой изменения исторической обстановки некоторыми представителями старшего поколения передвижников. Однако многие молодые талантливые художники, стойко следуя заветам товарищества, и в новых условиях начала XX века успешно развивают его достижения. В лице крупнейших представителей Товарищества его деятельность была подлинным коллективным творческим подвигом. Их лучшие произведения, воплотившие в себе наиболее яркие черты демократического реализма, — ценнейшее наследие для советского искусства.

ЛИТЕРАТУРА *

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т. Изд. 3-е. Составил Мих. Лифшиц. М., 1976.
- В. И. Ленин. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? — Полн. собр. соч., т. 1.
- В. И. Ленин. От какого наследства мы отказываемся? — Полн. собр. соч., т. 2.
- В. И. Ленин. Развитие капитализма в России. — Полн. собр. соч., т. 3.
- В. И. Ленин. Партийная организация и партийная литература. — Полн. собр. соч., т. 12.
- В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 5-е. М., 1976.
- Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В 2-х т. Подгот. текстов, вступ. ст. и комм. Б. И. Бурсова. Т. 1. Теория искусства и история эстетической мысли. М., 1958; Т. 2. История литературы и литературная критика. М., 1958.
- Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. В 2-х т. Т. 1. Сост. Н. Н. Сибиряков. Вступ. ст. М. А. Лифшица. М., 1978.
- Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. Сб. ст. В 2-х т. Сост. И. А. Сац. М., 1967.
- В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы. Письма. Воспоминания. Авт.-сост. и авт. вступ. ст. и комм. В. В. Шлаев. М., 1977.

ПРОГРЕССИВНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

- Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т. Т. 3. М., 1948.
- Салтыков-Щедрин М. Е. О литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии и письма. Ред., вступ. ст. и примеч. Л. Ф. Ершова. М., 1953.
- Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т. М., 1950—1952.
- Н. Г. Чернышевский об искусстве. Статьи, рецензии, высказывания. Извлеч. из ст. и рец. и примеч. Н. В. Богословского. М., 1950.
- А. И. Герцен об искусстве. Сост. В. А. Путинцев и Я. Е. Эльсберг. Подгот. текста и примеч. В. А. Путинцова. М., 1954.
- Стасов В. В. Избранное. Живопись, скульптура, графика. В 2-х т. Т. 1. Русское искусство. Сост. тома и комм. П. Т. Щипунова. М. — Л., 1950; т. 2. Искусство XIX века. Сост. П. Т. Щипунова, комм. В. Я. Бродского. Общ. ред. С. К. Исакова и В. Я. Бродского. М., 1951.
- Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. В 2-х т. Т. 1. Сб. примеч. и имен. указ. составлены О. И. Гапоновой, В. М. Лобановой, А. Н. Щекотовой. М., 1952; т. 2. Сост. О. И. Гапонова и А. Н. Щекотова. Под общ. ред. В. М. Лобанова. 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.
- 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.
- Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. Очерки. Под ред. М. М. Раковой. М., 1979.

* Цель предлагаемого списка — ввести читателя в круг основных литературных источников, на которых базируется содержание книги первой второго тома учебника «История русского искусства». Он должен также дать представление об объеме, направлении, проблематике советской искусствоведческой науки, изучающей национальное художественное наследие, и вместе с тем облегчить более углубленное изучение отдельных вопросов и проблем.

Список начинается с перечня общих трудов, ссылки на которые в дальнейшем не даются, и состоит из тематических разделов, построенных хронологически. Далее литература указывается в соответствии с разделами и главами учебника, в микроразделах материал представлен хронологически.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

- История СССР с древнейших времен до наших дней. В 12-ти т. Председ. гл. ред. сов. Б. Н. Пономарев. Т. 5. Развитие капитализма и подъем революционного движения в пореформенной России. М., 1968.
- История русской литературы. В. 3-х т. Гл. ред. Д. Д. Благой. Т. 3. М., 1964.
- Очерки истории русской культуры второй половины XIX века. Под ред. Н. М. Волынкина. Авт. Г. А. Бялый, А. Г. Верещагина, Н. М. Волынкин, С. С. Деркач, А. Л. Каганович, Р. Ф. Михайлова. М., 1976.

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ. ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

- Очерки по истории русского искусства. Под ред. Н. Г. Машковцева. М., 1954.
- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века. Под ред. А. И. Леонова. М., 1958.
- Сто лет Третьяковской галереи. Сб. ст. под общ. ред. П. И. Лебедева. М., 1959.
- Лебедев А. К. Стасов и русские художники. М., 1961.
- Горина Т. Н. Русское искусство второй половины XIX века. М., 1962.
- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века. Под ред. А. И. Леонова. В 2-х т. М., 1962, 1971.
- Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века. Под общ. ред. Н. Г. Машковцева. М., 1963.
- Зотов А. Народные основы русского искусства, т. 2. М., 1963.
- Всеобщая история искусств. Редколл.: Б. В. Веймар, Б. Р. Виппер, А. А. Губер, М. В. Доброклонский, 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.
- История русского искусства. В 13-ти т. Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. 9. Русское искусство второй половины XIX века. В 2-х кн. М., 1965.
- Очерки по русскому и советскому искусству. Сб. ст. Научн. ред. Э. Н. Ацаркиной. М., 1965.
- История европейского искусствознания. Вторая половина XIX в. Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М., 1966.
- История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. 1871—1917. Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. Кн. 2-я. М., 1969.
- Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. В 2-х т. М., 1967.
- Сарабьянов Д. Образы века. М., 1967.
- Коган Д. Мамонтовский кружок. М., 1970.
- Ванслов В. Эстетическая программа передвижников. — «Художник», 1971, № 12.
- Алешина Л. С., Ракова М. М., Горина Т. Н. Русское искусство XIX — начала XX века (серия «Памятники мирового искусства»). М., 1972.
- Ванслов В. Прогресс в искусстве. М., 1973.
- Ванслов В. В. Изобразительное искусство и проблемы эстетики. Л., 1975.
- Художники-передвижники. Сб. ст. Под ред. В. В. Ванслова и М. М. Раковой. М., 1975.
- Киселева Е. «Среды» московских художников. Изд. 2-е. Л., 1976.
- Лебедев А. К. и Солодовников А. В. Владимир Васильевич Стасов. Жизнь и творчество. М., 1976.

- 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.
- Ненарокомова И. Почетный гражданин Москвы П. Третьяков. М., 1978.
- История русского и советского искусства. Под ред. Д. В. Сарабьянова (учебное пособие...) М., 1979.
- Киселева Е. Московский художественный кружок. Л., 1979.
- Типология русского реализма второй половины XIX века. Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М., 1979.

ВЫСКАЗЫВАНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ, МЕМУАРЫ, ПЕРЕПИСКА ХУДОЖНИКОВ И ПИСАТЕЛЕЙ

- Машковцев Н. Г. (сост.). Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. 4. Искусство второй половины XIX века. М.—Л., 1948.
- Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. 1874—1897. Письма подгот. к печ. и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой. Под ред. А. И. Леонова. М.—Л., 1949.
- Прахов Н. А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Общ. ред. В. М. Лобанова. Киев, 1958.
- Боткина А. П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. Вступ. ст. В. С. Кеменова. М., 1960.
- Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856—1869. Письма подгот. к печ. и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой. М., 1960.
- Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870—1879. Письма подгот. к печ. и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной, М. Н. Григорьевой и Н. Л. Приймак. М., 1968.
- Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Вступ. ст. В. М. Лобанова и С. П. Варшавского. Примеч. Г. К. Буровой. Изд. 5-е. Л., 1964.
- 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. Мэца, В. Н. Гращенкова. Т. 6. Искусство народов СССР XIV—XIX вв. Под ред. А. А. Федорова-Давыдова. М., 1969; т. 7. Искусство народов СССР XIX—XX вв. Под ред. А. А. Федорова-Давыдова и Н. Г. Недошишина. М., 1970.
- Киселева Н. А. Среди передвижников. Воспоминания сына художника. Вступ. ст., общ. ред. и комм. А. Г. Верещагиной. Л., 1976.
- Русские писатели об изобразительном искусстве. Сост. Л. А. Гессен и А. Г. Островский. Л., 1976.

ЖИВОПИСЬ

- Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. Вып. 1-й — М., 1952; вып. 2-й — М., 1959.
- Сарабьянов Д. Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века. М., 1955.
- Садовень В. В. Русские художники-баталисты XVIII—XIX веков. М., 1955.
- Филатов В. В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М., 1961.
- Русская жанровая живопись XIX — начала XX века. Очерки. Под общ. ред. Т. Н. Гориной. М., 1964.
- Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1965.
- 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.
- Лясковская О. А. Пленэр в русской живописи XIX века. М., 1966.

- Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. Л., 1973.
- Передвижники. 1870—1970 (альбом). Изд. 2-е. Авт. текста и сост. А. В. Парамонов. М., 1975.
- Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.
- Передвижники. Сб. ст. Под ред. И. М. Гофман. М., 1977.
- Передвижники (альбом). Вступ. ст. и сост. А. К. Лебедева. Изд. 2-е. Л., 1978.
- Сарабьянов Д. В. К концепции русского автопортрета. — «Советское искусствознание '77», кн. 1. М., 1978.

ГРАФИКА

- Русская гравюра XVI—XIX вв. (альбом). Предисл. П. Е. Корнилова. Л.—М., 1950.
- Лебедев Г. Е. Русская книжная иллюстрация XIX в. М., 1952.
- Корнилов П. Е. Офорт в России XVII—XX веков. М., 1953.
- Коростин А. Ф. Русская литография XIX века. 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 (альбом). Авт. Г. Стернин. М., 1960.
- Сидоров А. А. Рисунок русских мастеров (вторая половина XIX в.). М., 1960.
- Сидоров А. А. История оформления русской книги. Изд. 2-е. М., 1964.
- Стернин Г. Очерки русской сатирической графики. М., 1964.
- Выставка русской акварели XVIII — начала XX века из собрания ГТГ. Каталог. Вступ. ст. Евг. Плотниковой. М., 1967.

СКУЛЬПТУРА

- Врангель Н. Н. История скульптуры. — В кн.: «История русского искусства». Ред. И. Э. Грабарь. Т. 5 [М., 1911].
- Терновец Б. Н. Русские скульпторы. Под ред. П. П. Муратова. М., 1924.
- Тургенев И. С. Собр. соч., т. 11. М., 1949.
- 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.
- Ермоновская В. В. Вседневное и трагическое. — «Художник», 1963, № 6.
- Из бронзы и мрамора. Книга для чтения по истории русской и советской скульптуры. Л., 1965.
- Ермоновская В. В. Что такое скульптура. М., 1977.
- Русская и советская скульптура. Из собр. Гос. худож. музея БССР. Каталог. Сост. Р. Г. Бадин. Вступ. ст. Е. К. Ресиной. Минск, 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.

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.

- Власюк, Л. М. Костиков, Г. М. Людвиг (гл. ред.), Г. М. Щербо. М., 1964.
- Всеобщая история архитектуры. В 12-ти т. Гл. ред. редколл. Н. В. Баранов. Т. 10-й. 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. А. Н. Петров, Е. А. Борисова, А. П. Науменко, А. В. Повелихина. Гл. ред. Г. Н. Булдаков. Изд. 4-е. Л., 1975.
- Бартнев И. А. и Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII — XIX веков. Л., 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.
- Иогансен М., Лисовский В. Ленинград. Л., 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. Сысов, 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; ч. 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.
- Острой О. С. Изобразительное и прикладное искусство. Библиография русской библиографии. Л., 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. Э. Т. Зюнова, М. М. Колпакчи, О. А. Живова, С. Н. Гольдштейн. М., 1952.

- Каталоги собр. ГТГ. Рисунок и акварель. И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. М. Васнецов. М., 1952.
- Каталоги собр. ГТГ. Рисунок и акварель. В. Г. Перов, И. Н. Крамской, В. В. Верещагин. М., 1955.
- Русская живопись в музеях РСФСР. Вып. 1—13. М.—Л., 1955—1964.
- Каталоги собр. ГТГ. Рисунок и акварель. В. Д. Поланов, 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.
- ГТГ. Передвижники в Государственной Третьяковской галерее. Каталог выставки. Вступ. ст. Т. М. Коваленской. М., 1971.
- Рисунок и акварель передвижников. Каталог. Составл. И. М. Бляновой, Л. Ф. Галич, Т. Е. Граев, Л. Н. Целищевой. Вступ. ст. И. М. Бляновой. Под общ. ред. Е. В. Гришиной. Л., 1971.
- Товарищество передвижных художественных выставок. Первая художественная выставка 1871—1872 (реконструкция). Каталог. Сост. кат. и авт. вступ. ст. Я. В. Брук. М., 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.
- Ульяновский областной художественный музей (альбом). Авт.-сост. Н. Агафонов. М., 1974.
- 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.
- 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.
- Русский портрет XVIII—XIX веков в музеях РСФСР (альбом). Авт.-сост. С. В. Ямщиков. Тула. Смоленск. Ясная Поляна. Калинин. Новгород. Переславль-Залесский. Саратов. Кострома. Ярославль. Псков. Л., 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 (альбом). Авт.-сост. А. Редькин и Н. Топурия. М., 1977.
- 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. (альбом). 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.
- Таванрогская 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. Пушкарев. Вступ. ст. Г. Смирнова. Л., 1980.

ИСКУССТВО 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Перов

- Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия художеств. Исторический очерк. Под ред. С. К. Исакова. Л.—М., 1940.
- Савинов А. Академия художеств. М.—Л., 1948.
- Дмитриева Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.
- Пунина И. Н. Петербургская Артель художников. Л., 1966.
- Собко Н. П. В. Г. Перов, его жизнь и произведения. 60 фототипий. СПб., 1892.
- Федоров-Давыдов А. А. В. Г. Перов. Приложения: документы, письма и рассказы, каталог произведений, библиография—составл. А. А. Федоровым-Давыдовым, О. А. Ляковской и М. И. Фабрикантом. М., 1934.
- Василий Григорьевич Перов. 1833—1882 (альбом). Сост. и послесл. М. Алпатова. М., 1954.
- Стерни Г. О ранних картинах В. Г. Перова. К вопросу об истоках русского реализма 60-х годов XIX века.—«Искусство», 1959, № 2.
- В. Г. Перов. Рассказы художника. М., 1960.
- Верещагина А. Неизвестные письма В. Г. Перова.—«Искусство», 1960, № 6.
- Ляковская О. А. В. Г. Перов. Особенности творческого пути художника. М., 1979.
- Сатирическая графика и литературная иллюстрация. Шмельков
- Неопубликованные карикатуры «Искры» и «Гудка». 1861—1862 годы. Вступ. ст. и примеч. Л. Динцеса. М.—Л., 1939.
- Художник-иллюстратор П. М. Боклевский, его жизнь и творчество. Сост. Констант. Кузьминский. С автопортретами художников и со многими неизвестными иллюстрациями к произведениям Гоголя, Островского, Тургенева, Достоевского, Лермонтова, Грибоедова, Л. Толстого и Печерского. М., 1910.
- Орлова Т. В. П. М. Боклевский. М., 1971.
- Ульянинская А. И. Сатирические рисунки П. М. Шмелькова.—«Искусство», 1935, № 2.
- Кантор А. М. Шмельков. М., 1950.
- Зограф Н. Неизвестные журнальные рисунки Шмелькова первой половины 60-х годов XIX века.—В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. 2. М., 1958.
- Мацапура Н. Башилов—первый иллюстратор произведений Т. Г. Шевченко.—«Искусство», 1964, № 12.

Жанровая живопись. Неврев, Пукирев, Прянишников, Юшанов, Соломаткин, Якоби, Морозов

Дановская Р. В. Н. В. Неврев. Под общ. ред. Г. В. Жидкова. М., 1950.

Неврев Николай Васильевич (альбом). Вступ. ст. С. Волосович. М., 1964.

Горина Т. Н. Илларион Михайлович Прянишников. 1840—1894. М., 1958.

Тарасов Лев. Леонид Иванович Соломаткин. 1837—1883. М., 1968.

Савицкая Т. А. Леонид Иванович Соломаткин (1837—1883). М., 1971.

Съедин В. Валерий Иванович Якоби. 1834—1902. М.—Л., 1949.

Историческая живопись. Шварц

Верещагина А. Вячеслав Григорьевич Шварц. Л.—М., 1960.

Горина Т. Н. Константин Дмитриевич Флавицкий. 1830—1866. М., 1955.

Пейзаж 50-х—начала 70-х годов. Айвазовский, Лагорио, Саврасов, Каменев, Клодт

Кузьмин Н. Н. И. К. Айвазовский и его произведения. СПб., 1901.

Барсамов Н. С. Иван Константинович Айвазовский. 1817—1900. М., 1962.

Айвазовский. Документы и материалы. Сост. М. С. Саргсян, Г. Г. Арутюнян, Г. М. Шатрян. Ереван, 1967.

Барсамов Н. С. Айвазовский в Крыму. Очерки об И. К. Айвазовском, Л. Ф. Лагорио, А. И. Фесслере, К. Ф. Богавском, М. А. Волошине, М. П. Латри. Симферополь, 1970.

Федоров-Давыдов А. Алексей Кондратьевич Саврасов. 1830—1897. Жизнь и творчество. М., 1950.

Мальцева Ф. С. Алексей Кондратьевич Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1977.

Беспалова Л. А. Лев Львович Каменев. 1833—1886. М., 1954.

Беспалова Л. Михаил Константинович Клодт. 1832—1902. М., 1952.

ИСКУССТВО 70-х — НАЧАЛА 90-х ГОДОВ

XIX ВЕКА

Крамской

Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи (1837—1887). Ред. и вступ. ст. В. В. Стасова. СПб., 1888.

Рогинская Ф. К вопросу о деятельности И. Н. Крамского в последние годы жизни. Из переписки И. Н. Крамского с А. П. Боголюбовым. — «Искусство», 1952, № 6.

Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. В 2-х т. Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. С. Н. Гольдштейн. Т. 1 — И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. 1869—1887. М., 1953; т. 2 — Переписка с художниками. М., 1954.

Гольдштейн С. Н. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. 1837—1887. М., 1965.

Иван Николаевич Крамской. Письма и статьи. В 2-х т. Письма и статьи подгот. к печати и примеч. к ним сост. С. Н. Гольдштейн. Т. 1—1965; т. 2—1966. Курочкина Т. И. Иван Николаевич Крамской. М., 1980.

Ге

Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. М., 1904.

Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. Составил В. Стасов. М., 1904.

Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. Вступ. ст. С. П. Яремича. М.—Л., 1930.

Коваленская Н. Н. Н. Ге — портретист. — «Искусство», 1955, № 2.

Николай Ге (альбом). Авт. Н. Ю. Зограф. М., 1974. Ге Николай Николаевич (альбом). Авт.-сост. Т. Н. Горина. Изд. 2-е. М., 1977.

Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. Вступ. ст., сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. М., 1978.

Жанровая живопись. Максимов, Мясоедов, Савицкий, Владимир Маковский, Ярошенко

Леонов А. Василий Максимович Максимов. Жизнь и творчество. 1844—1911. М., 1951.

Шувалова И. Н. Мясоедов. Л., 1971.

Мясоедов Г. Г. Письма, документы, воспоминания. Сост. В. С. Оголевец. Вступ. ст. Л. М. Тарасова. Общ. ред., датировка писем и примеч. Н. Л. Приймак. М., 1972.

Константин Аполлонович Савицкий. Выставка произведений. Каталог к 50-летию со дня смерти К. А. Савицкого. 1844—1905. Вступ. ст. С. Н. Гольдштейн. М., 1955.

Левенфиш Е. Г. Константин Аполлонович Савицкий. 1844—1905. М., 1959.

Журавлева Е. В. Владимир Егорович Маковский. 1846—1920. М., 1972.

Прытков В. А. Н. А. Ярошенко. М., 1950.

Журавлев Ф. С. (альбом). Вступ. ст. А. Н. Савинова. М.—Л., 1963.

Лебедев А. Незвестное о Фирсе Журавлеве. — «Искусство», 1974, № 2.

Пейзажная живопись 70—80-х годов. Шишкин, Васильев, Куинджи, Боголюбов

Пиккулев И. Иван Иванович Шишкин. 1832—1898. М., 1955.

Рисунки И. И. Шишкина (альбом). Авт. текста А. Н. Савинова. М., 1960.

Шишкин (альбом). Авт.-сост. И. Н. Шувалова. Л., 1971. Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. Сост. и вступ. ст. И. Н. Шуваловой. Л., 1978.

Васильев Ф. Письма. Вступ. ст. и подгот. писем к печати А. А. Федорова-Давыдова. М., 1937.

Федор Александрович Васильев. 1850—1873. Каталог выставки. Л., 1975.

Неведомский М. П. Куинджи. М., 1937.

Куинджи А. И. (альбом). Вступ. ст. Н. Новоуспенского. М.—Л., 1965.

Кеменов В. Куинджи — художник и педагог. — «Художник», 1974, № 4.

Манин В. Куинджи. М., 1976.

- Кожевников Г. Алексей Петрович Боголюбов. 1824—1896. М.—Л., 1949.
- Федоров-Давыдов А. Алексей Петрович Боголюбов. 1824—1896.—«Искусство», 1949, № 4.
- Андроникова М. Боголюбов (1824—1896). М., 1962.
- Эволюция академической живописи. Чистяков
- Чистяков П. П. и Савинский В. Е. Переписка. 1883—1888. Воспоминания. Л.—М., 1939.
- Лясковская О. А. П. П. Чистяков. М., 1950.
- Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832—1919. М., 1953.
- Верещагин
- Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой. В 2-х т. М., 1950, 1951.
- Лебедев А., Буров Г. В. Верещагин и В. В. Стасов. С приложением переписки за 1885—1904 гг. М., 1953.
- Василий Васильевич Верещагин (альбом). Сост. и предисл. М. В. Аллатова. М., 1955.
- Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. 1874—1898. Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной. М., 1963.
- Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. Под ред. А. В. Солодовникова. Изд. 2-е. М., 1972.
- В. В. Верещагин. Воспоминания сына художника. М., 1978.
- Репин
- Грабарь Игорь. Репин. В 2-х т. М., 1937.
- Бродский И. А. и Меламуд Ш. Н. Репин в «Пенатах». Л.—М., 1940.
- Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873—1898. Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. М. Н. Григорьевой и А. Н. Щекотовой. М.—Л., 1946.
- Художественное наследство. Репин. В 2-х т. Ред. И. Э. Грабарь и И. С. Зильберштейн. М.—Л., 1948—1949.
- И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. В 3-х т. Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой. Под ред. А. К. Лебедева. М.—Л., 1948—1950.
- Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка. 1873—1885. Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. Т. А. Дядьковской. М.—Л., 1949.
- Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880—1929. Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. О. И. Гапоновой, В. А. Ждановым, И. В. Федоровым и А. Н. Щекотовой. Под ред. А. И. Леонова. М., 1950.
- Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой. М., 1952.
- Парамонов А. Иллюстрации И. Е. Репина. М., 1952.
- Чуковский К. Из воспоминаний. Репин. Горький. Андреев. Кони. Брюсов. Маяковский. Житков. Тынянов. М., 1958.
- Бродский И. А. Репин — педагог. М., 1960.
- Репин об искусстве. Сост., авт. вступ. ст. и примеч. О. А. Лясковская. М., 1960.
- Лясковская О. А. Илья Ефимович Репин. Изд. 2-е. М., 1962.
- Грабарь Игорь. Репин. В 2-х т. Изд. 2-е. М., 1963—1964.
- Репин И. Е. Далекое — близкое. Изд. 7-е. М., 1964.
- И. Репин. Избранные письма в 2-х т. Сост. и авт. вступ. ст. И. А. Бродский. Т. 1 — 1867—1892. — М., 1969; т. 2. 1893—1930. — М., 1969.
- Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания художников и друзей. Публикации. Ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. Л., 1969.
- Репин (альбом). Вступ. ст. и сост. Г. Ю. Стернина. Л., 1974.
- Историческая живопись. Суриков
- Евдокимов Иван. Суриков. М.—Л., 1940.
- Гольдштейн С. Н. В. Суриков. М., 1950.
- Аллатов М. В. О композиции исторической картины «Меншиков в Березове» В. Сурикова.—«Искусство», 1951, № 4.
- Кеменов В. С. Статьи об искусстве. М., 1956.
- Машковцев Н. Г. В. И. Суриков. М.—Л., 1960.
- Кеменов В. С. Историческая живопись Сурикова. 1870—1880-е годы. М., 1963.
- Сарабьянов Д. В. Суриков и европейская историческая картина XIX века.—«Советское искусствознание» 75». М., 1976.
- Кеменов В. С. Василий Суриков (альбом). Л., 1978.
- Виктор Васнецов
- Лобанов В. Виктор Васнецов в Москве. М., 1961.
- Моргунов Н., Моргунова-Рудницкая Н. Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество. 1848—1926. М., 1962.
- Виктор Михайлович Васнецов. 1848—1926 (альбом). Авт. вступ. ст. и сост. Н. Ф. Шанина. М., 1975.
- Поленов
- Лясковская О. А. В. Д. Поленов. 1844—1927. М., 1946.
- Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. Общ. ред. и вступ. ст. А. Леонова. Изд. 2-е. М.—Л., 1950.
- Юрова Т. В. Василий Дмитриевич Поленов. М., 1961.
- Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. Вступ. ст. Е. В. Сахаровой. Под ред. А. И. Леонова. М., 1964.
- Гусарова А. П. Василий Дмитриевич Поленов. Л., 1965.
- Левитан. Пейзажная живопись конца 80—90-х годов
- Глаголь Сергей и Грабарь Игорь. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М. [1913].
- И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. Материалы подгот. к печати и примеч. к ним сост. А. Федоровым-Давыдовым и А. Шапиро. М., 1956.
- Исаак Ильич Левитан. Рисунок. Акварель (альбом). Текст А. А. Федорова-Давыдова. М., 1963.
- Исаак Ильич Левитан. В 2-х т. Под общ. ред. А. А. Федорова-Давыдова. М., 1966.
- Каталог юбилейной выставки произведений И. С. Остроухова. 1885—1925. (С биограф. очерком А. В. Лебедева) М., 1925.
- Русаков Ю. И. С. Остроухов. 1858—1929. М., 1954.
- Литературная иллюстрация и другие виды графики
- Коростин А. Ф. П. Соколов. М., 1949.
- Спицына О. Петр Петрович Соколов. 1821—1899. М., 1953.

Петр Петрович Соколов (альбом). Сост. и авт. вступ. ст. О. Подобедова. М., 1959.

Федоров-Давыдов А. А. И. Шишкин. М., 1952.

Скульптура второй половины XIX века. Антокольский

Булгаков Ф. И. Альбом русской скульптуры. Произведения М. М. Антокольского. СПб., 1893.

Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905.

Гинцбург Илья. Статуя Ивана Грозного.— «Искусство», 1936, № 2.

Дружинин С. Антокольский об искусстве и своем творчестве.— «Искусство», 1952, № 4.

Лебедев А. и Бурова Г. Творческое содружество. М. М. Антокольский и В. В. Стасов. Л., 1968.

Шалимова В. Марк Матвеевич Антокольский. Л., 1970.

Райхинштейн М. Н. Скульптор И. Я. Гинцбург.— «Искусство», 1939, № 1.

Гинцбург Илья. Воспоминания, статьи, письма. Сост. Е. Н. Маслова. Л., 1964.

Разумихин Л. Труды академика-скульптора Сергея Ивановича Иванова (альбом). М., 1904.

Иллюстрированный каталог скульптурной выставки Е. А. Лансере и А. Л. Обера. Сост. и изд. Н. П. Собко. СПб., 1886.

Каталог выставки картин и этюдов Алексея Петровича Боголюбова... и скульптуры Евгения Александровича Лансере. М., 1949.

Федоров Б. Евгений Александрович Лансере. 1848—1886.— «Искусство», 1949, № 4.

Шмидт И. М. Евгений Александрович Лансере. 1848—1886. М.—Л., 1954.

Скульптурные работы А. Л. Обера. СПб., 1891.

Беляев Н. Александр Михайлович Опекушин. Ярославль, 1949.

Беляев Н. З. и Шмидт И. М. Александр Михайлович Опекушин. 1841—1923. М., 1954.

Суслов И. М. А. М. Опекушин. Жизнь и творчество. Ярославль, 1968.

Михаил Осипович Микешин (альбом). Авт.-сост. и авт. предисл. А. Савинов. М., 1971.

Архитектура второй половины XIX века

«Зодчий». СПб., 1888. № 5—6 (о Резанове А. И.).

«Зодчий». СПб., 1901, вып. 11 (О Шретере В. А.).

Б. М. Памяти И. П. Ропета.— «Зодчий». СПб., 1909, № 3.

Архитектурный календарь.— «Архитектура СССР», 1939, № 5 (О Шретере В. А.).

Архитектурный календарь.— «Архитектура СССР», 1939, № 5 (О Гартмане В. А.).

Листов В. И. А. Монигетти. 1819—1878. Л., 1975.

23. Н. П. Га. Петр I даром... СПб., 1871. ГП

24. Н. П. Га. Портрет Д. Н. Тихонова. М., 1885. ГП

25. Н. П. Га. Портрет Н. М. Щербатова. М., 1892. ГП

26. Н. П. Га. Портрет К. М., 1892. ГП

27. Н. П. Га. Автопортрет. М., 1892—1893. ГП

28. К. М. Максимов. Портрет... М., 1875. ГП

29. В. М. Максимов. Самодельный рисунок. М., 1875. ГП

30. В. М. Максимов. Портрет... М., 1875. ГП

31. В. М. Максимов. Портрет... М., 1875. ГП

32. В. М. Максимов. Портрет... М., 1875. ГП

33. Г. Г. Максимов. Портрет... М., 1875. ГП

34. Г. Г. Максимов. Портрет... М., 1875. ГП

35. К. А. Савинов. Рисунок... М., 1874. ГП

36. К. А. Савинов. Рисунок... М., 1875. ГП

37. К. А. Савинов. Рисунок... М., 1875. ГП

38. К. А. Савинов. Рисунок... М., 1875. ГП

39. К. А. Савинов. Рисунок... М., 1875. ГП

40. К. А. Савинов. Рисунок... М., 1875. ГП

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- I. В. Г. Перов. Последний кабаk у заставы. X., м. 1868. ГТГ
- II. А. К. Саврасов. Проселок. X., м. 1873. ГТГ
- III. Г. Г. Мясоедов. Земство обедает. X., м. 1872. ГТГ
- IV. И. И. Шишкин. Сосны, освещенные солнцем. Эюда. X., м. 1886. ГТГ
- V. Ф. А. Васильев. После грозы. X., м. 1868. ГТГ
- VI. И. М. Прянишников. Порожняки. X., м. 1872. ГТГ
- VII. И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. X., м. 1873. ГТГ
- VIII. И. Е. Репин. Портрет И. Л. Горемыкина и Н. И. Герарда. X., м. 1903. Эюда к картине «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения». ГТГ
- IX. И. Е. Репин. Не ждали. X., м. 1884—1888. ГТГ
- X. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. X., м. 1887. ГТГ. Фрагмент
- XI. В. И. Суриков. Взятие снежного городка. X., м. 1891. ГРМ. Фрагмент
- XII. В. Д. Polenov. Эрехтейон. Портити кариатид. X., м. 1882. ГТГ
- XIII. Н. Н. Ге. «Что есть истина?» X., м. 1890. ГТГ
- XIV. В. Д. Polenov. Московский дворик. X., м. 1878. ГТГ
- XV. И. И. Левитан. Весна. Большая вода. X., м. 1897. ГТГ
- XVI. И. И. Левитан. Золотая осень. X., м. 1895. ГТГ. Фрагмент
1. В. Г. Перов. Сельский крестный ход на пасхе. X., м. 1861. ГТГ
2. В. Г. Перов. Приезд гувернантки в купеческий дом. X., м. 1866. ГТГ
3. В. Г. Перов. Проводы покойника. X., м. 1865. ГТГ
4. В. Г. Перов. «Тройка». Ученики-мастеровые везут воду. X., м. 1866. ГТГ
5. В. Г. Перов. Странник. X., м. 1870. ГТГ
6. В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. X., м. 1872. ГТГ
7. В. Г. Перов. Портрет И. С. Камынина. X., м. 1872. ГТГ
8. В. Г. Перов. Портрет А. Н. Островского. X., м. 1871. ГТГ
9. В. Г. Перов. Утопленница. X., м. 1867. ГТГ
10. В. Г. Перов. Птицелов. X., м. 1870. ГТГ
11. В. В. Пукирев. Неравный брак. X., м. 1862. ГТГ
12. Н. А. Степанов. Фонды и трансферты. Благо- творное влияние биржевой карьеры. 1859

* Римскими цифрами обозначены цветные репродукции, помещенные между стр. 112 и 113. Арабскими цифрами обозначены тоновые репродукции в конце тома.

13. Н. В. Иевлев. Видимые знаки привязанности к начальству. 1862
14. А. И. Лебедев. Иллюстрации к стихотворению Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда». Литография. 1865
15. Л. М. Жемчужников. Покинутая. Офорт. 1860
16. П. М. Шмельков. Купец перед фотографом. Б., акв. Конец 50-х — начало 60-х годов XIX века. ГТГ
17. П. М. Боклевский. Чичиков. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Конец 60-х годов XIX века
18. П. М. Шмельков. У родильного приюта. Б., ит. кар., сепия. 1868. ГТГ
19. Н. В. Неврев. Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого. Х., м. 1866. ГТГ
20. И. М. Прянишников. Шутники. Гостиный двор в Москве. Х., м. 1865. ГТГ.
21. А. Л. Юшанов. Проводы начальника. Х., м. 1864. ГТГ
22. Л. И. Соломаткин. Питейный дом. Х., м. 70-е годы XIX века. ГТГ
23. В. И. Якоби. Привал арестантов. Х., м. 1861. ГТГ
24. А. И. Морозов. Выход из церкви в Пскове. Х., м. 1864. ГТГ
25. К. Д. Флавицкий. Княжна Тараканова. Х., м. 1864. ГТГ
26. В. Г. Шварц. Иоанн Грозный у тела убитого им сына. Х., м. 1864. ГТГ
27. В. Г. Шварц. Патриарх Никон в Новом Иерусалиме. Х., м. 1867. ГТГ
28. В. Г. Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. Х., м. 1868. ГТГ
29. И. К. Айвазовский. Девятый вал. Х., м. 1850. ГРМ
30. Л. Ф. Лагорио. Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима. Х., м. 1859. ГТГ
31. А. К. Саврасов. Грачи прилетели. Х., м. 1871. ГТГ
32. А. К. Саврасов. Лосиный остров в Сокольниках. Х., м. 1869. ГТГ
33. А. К. Саврасов. Печерский монастырь под Нижним Новгородом. Х., м. 1871. Горьковский государственный художественный музей
34. А. К. Саврасов. После грозы. Х., м. 70-е годы XIX века. ГТГ
35. А. К. Саврасов. Радуга. Х., м. 1875. ГРМ
36. Л. Л. Каменев. Зимняя дорога. Х., м. 1866. ГТГ
37. М. К. Клодт. На пашне. Х., м. 1872. ГТГ
38. И. Н. Крамской. Автопортрет. Х., м. 1867. ГТГ
39. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. Х., м. 1872. ГТГ
40. И. Н. Крамской. Некрасов в период «Последних песен». Х., м. 1877. ГТГ
41. И. Н. Крамской. Портрет Д. В. Григоровича. Х., м. 1876. ГТГ
42. И. Н. Крамской. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. Х., м. 1879. ГТГ
43. И. Н. Крамской. Крестьянин с уздечкой. Х., м. 1883. КМРИ
44. И. Н. Крамской. Полесовщик. Х., м. 1874. ГТГ
45. И. Н. Крамской. Портрет А. Д. Литовченко. Х., м. 1878. ГТГ
46. И. Н. Крамской. Портрет Ф. А. Васильева. Х., м. 1871. ГТГ
47. И. Н. Крамской. Неизвестная. Х., м. 1883. ГТГ
48. И. Н. Крамской. Майская ночь (Русалки). Х., м. 1871. ГТГ. По мотивам повести Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница».
49. И. Н. Крамской. Неутешное горе. Х., м. 1884. ГТГ
50. Н. Н. Ге. Тайная вечеря. Х., м. 1863. ГРМ
51. Н. Н. Ге. Портрет А. И. Герцена. Х., м. 1867. ГТГ
52. Н. Н. Ге. Виноградник Вико. Х., м. 1858. ГТГ
53. Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. Х., м. 1871. ГТГ
54. Н. Н. Ге. Портрет Л. Н. Толстого. Х., м. 1884. ГТГ
55. Н. Н. Ге. Портрет Н. И. Петрункевич. Х., м. 1893. ГТГ
56. Н. Н. Ге. Голгофа. Х., м. 1893. ГТГ
57. Н. Н. Ге. Автопортрет. Х., м. 1892—1893. КМРИ
58. В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. Х., м. 1875. ГТГ
59. В. М. Максимов. Семейный раздел. Х., м. 1876. ГТГ
60. В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. Фрагмент
61. В. М. Максимов. Большой муж. Х., м. 1881. ГТГ
62. В. М. Максимов. Все в прошлом. Х., м. 1889. ГТГ
63. Г. Г. Мясоедов. Чтение манифеста 19 февраля 1861 года. Х., м. 1873. ГТГ
64. Г. Г. Мясоедов. Косцы. Х., м. 1887. ГРМ
65. К. А. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге. Х., м. 1874. ГТГ
66. К. А. Савицкий. Встреча иконы. Х., м. 1878. ГТГ
67. К. А. Савицкий. На войну. Х., м. 1888. ГРМ
68. А. И. Корзухин. Перед исповедью. Х., м. 1877. ГТГ
69. А. И. Корзухин. В монастырской гостинице. Х., м. 1882. ГТГ

70. А. И. Корзухин. В монастырской гостинице. Фрагмент
71. Ф. С. Журавлев. Купеческие поминки. X., м. 1876. ГТГ
72. И. М. Прянишников. Спасов день на Севере. X., м. 1887. ГТГ
73. И. М. Прянишников. В 1812 году. X., м. 1874. ГТГ
74. А. Д. Кившенко. Военный совет в Филях в 1812 году. X., м. 1882. ГТГ
75. Н. Д. Кузнецов. Объезд владений. X., м. 1879. ГТГ
76. П. О. Ковалевский. Объезд епархии. X., м. 1885. ГТГ
77. В. Е. Маковский. На бульваре. X., м. 1886—1887. ГТГ
78. В. Е. Маковский. Крах банка. X., м. 1881. ГТГ
79. В. Е. Маковский. Свидание. X., м. 1883. ГТГ
80. В. Е. Маковский. Вечеринка. X., м. 1875—1897. ГТГ
81. В. Е. Маковский. За лекарством. X., м. 1884. ГТГ
82. В. Е. Маковский. Объяснение. X., м. 1889—1891. ГТГ
83. Н. А. Ярошенко. Кочегар. X., м. 1878. ГТГ
84. Н. А. Ярошенко. Заключенный. X., м. 1878. ГТГ
85. Н. А. Ярошенко. Портрет П. А. Стрепетовой. X., м. 1884. ГТГ
86. Н. А. Ярошенко. Студент. X., м. 1881. ГТГ
87. Н. А. Ярошенко. Всюду жизнь. X., м. 1888. ГТГ
88. И. И. Шишкин. Рожь. X., м. 1878. ГТГ
89. И. И. Шишкин. Рубка леса. X., м. 1867. ГТГ
90. И. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. X., м. 1869. ГТГ
91. И. И. Шишкин. Афонасовская корабельная роща близ Елабуги. X., м. 1898. ГРМ
92. И. И. Шишкин. Лесная речка. Б., кар. 70-е годы XIX века. ГТГ
93. И. И. Шишкин. Три дуба. Офорт. 1887
94. Ф. А. Васильев. Оттепель. X., м. 1871. ГТГ
95. Ф. А. Васильев. Перед дождем. X., м. 1870. ГТГ
96. Ф. А. Васильев. В крымских горах. X., м. 1873. ГТГ
97. Ф. А. Васильев. Мокрый луг. X., м. 1872. ГТГ
98. Ф. А. Васильев. Зброшенная мельница. X., м. 1871—1873. ГТГ
99. Р. Г. Судковский. Штиль. X., м. 1884. ГРМ
100. А. П. Боголюбов. Синоп. X., м. 1856. Государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Саратов
101. А. И. Куинджи. На острове Валааме. X., м. 1873. ГТГ
102. А. И. Куинджи. После дождя. X., м. 1879. ГТГ
103. А. И. Куинджи. Березовая роща. X., м. 1879. ГТГ
104. А. И. Куинджи. Ночь на Днепре. X., м. 1880. ГРМ
105. Г. И. Семирадский. Танец среди мечей. X., м. 1881. ГТГ
106. В. С. Смирнов. Смерть Нерона. X., м. 1888. ГРМ
107. С. В. Бакалович. В приемной у мецената. X., м. 1890. ГТГ
108. П. П. Чистяков. Боярин. X., м. 1876. ГТГ
109. П. П. Чистяков. Голова чочары. X., м. 1863 (?). ГРМ
110. В. В. Верещагин. Нападают врасплох. X., м. 1871. ГТГ
111. В. В. Верещагин. Смертельно раненный. X., м. 1873. ГТГ
112. В. В. Верещагин. Всадник в Джейпуре. Д., м. 1881—1882. ГТГ
113. В. В. Верещагин. Двери Тимура (Тамерлана). X., м. 1871—1872. ГТГ
114. В. В. Верещагин. Апофеоз войны. X., м. 1871. ГТГ
115. В. В. Верещагин. Торжествуют. X., м. 1871—1872. ГТГ
116. В. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. X., м. 1877—1878. ГТГ
117. В. В. Верещагин. Мавзолей Тадж Махал в Агре. X., м. 1874—1876. ГТГ
118. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. X., м. 1870—1873. ГРМ
119. И. Е. Репин. Эюк к картине «Бурлаки на Волге». Б., кар. 1871
120. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент
121. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент
122. И. Е. Репин. На дерновой скамье. Красное Село. X., м. 1876. ГРМ
123. И. Е. Репин. Дворик. X., м. 1879. ГТГ
124. И. Е. Репин. Протодьякон. X., м. 1877. ГТГ
125. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент
126. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. X., м. 1880—1883. ГТГ
127. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент
128. И. Е. Репин. Арест пропагандиста. X., м. 1880—1892. ГТГ
129. И. Е. Репин. Отказ от исповеди. X., м. 1879—1885. ГТГ

130. И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. Х., м. 1881. ГТГ
131. И. Е. Репин. Портрет Н. И. Пирогова. Х., м. 1881. ГТГ
132. И. Е. Репин. Портрет Л. Н. Толстого. Х., м. 1887. ГТГ
133. И. Е. Репин. Портрет П. А. Стрепетовой. Этюд. Х., м. 1882. ГТГ
134. И. Е. Репин. Портрет А. И. Дельвига. Х., м. 1882. ГТГ
135. И. Е. Репин. Мужичок из робких. Х., м. 1877. Горьковский государственный художественный музей
136. И. Е. Репин. Мужик с дурным глазом. Х., м. 1877. ГТГ
137. И. Е. Репин. Портрет А. Ф. Писемского. Х., м. 1880. ГТГ
138. И. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения в Новодевичьем монастыре во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. Х., м. 1879. ГТГ
139. И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. Х., м. 1885. ГТГ
140. И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Х., м. 1880—1891. ГРМ
141. И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Наброски. Б., кар. 1878
142. И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Фрагмент
143. И. Е. Репин. Невский проспект. Б., кар. 1887. ГРМ
144. И. Е. Репин. У Доменика. Б., кар. 1887
145. И. Е. Репин. Портрет Э. Дузе. Х., уголь. 1891. ГТГ
146. И. Е. Репин. Портрет В. А. Серова. Х., уголь. 1901. ГТГ
147. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент.
148. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Х., м. 1881. ГТГ
149. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент
150. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент
151. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент
152. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Х., м. 1883. ГТГ
153. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент
154. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Х., м. 1887. ГТГ
155. В. И. Суриков. Этюд к картине «Боярыня Морозова». Б., кар.
156. В. И. Суриков. Этюд к картине «Боярыня Морозова»
157. В. И. Суриков. Этюд к картине «Боярыня Морозова». Х., м. 1886. ГТГ
158. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент
159. В. И. Суриков. Смеющаяся девушка. Х., м. 1890. ГТГ
160. В. И. Суриков. Взятие снежного городка. Х., м. 1891. ГРМ
161. В. И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Х., м. 1895. ГРМ
162. В. И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент
163. В. И. Суриков. Переход Суворова через Альпы в 1799 г. Х., м. 1899. ГРМ
164. В. И. Суриков. Степан Разин. Х., м. 1906. ГРМ
165. В. И. Суриков. Автопортрет. Х., м. 1913. ГТГ
166. В. И. Суриков. Сибирская красавица (портрет Е. А. Рачковской). Х., м. 1891. ГТГ
167. В. И. Суриков. Портрет А. Д. Езерского. Х., м. Ок. 1910 года. Частное собрание.
168. В. И. Суриков. Колизей. Б., акв. 1884. ГТГ
169. В. И. Суриков. Минусинская степь. Б., акв. 1873. ГТГ
170. В. М. Васнецов. С квартиры на квартиру. Х., м. 1876. ГТГ
171. В. М. Васнецов. Преферанс. Х., м. 1879. ГТГ
172. В. М. Васнецов. Аленушка. Х., м. 1881. ГТГ
173. В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. Х., м. 1880. ГТГ
174. В. М. Васнецов. Пейзаж под Абрамцево. Х., м. 1881. ГТГ
175. В. М. Васнецов. Богатыри. Фрагмент
176. В. М. Васнецов. Богатыри. 1898. Х., м. ГТГ
177. В. М. Васнецов. Царь Иван Васильевич Грозный. Х., м. 1897. ГТГ
178. В. М. Васнецов. Снегурочка и Лель. Б., акв., гуашь, граф. кар. 1881—1885. ГТГ
179. В. М. Васнецов. Палаты царя Берендея. Б., акв. 1881—1885
180. В. Д. Поленов. Заросший пруд. Х., м. 1879. ГТГ
181. В. Д. Поленов. Больная. Х., м. 1886. ГТГ
182. В. Д. Поленов. Московский дворик. Эскиз-вариант. Х., м. 1877. ГТГ
183. В. Д. Поленов. Бабушкин сад. Х., м. 1878. ГТГ
184. В. Д. Поленов. Первый Нильский порог. Х., м. 1881. ГТГ
185. В. Д. Поленов. Христос и грешница. Х., м. 1888. ГРМ
186. В. Д. Поленов. На Тиверидском (Генисаретском) озере. Х., м. 1888. ГТГ

187. И. И. Левитан. Осенний день. Сокольники. Х., м. 1879. ГТГ
188. И. И. Левитан. Саввинская слобода под Звенигородом. Х., м. 1884. ГТГ
189. И. И. Левитан. Вечер на Волге. Х., м. 1887—1888. ГТГ
190. И. И. Левитан. После дождя. Плес. Х., м. 1889. ГТГ
191. И. И. Левитан. Владимирка. Х., м. 1892. ГТГ
192. И. И. Левитан. У омута. Х., м. 1892. ГТГ
193. И. И. Левитан. Вечерний звон. Х., м. 1892. ГТГ
194. И. И. Левитан. Летний вечер. Х., м. 1900. ГТГ
195. И. И. Левитан. Над вечным покоем. Х., м. 1894. ГТГ
196. И. И. Левитан. Март. Х., м. 1895. ГТГ
197. И. И. Левитан. Озеро (Русь). Х., м. 1899—1900. ГРМ
198. И. С. Остроухов. Первая зелень. Х., м. 1888. ГТГ
199. Н. Н. Дубовской. Притихло. Х., м. 1890. ГРМ
200. И. С. Остроухов. Сиверко. Х., м. 1890. ГТГ
201. П. П. Соколов. Портрет Сергея Атавы. Б., гуашь. 1889. ГРМ
202. С. И. Иванов. Мальчик в бане. Мрамор. 1854. ГТГ
203. Ф. Ф. Каменский. Первый шаг. Мрамор. 1872. ГРМ
204. М. М. Антокольский. Петр I. Бронза. 1872. ГТГ
205. М. М. Антокольский. Иван Грозный. Мрамор. 1875. ГТГ
206. М. М. Антокольский. Нестор-летописец. Бронза. 1890. ГТГ
207. Е. А. Лансере. Запорожец. После битвы. Бронза. 1873. ГРМ
208. М. О. Микешин. Памятник «1000-летию России». Бронза. 1862. Новгород
209. М. О. Микешин. Памятник Богдану Хмельницкому. Бронза, гранит. 1888. Киев.
210. М. А. Чижов. Крестьянин в беде. Мрамор. 1873. ГТГ
211. Л. В. Позен. Нищий. Бронза. 1898. ГТГ
212. В. А. Беклемишев. Деревенская любовь. Бронза. 1896. ГТГ
213. И. Я. Гинцбург. В. В. Верещагин за мольбертом. Бронза. 1892. ГТГ
214. А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. Бронза. 1880. Москва
215. А. И. Резанов. Бывший дворец вел. князя Владимира Александровича. 1867 (ныне Дом ученых). Ленинград
216. Д. Н. Чичагов. Московская Городская дума (ныне Музей В. И. Ленина). 1890—1892. Москва
217. Н. И. Поздеев. Дом Игумнова. 1889—1893. Москва

Для данного издания была произведена специальная съемка центральной фотостудией издательства «Изобразительное искусство».

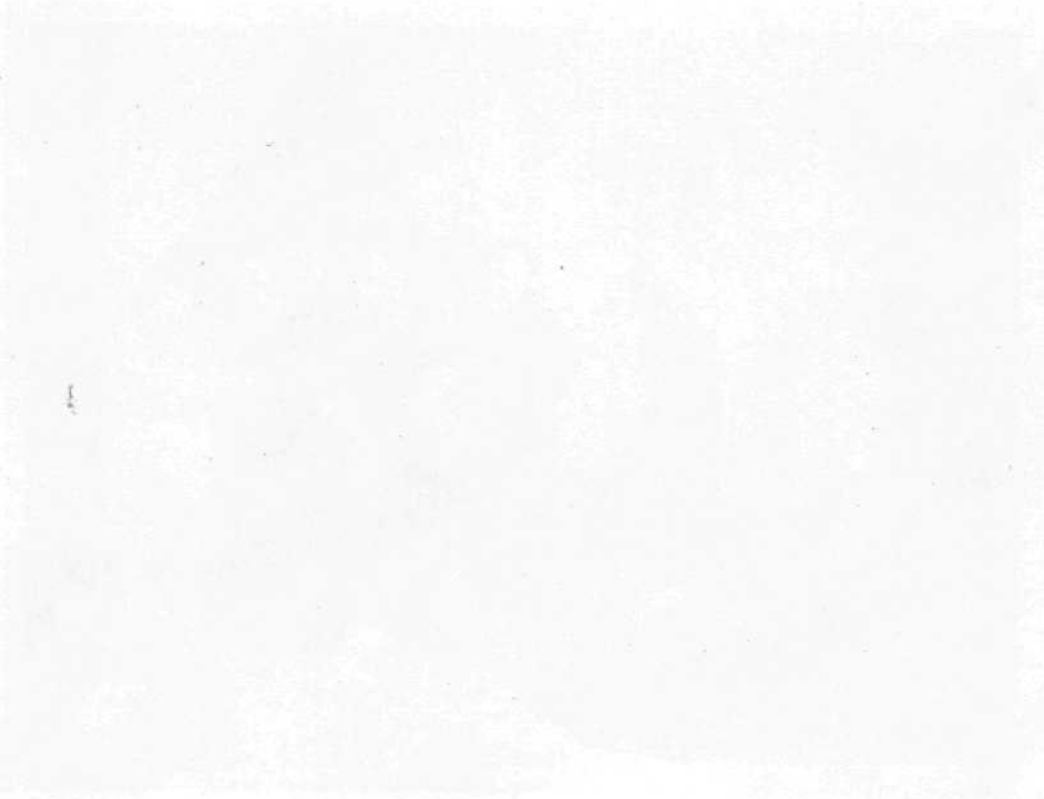
Ряд иллюстраций настоящего издания сделан с негативов научно-справочного архива фоторепродукций ордена Ленина Академии художеств СССР в Ленинграде, Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, а также издательства «Изобразительное искусство».

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея. Москва
- ГРМ — Государственный Русский музей. Ленинград
- ГМГС — Государственный музей городской скульптуры. Ленинград
- ГИМ — Государственный Исторический музей. Москва
- ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
- КГИМ — Киевский государственный исторический музей

- КМРИ — Киевский музей русского искусства
- НИМАХ — Научно-исследовательский музей Академии художеств. Ленинград

- Акв. — акварель
- Б. — бумага
- Граф. — графитный
- Д. — дерево
- Ит. — итальянский
- Кар. — карандаш
- М. — масло
- Х. — холст





1. В. Г. Перов. Сельский крестный ход на пасхе. 1861



2. В. Г. Перов. Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866



3. В. Г. Перов. Проводы покойника. 1865



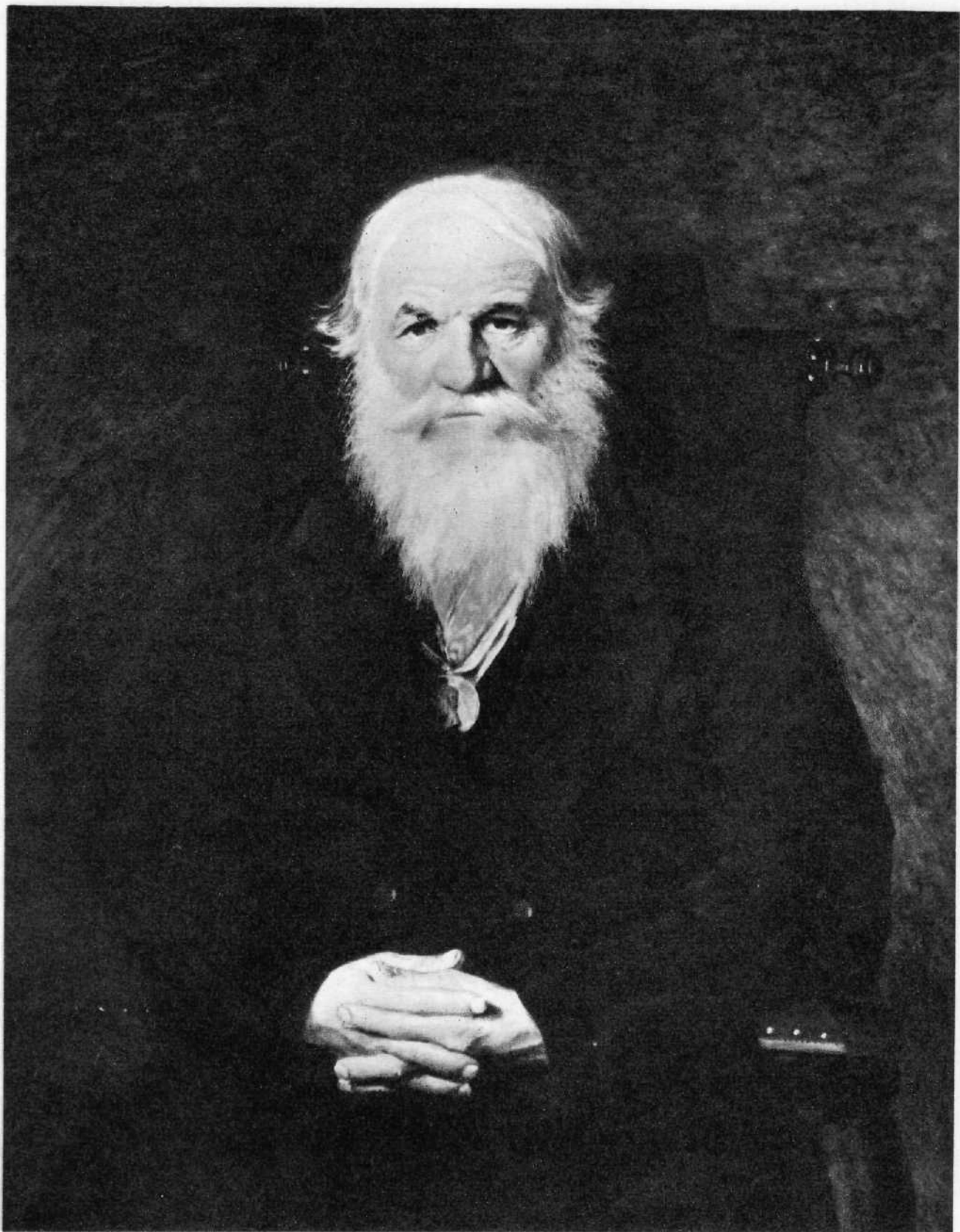
4. В. Г. Перов. «Тройка». Ученики-мастеровые везут воду. 1866



5. В. Г. Перов. Странник. 1870



6. В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872



7. В. Г. Перов. Портрет И. С. Камынина. 1872



В. В. Г. Перов. Портрет А. Н. Островского. 1871



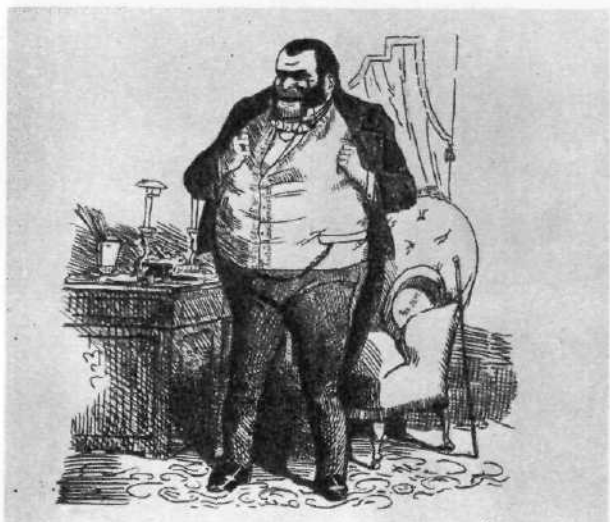
9. В. Г. Перов. Утопленница. 1867



10. В. Г. Перов. Птицелов. 1870



11. В. В. Пукирев. Неравный брак. 1862



12. Н. А. Степанов. Фонды и трансферты. Благотворное влияние биржевой карьеры. 1859



13. Н. В. Иевлев. Видимые знаки привязанности к начальству. 1862



14. А. И. Лебедев. Иллюстрация к стихотворению Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда». 1865



15. Л. М. Жемчужников. Покинутая. 1860



16. П. М. Шмельков. Купец перед фотографом. Конец 50-х — начало 60-х гг. XIX в.



17. П. М. Боклевский. Чичиков. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Конец 60-х гг. XIX в.



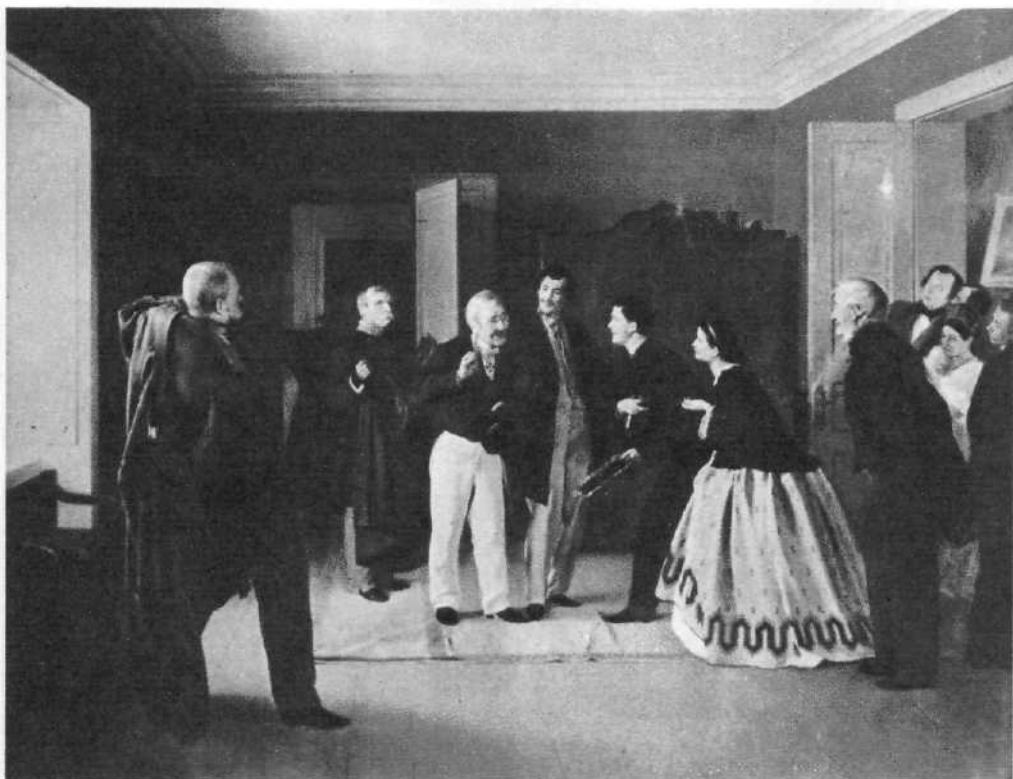
18. П. М. Шмельков. У родильного приюта. 1868



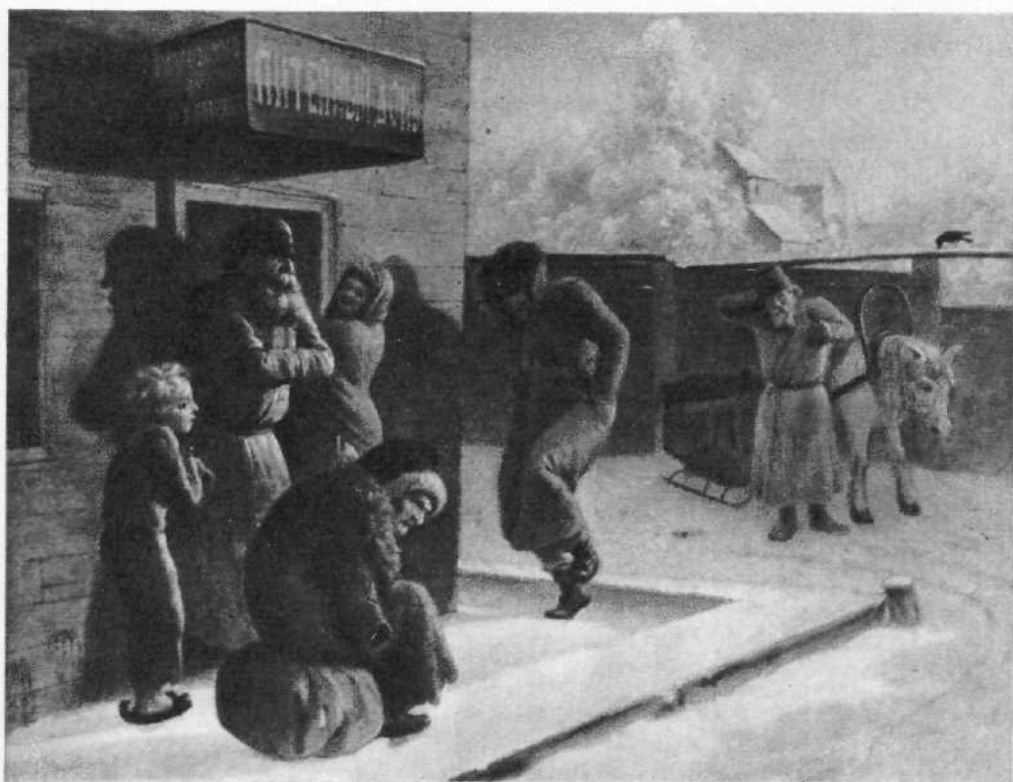
19. Н. В. Некрасов. Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого. 1866



20. И. М. Прянишников. Шутники. Гостиный двор в Москве. 1865



21. А. Л. Юшанов. Проводы начальника. 1864



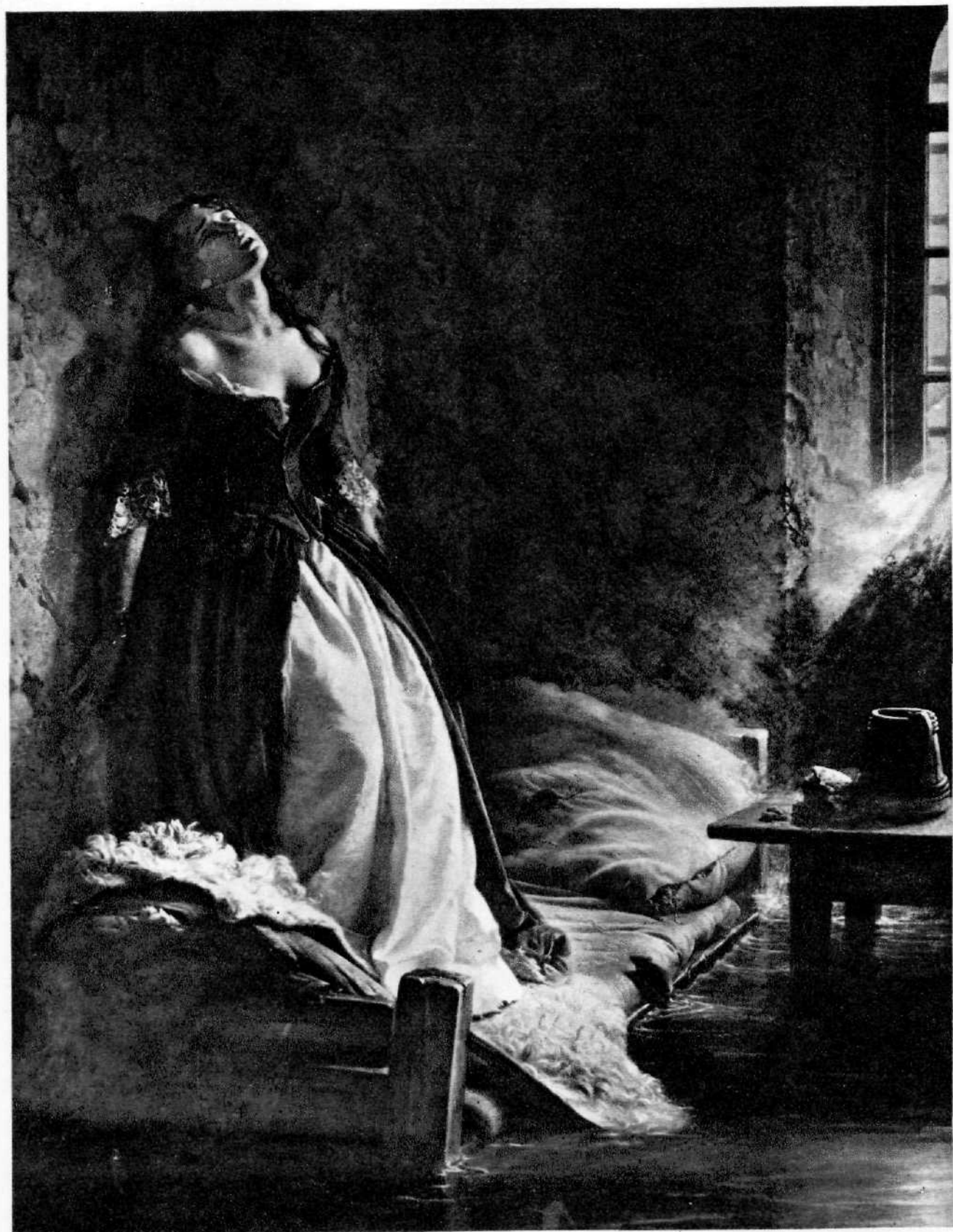
22. Л. И. Соломаткин. Питейный дом. 70-е гг. XIX в.



23. В. И. Якоби. Привал арестантов. 1861



24. А. И. Морозов. Выход из церкви в Пскове. 1864



25. К. Д. Флавицкий. Княжна Тараканова. 1864



26. В. Г. Шварц. Иоанн Грозный у тела убитого им сына. 1864



27. В. Г. Шварц. Патриарх Никон в Новом Иерусалиме. 1867



28. В. Г. Шварц. Вешний поезд царицы на Богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868



29. И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850



30. Л. Ф. Лагорио. Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима. 1859



31. А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871



32. А. К. Саврасов. Лосиный остров в Сокольниках. 1869



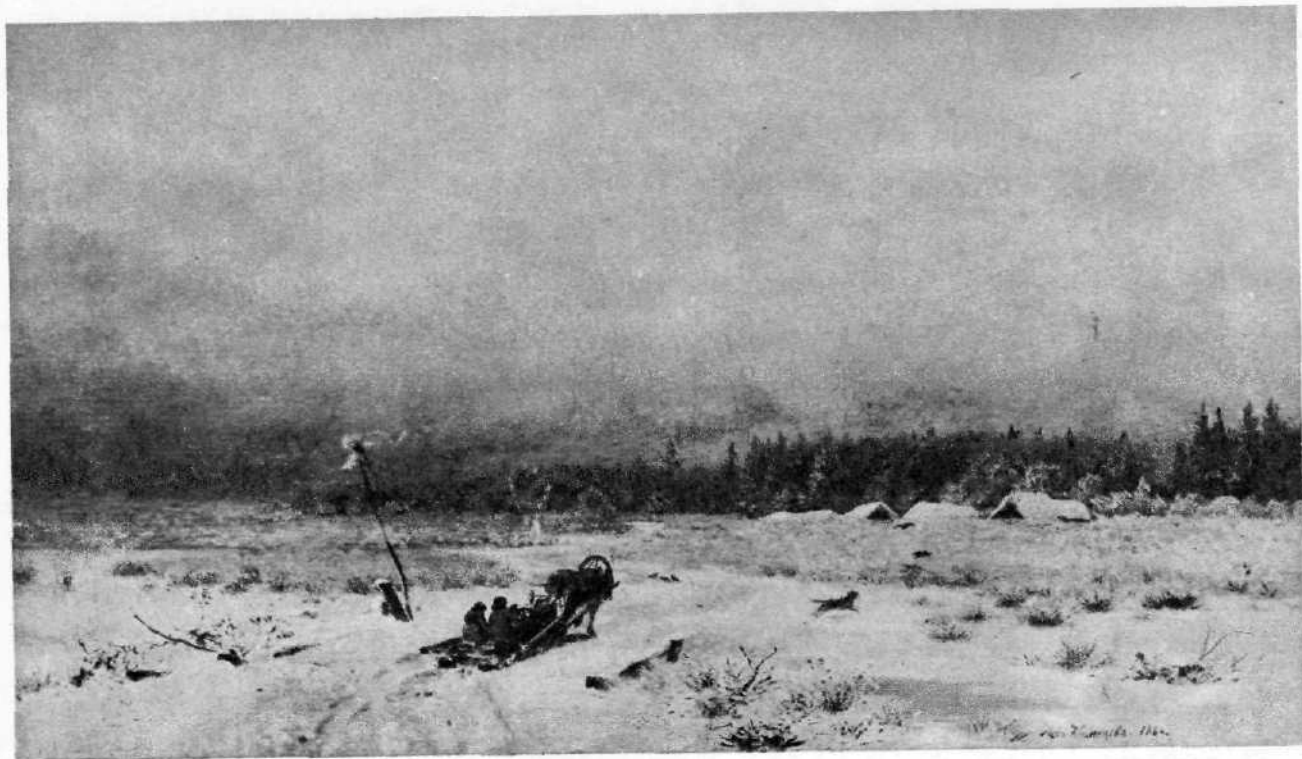
33. А. К. Саврасов. Печерский монастырь под Нижним Новгородом. 1871



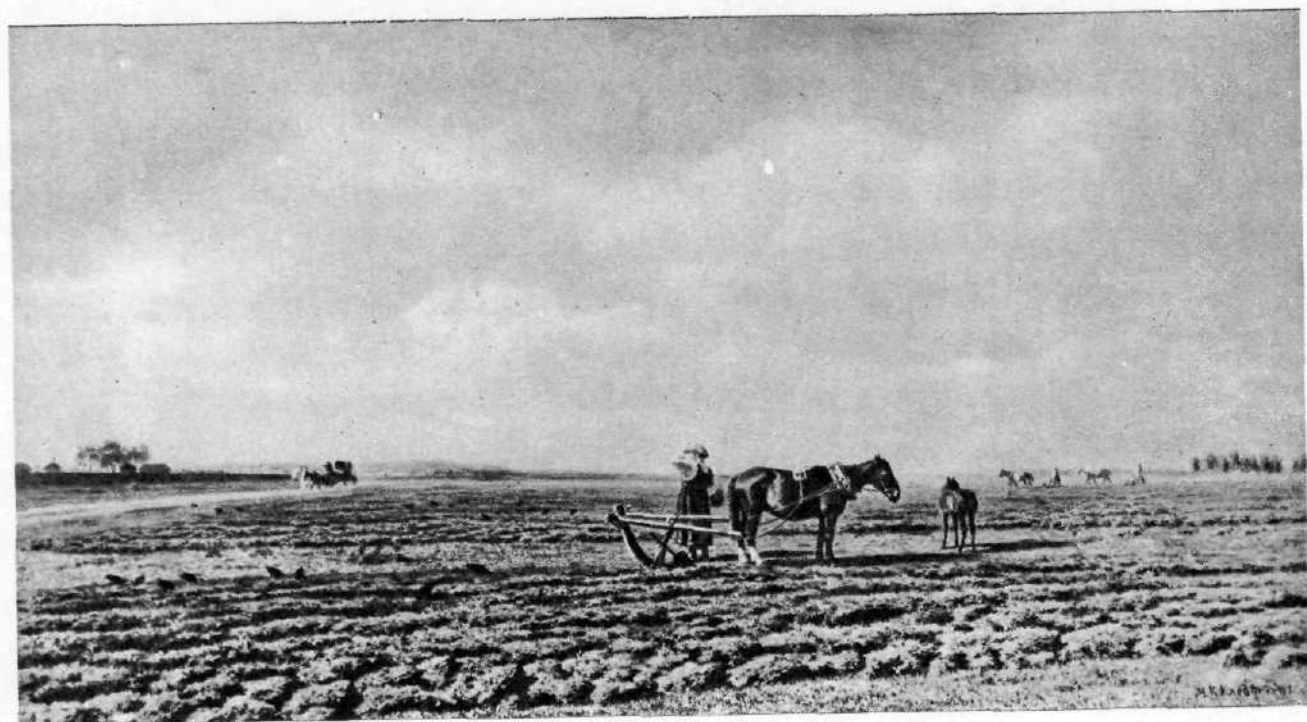
34. А. К. Саврасов. После грозы. 70-е гг. XIX в.



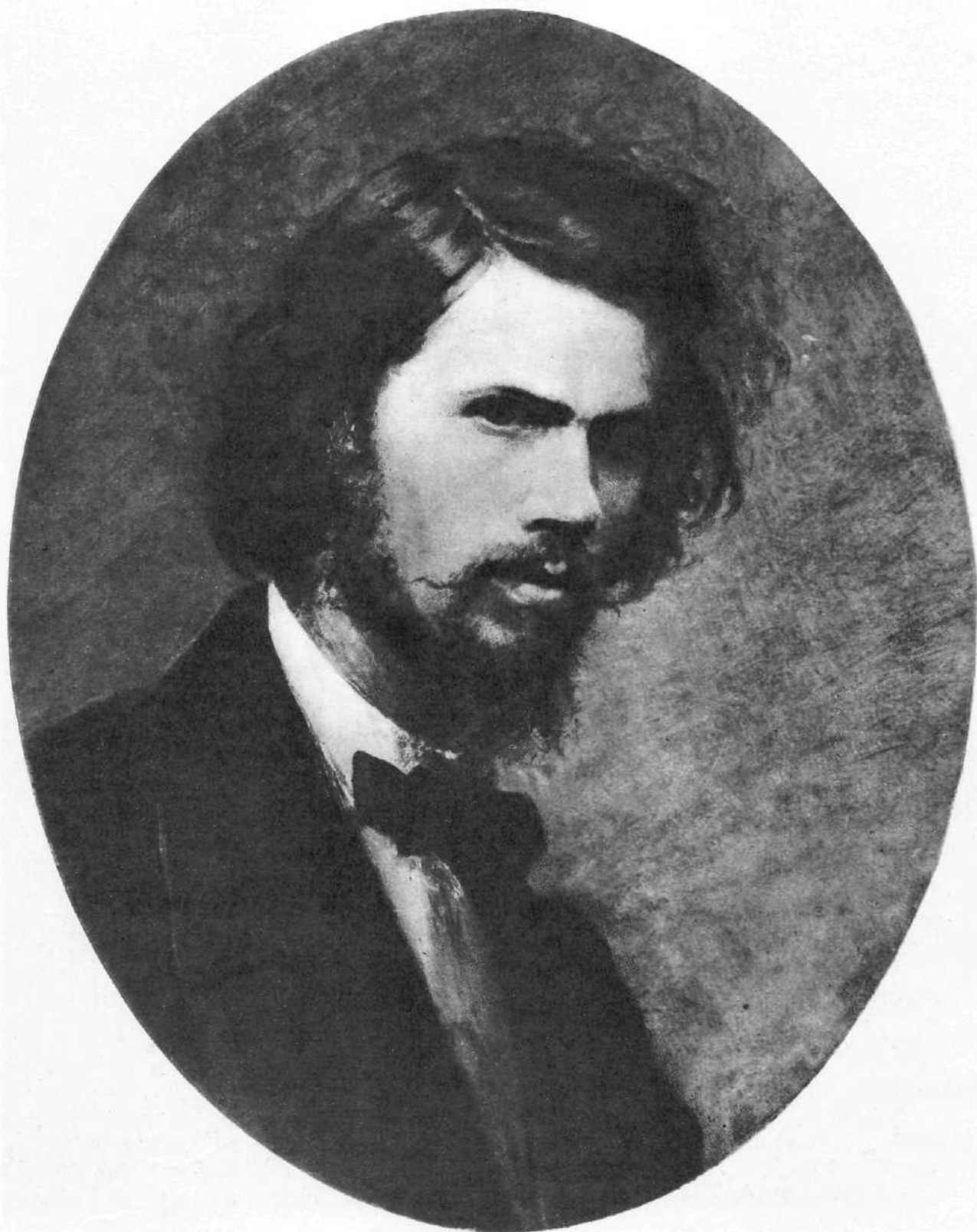
35. А. К. Саврасов. Радуга. 1875



36. Л. Л. Каменев. Зимняя дорога. 1866



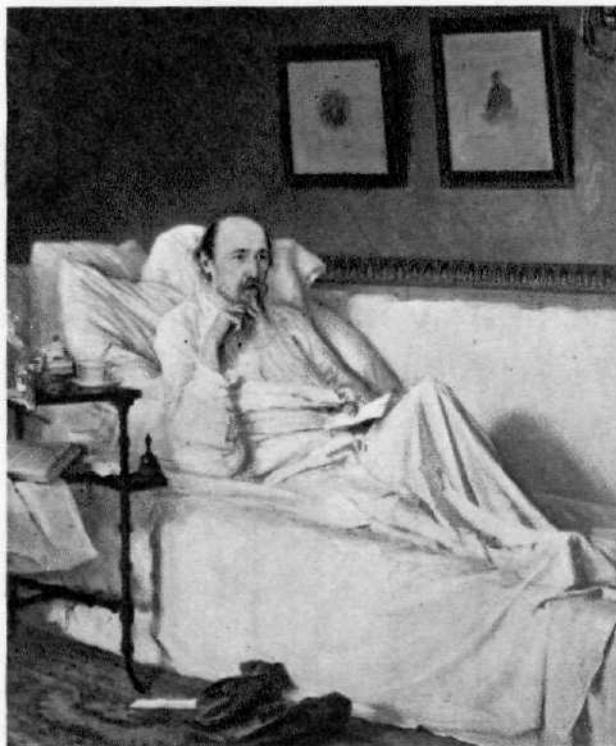
37. М. К. Клодт. На пашне. 1872



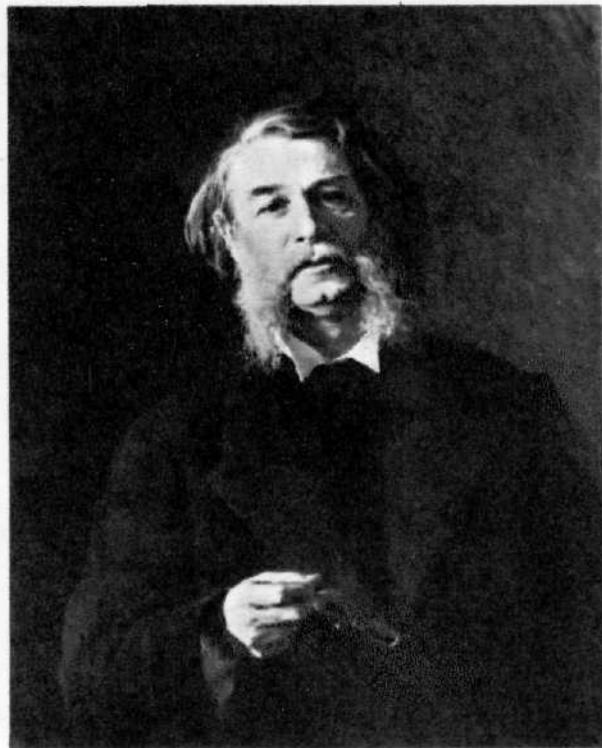
38. И. Н. Крамской. Автопортрет. 1867



39. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872



40. И. Н. Крамской. Некрасов в период «Последних песен». 1877



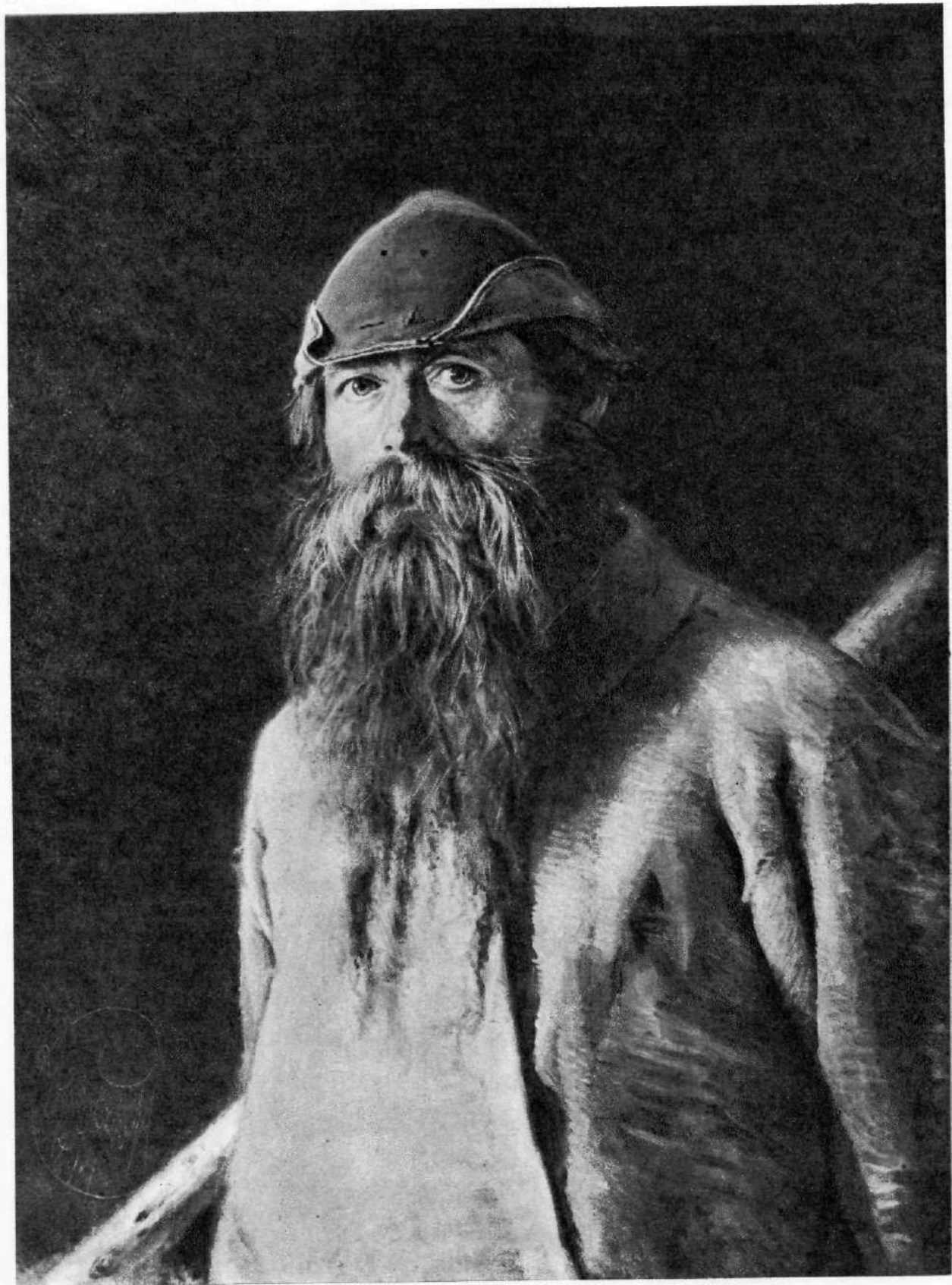
41. И. Н. Крамской. Портрет Д. В. Григоровича. 1876



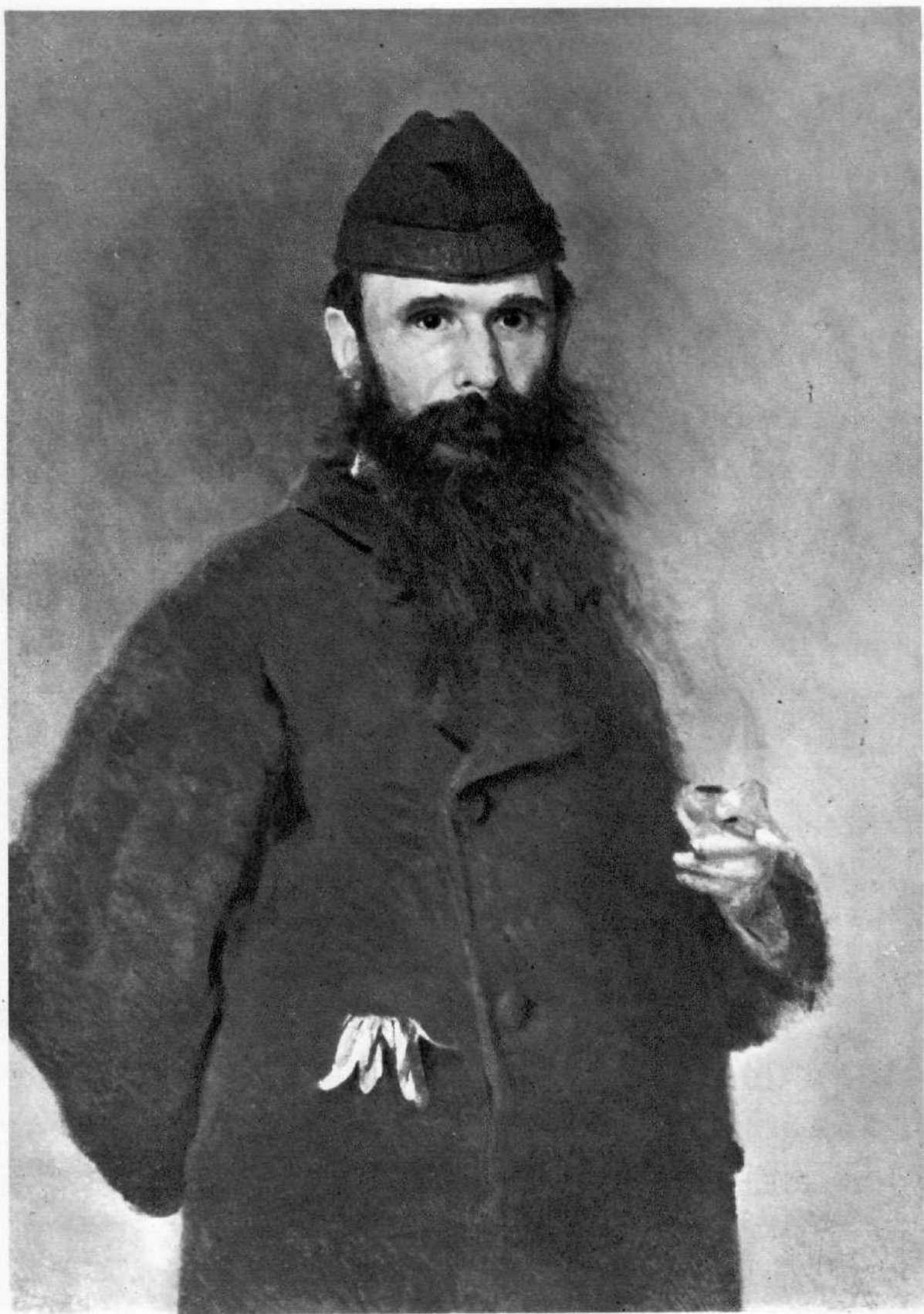
42. И. Н. Крамской. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879



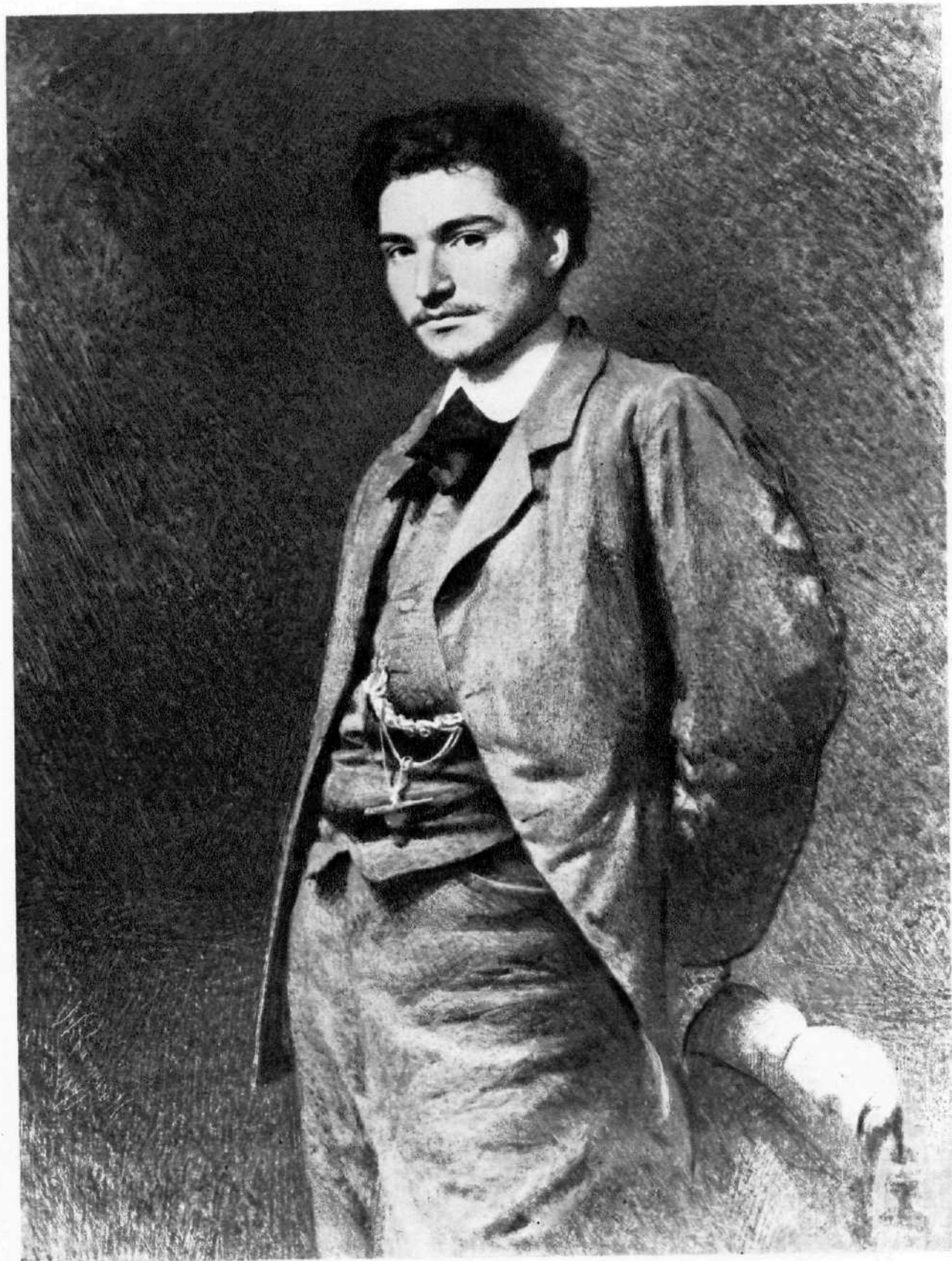
43. И. Н. Крамской. Крестьянин с уздечкой. 1883



44. И. Н. Крамской. Полесовщик. 1874



45. И. Н. Крамской. Портрет А. Д. Литовченко. 1878



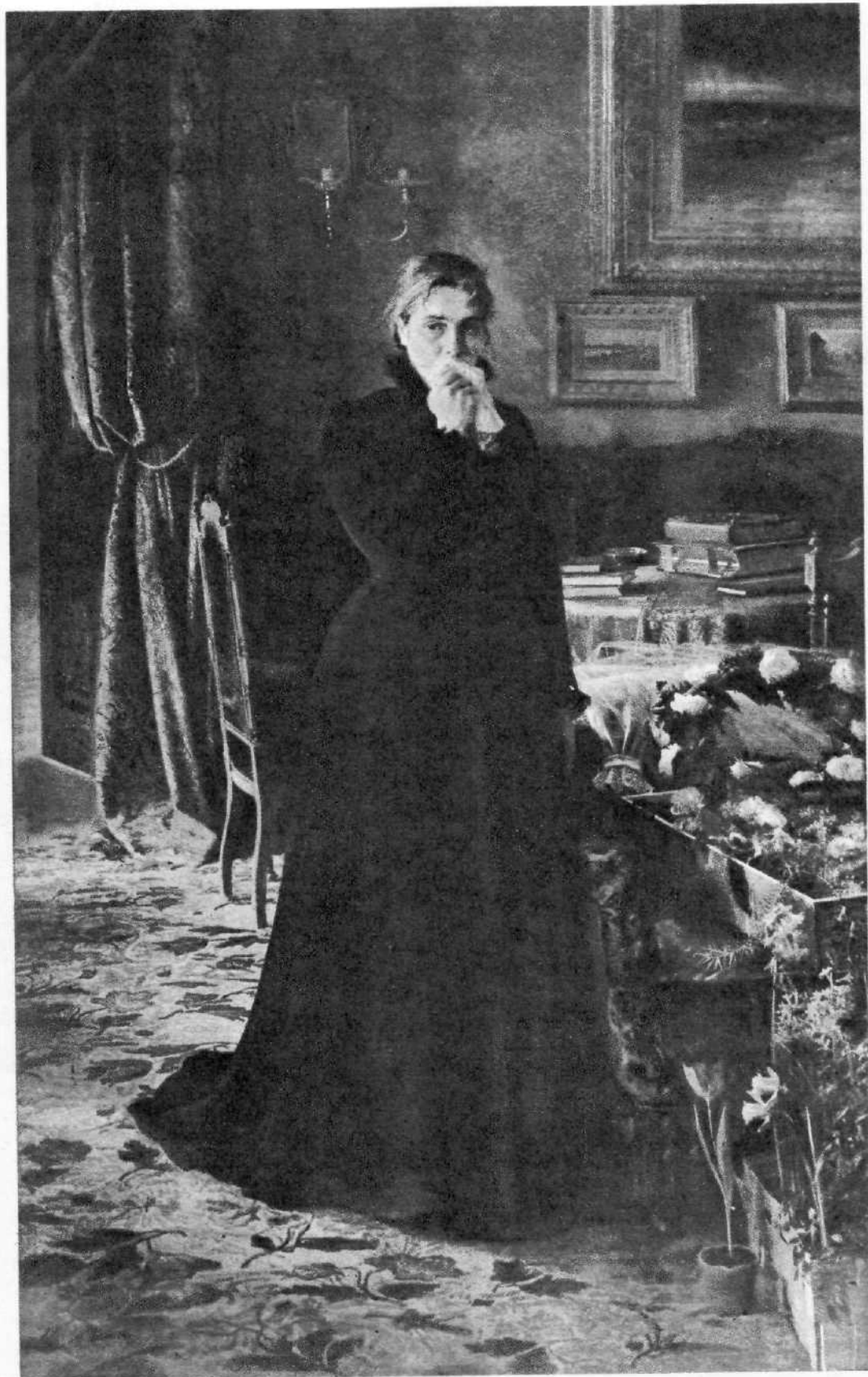
46. И. Н. Крамской. Портрет Ф. А. Васильева. 1871



47. И. Н. Крамской. Неизвестная. 1883



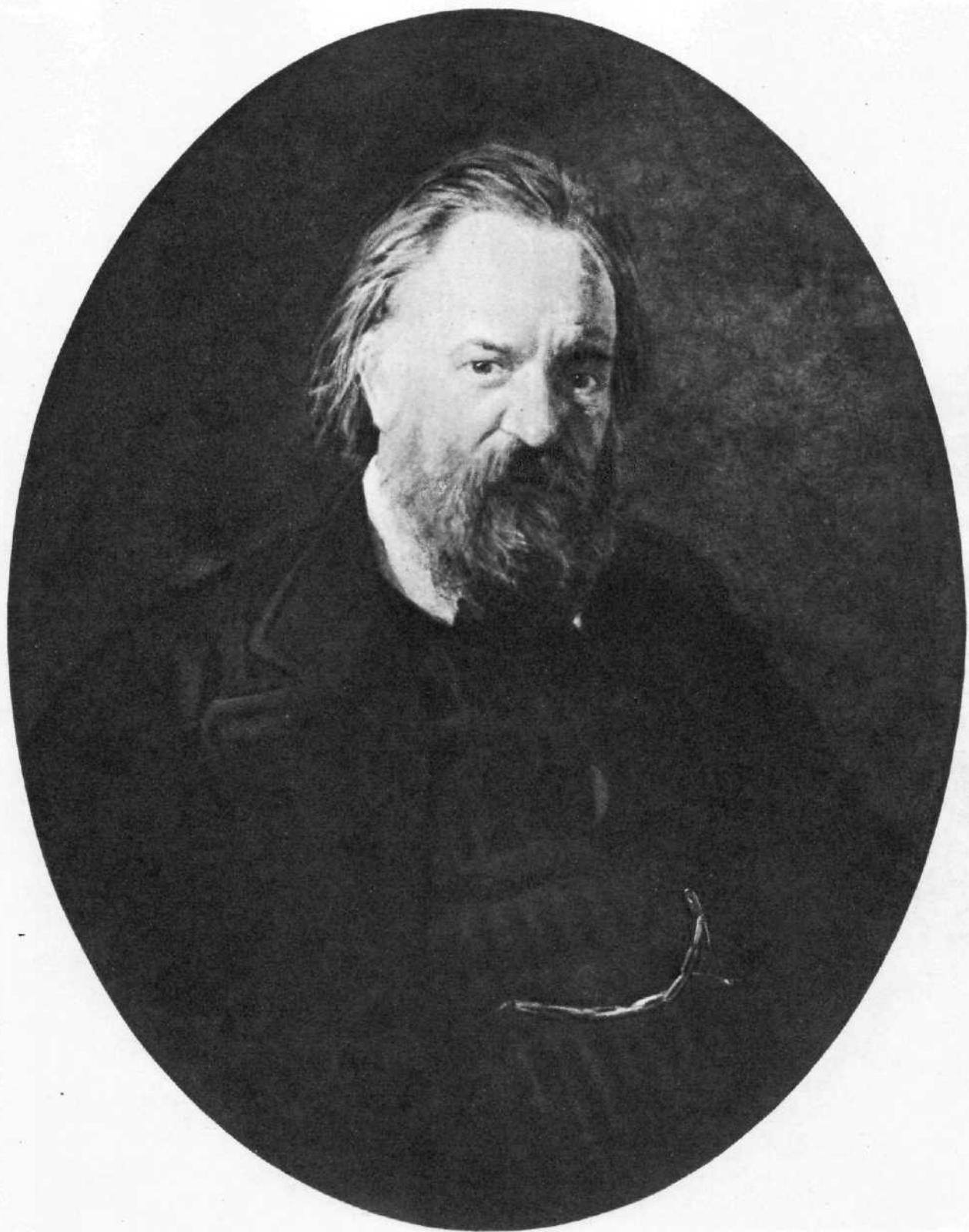
48. И. Н. Крамской. Майская ночь (Русалки). 1871



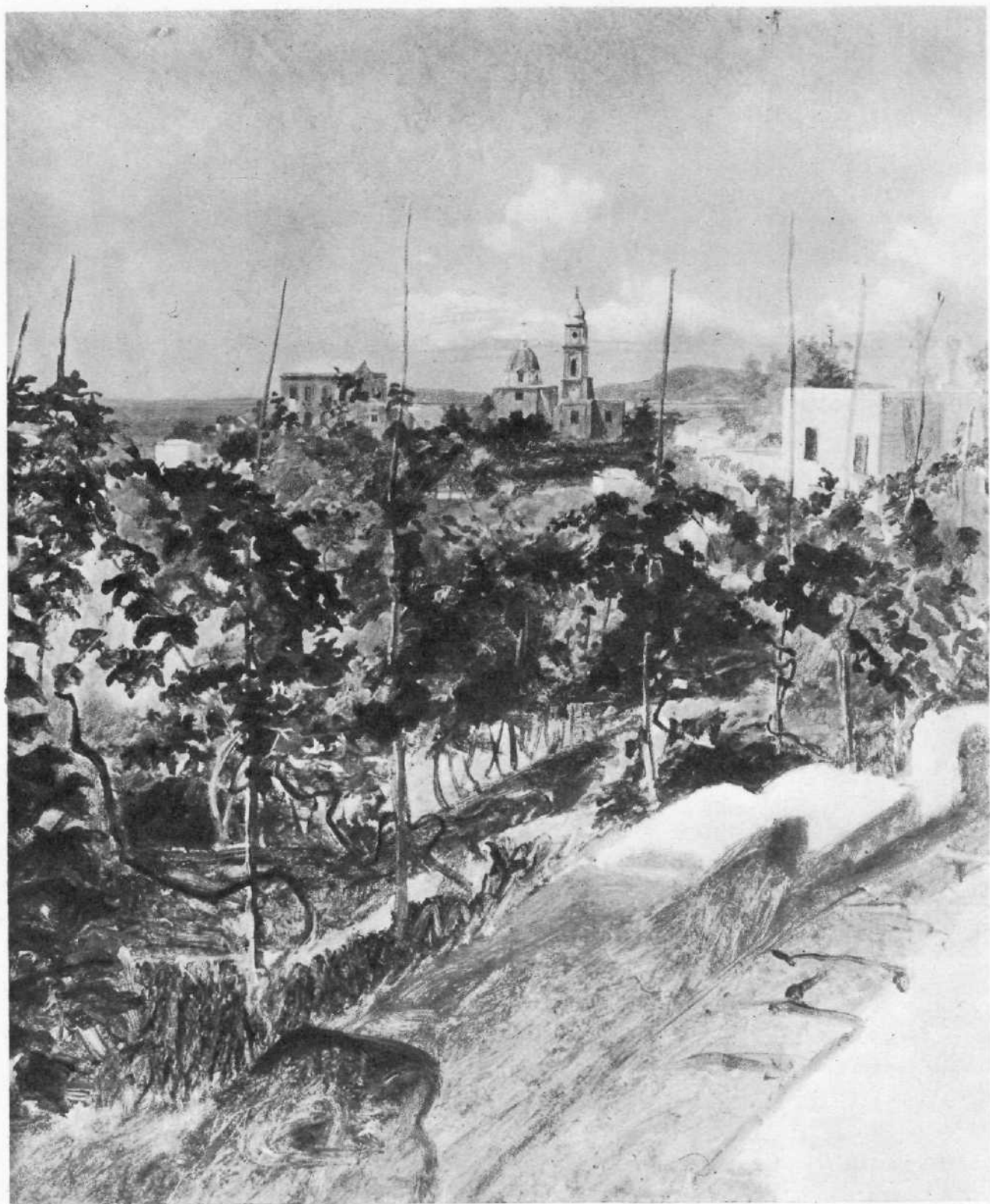
49. И. Н. Крамской. Неутешное горе. 1884



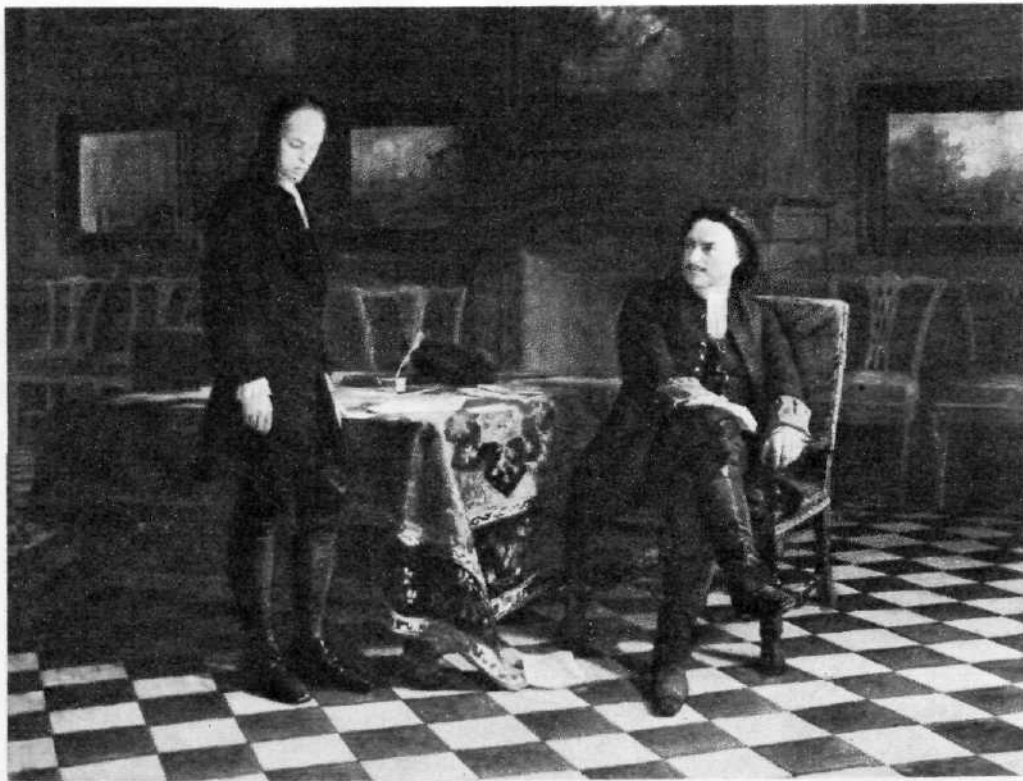
50. Н. Н. Ге. Тайная вечеря. 1863



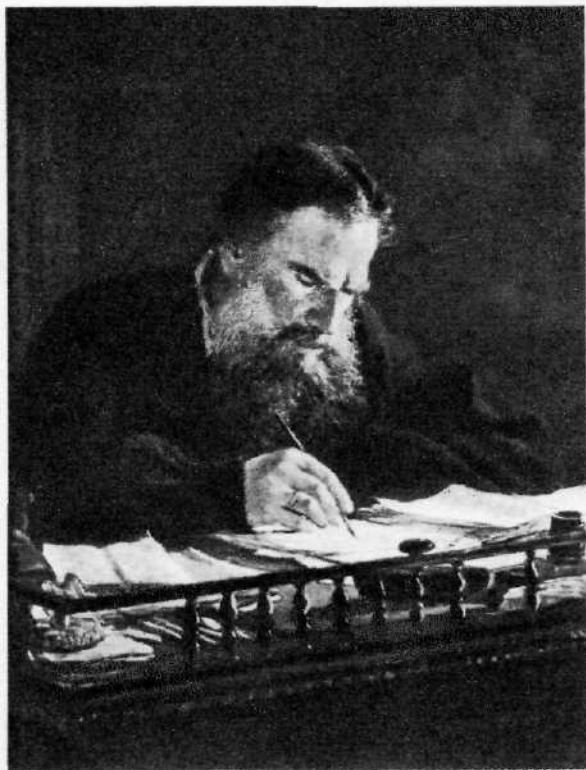
51. Н. Н. Ге. Портрет А. И. Герцена. 1867



52. Н. Н. Ге. Виноградник Вико. 1858



53. Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871



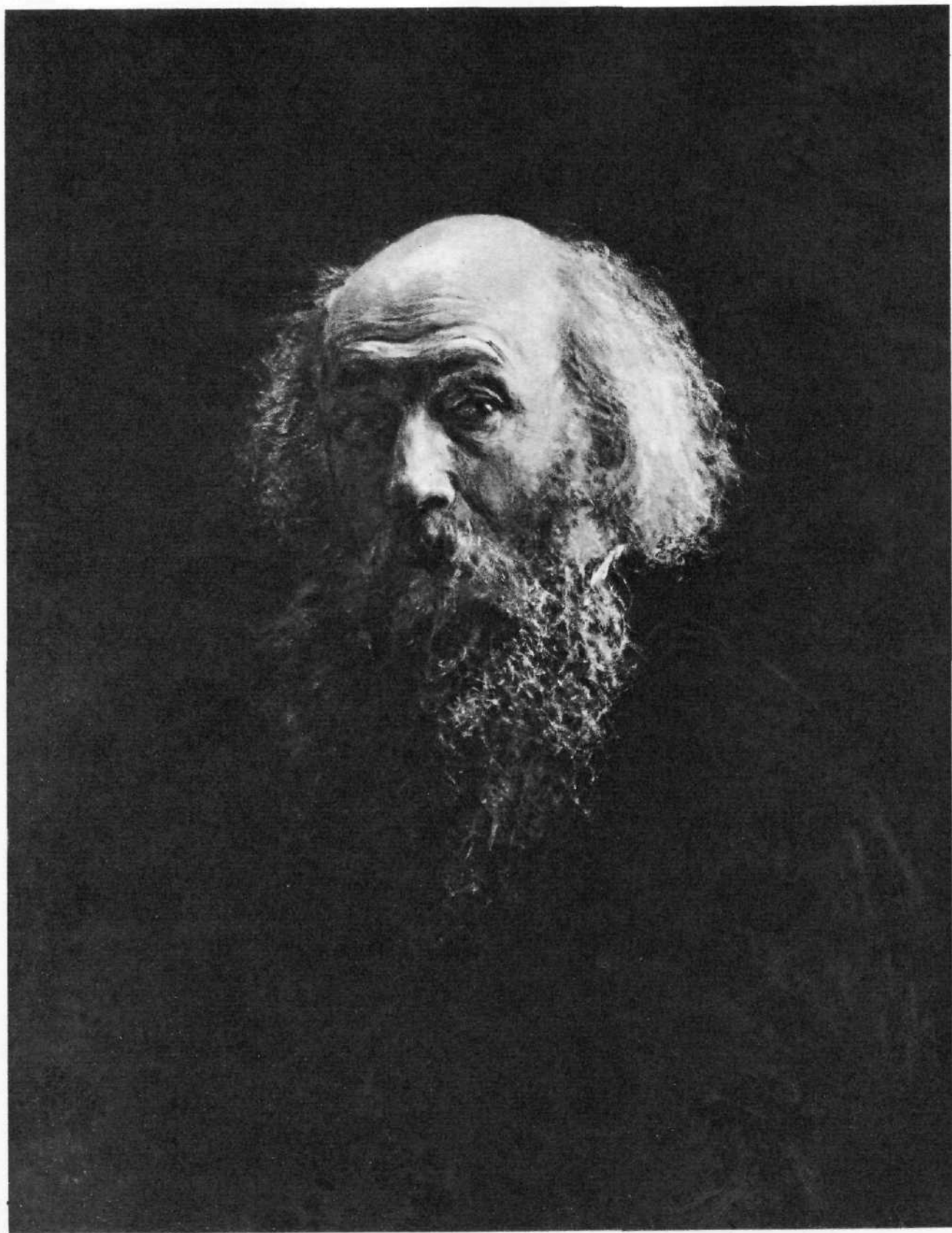
54. Н. Н. Ге. Портрет Л. Н. Толстого. 1884



55. Н. Н. Ге. Портрет Н. И. Петрункевич. 1893



56. Н. Н. Ге. Голгофа. 1893



57. Н. Н. Ге. Автопортрет. 1892—1893



58. В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875



59. В. М. Максимов. Семейный раздел. 1876



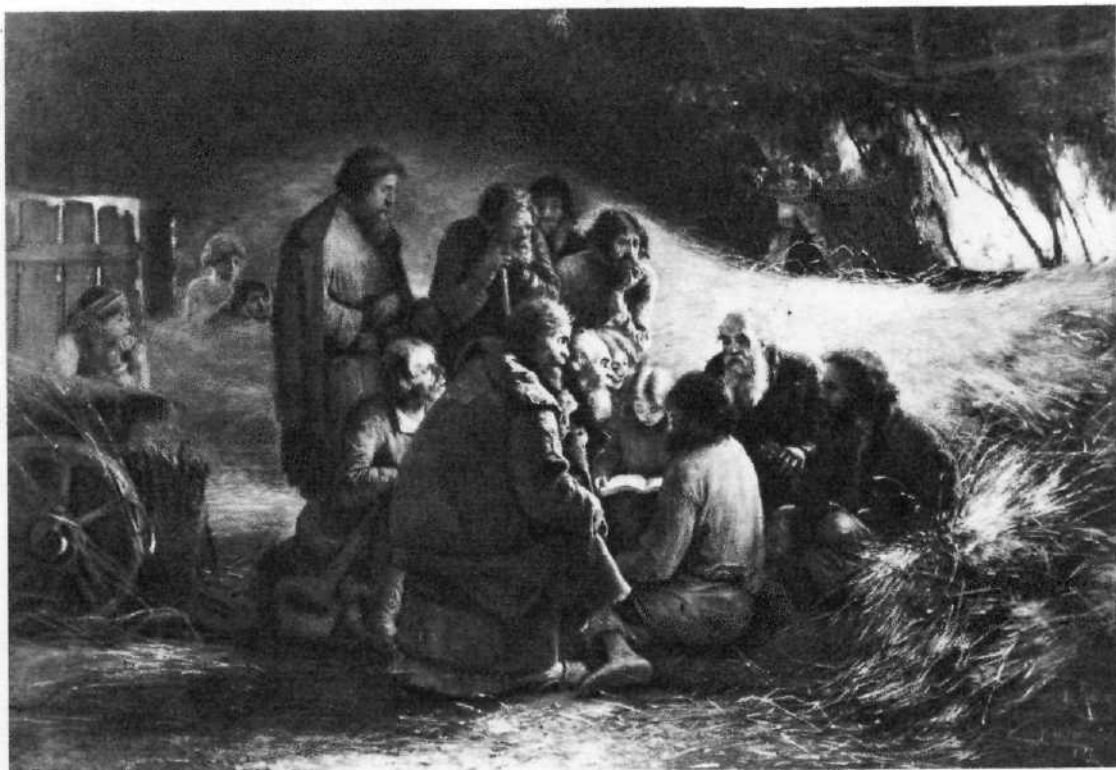
60. В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. Фрагмент



61. В. М. Максимов. Больной муж. 1881



62. В. М. Максимов. Все в прошлом. 1889



63. Г. Г. Мясоедов. Чтение манифеста 19 февраля 1861 года. 1873



64. Г. Г. Мясоедов. Косцы. 1887



65. К. А. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге. 1874



66. К. А. Савицкий. Встреча иконы. 1878



67. К. А. Савицкий. На войну. 1888



68. А. И. Корзухин. Перед исповедью. 1877



69. А. И. Корзухин. В монастырской гостинице. 1882



70. А. И. Корзухин. В монастырской гостинице. Фрагмент



71. Ф. С. Журавлев. Купеческие поминки. 1876



72. И. М. Прянишников. Спасов день на Севере. 1887



77. В. Е. Маковский. На бульваре. 1886—1887



78. В. Е. Маковский. Крах банка. 1881



79. В. Е. Маковский. Свидание. 1883



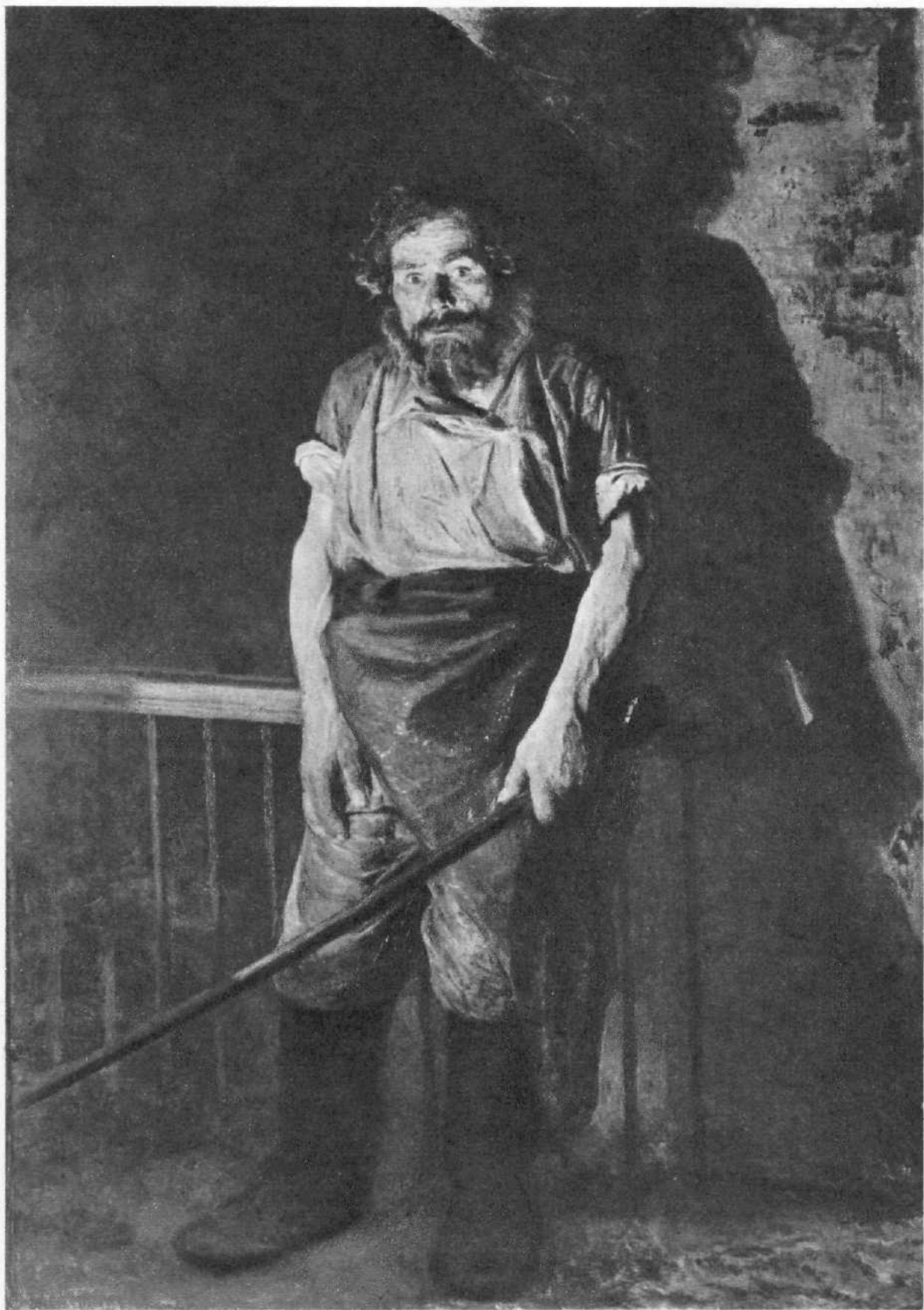
80. В. Е. Маковский. Вечеринка. 1875—1897



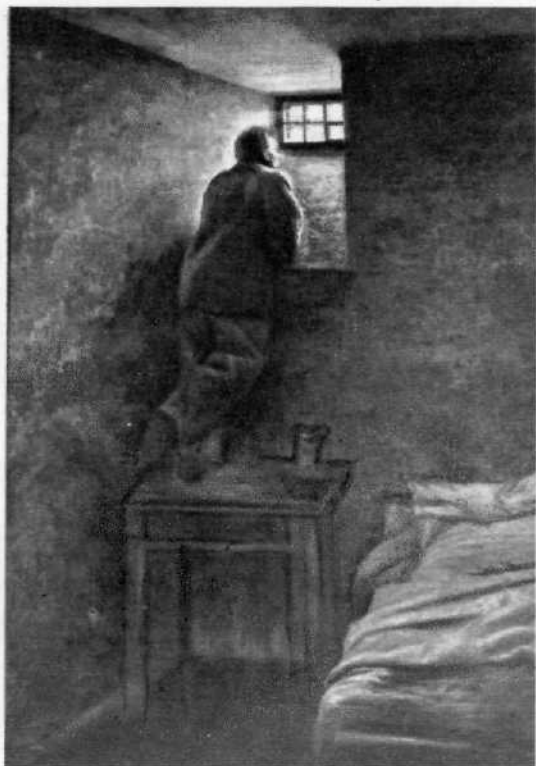
81. В. Е. Маковский. За лекарством. 1884



82. В. Е. Маковский. Объяснение. 1889—1891



83. Н. А. Ярошенко. Кочегар. 1878



84. Н. А. Ярошенко. Заключенный. 1878



85. Н. А. Ярошенко. Портрет П. А. Стрелетовой. 1884



86. Н. А. Ярошенко. Студент. 1881



87. Н. А. Ярошенко. Всяду жизнь. 1888



88. И. И. Шишкин. Рожь. 1878



89. И. И. Шишкин. Рубка леса. 1867



90. И. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869



91. И. И. Шишкин. Афонасовская корабельная роща близ Елабуги. 1898



92. И. И. Шишкин. Лесная речка. 70-е гг. XIX в.



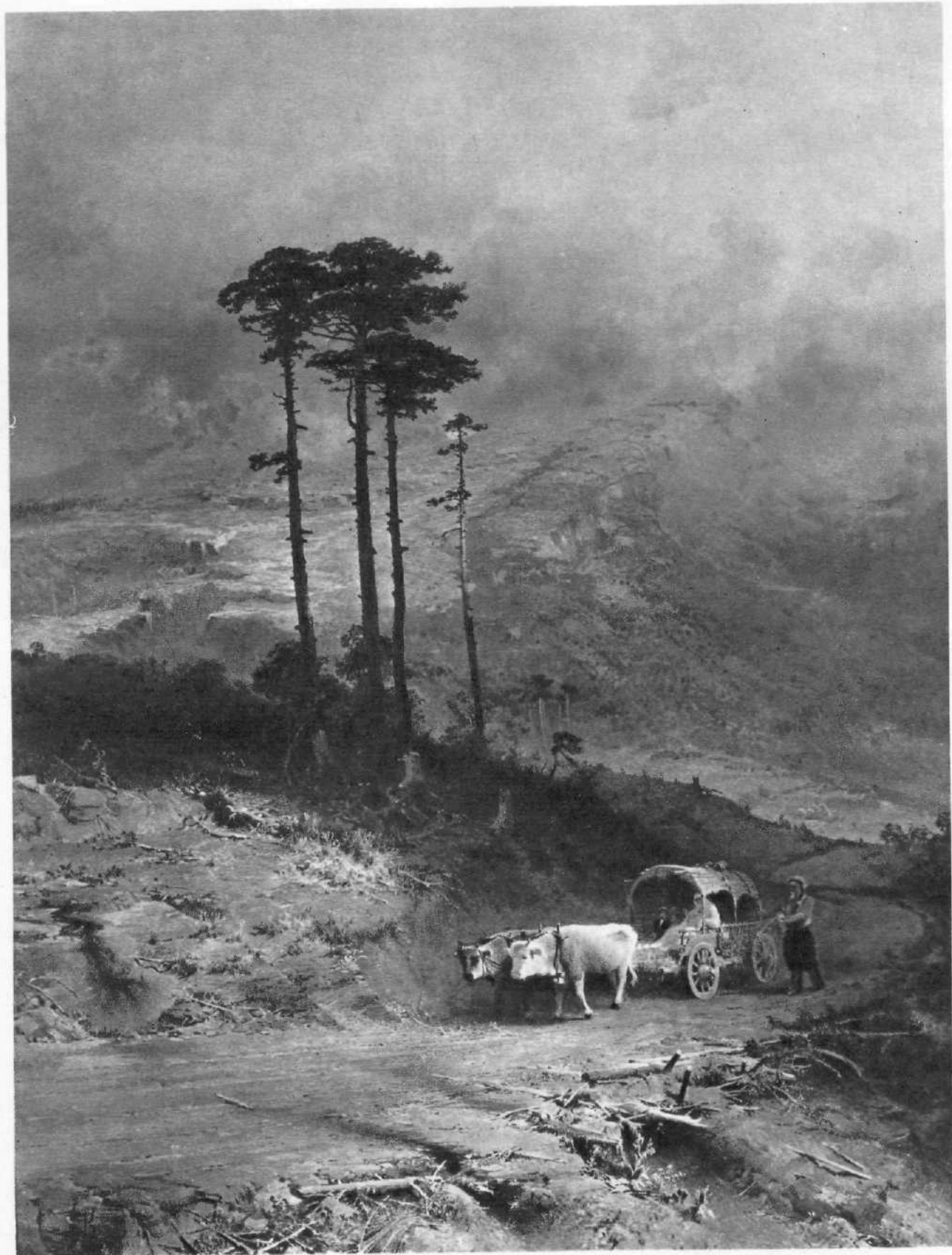
93. И. И. Шишкин. Три дуба. 1887



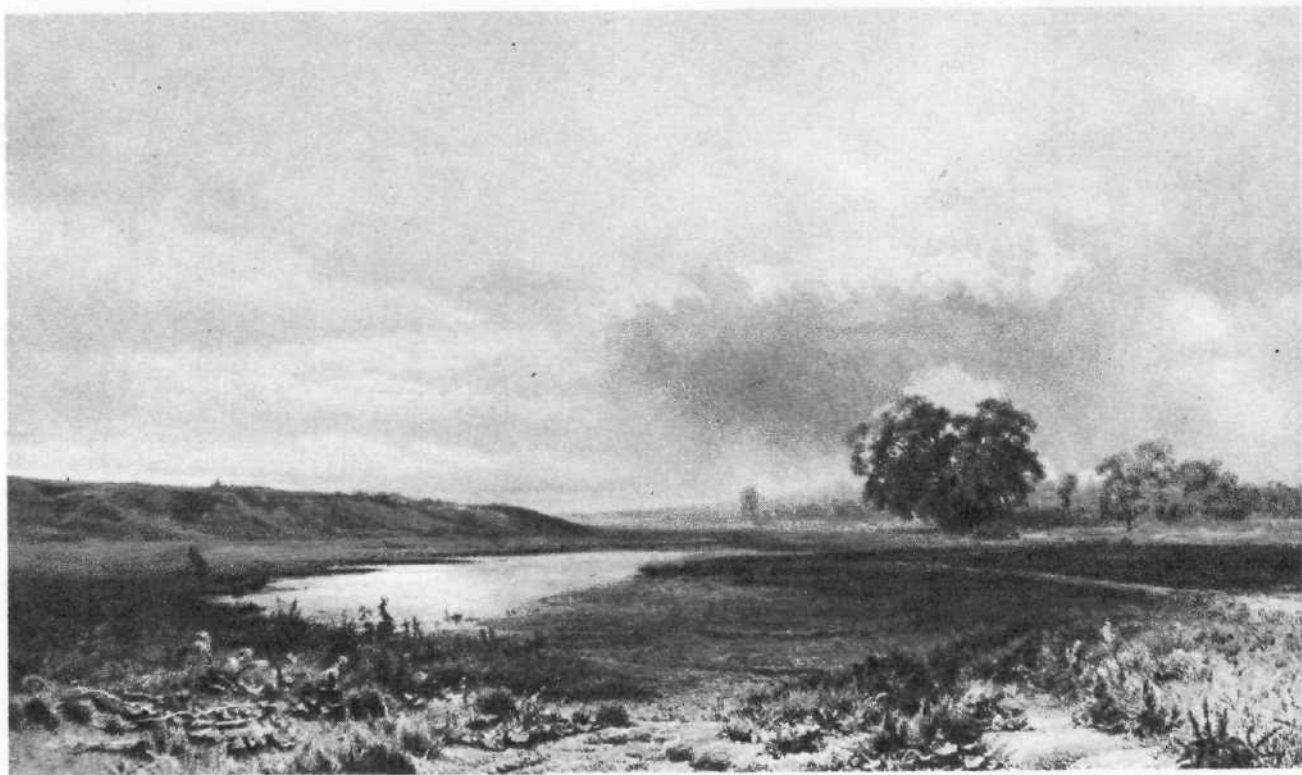
94. Ф. А. Васильев. Оттепель. 1871



95. Ф. А. Васильев. Перед дождем. 1870



96. Ф. А. Васильев. В крымских горах. 1873



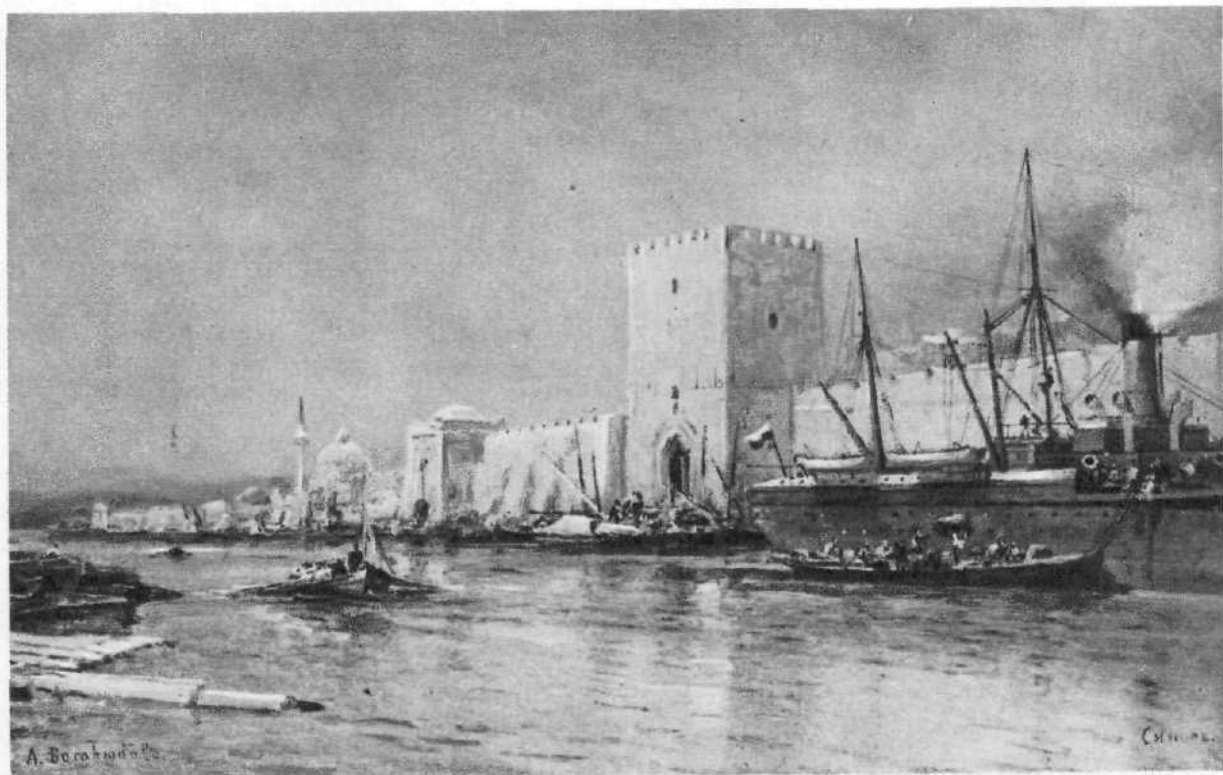
97. Ф. А. Васильев. Мокрый луг. 1872



98. Ф. А. Васильев. Заброшенная мельница. 1871—1873



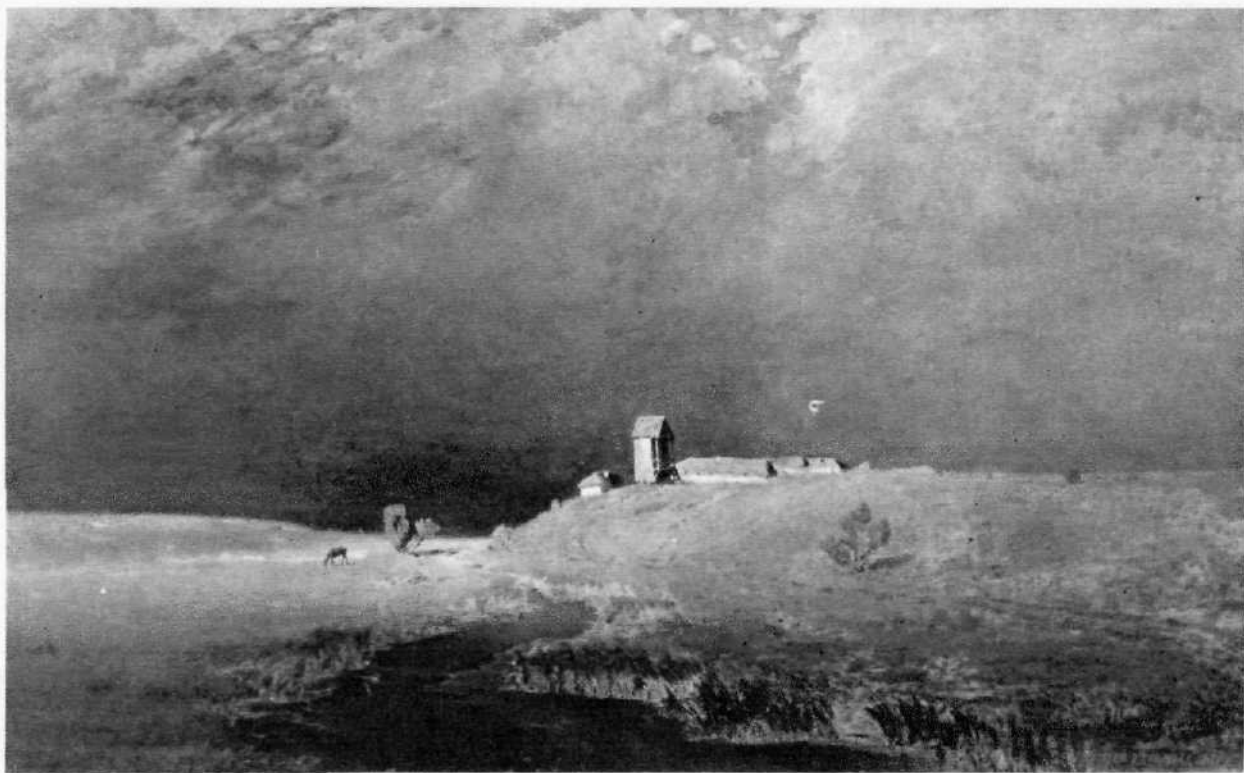
99. Р. Г. Судковский. Штиль. 1884



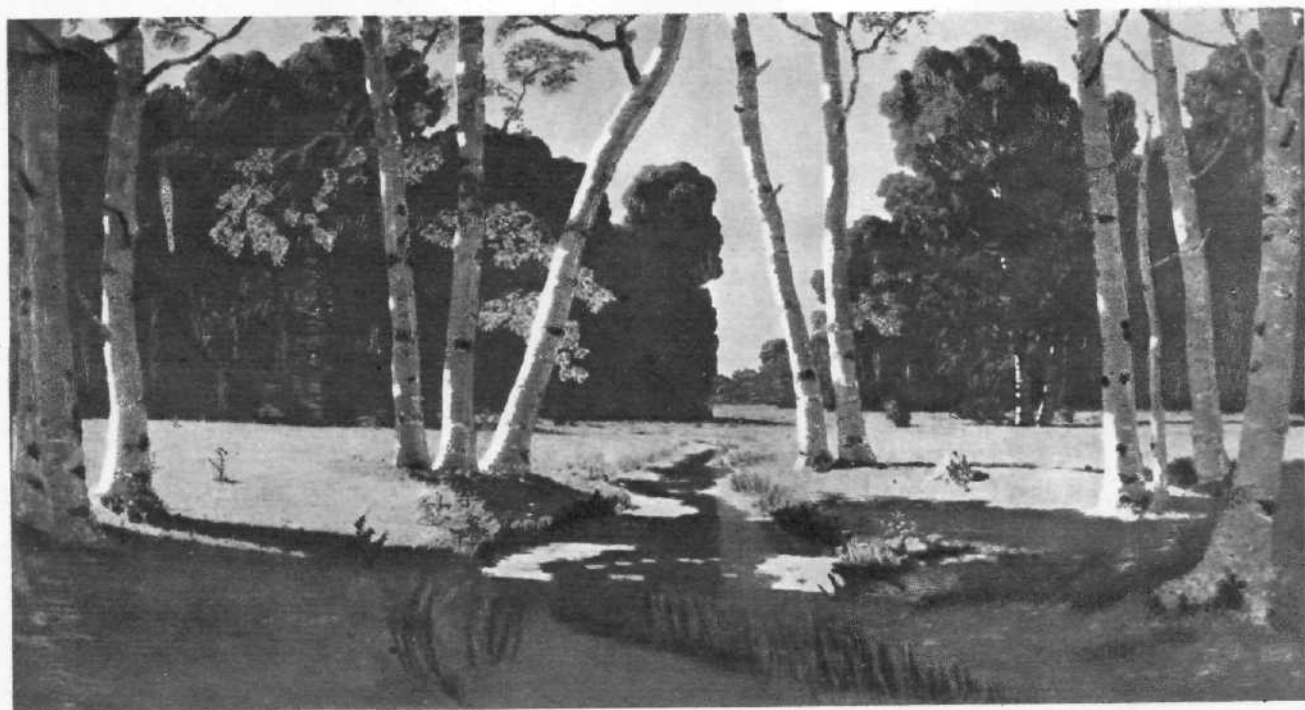
100. А. П. Боголюбов. Синоп. 1856



101. А. И. Куинджи. На острове Валааме. 1873



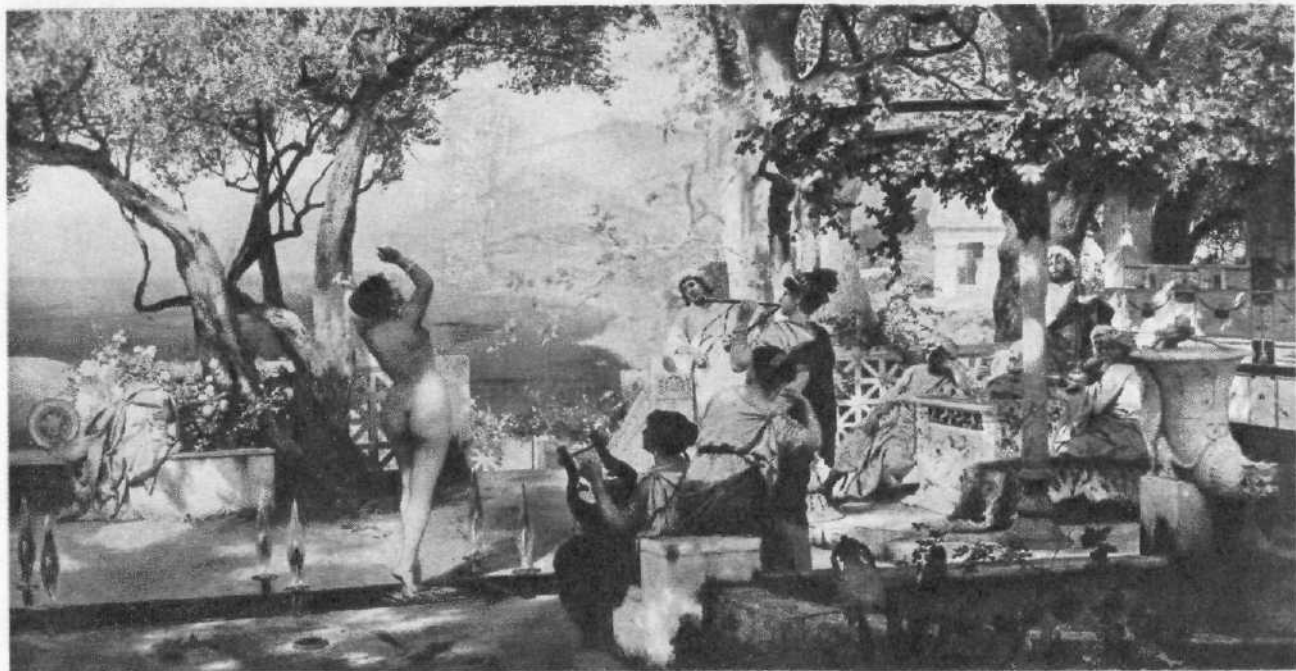
102. А. И. Куинджи. После дождя. 1879



103. А. И. Куинджи. Березовая роща. 1879



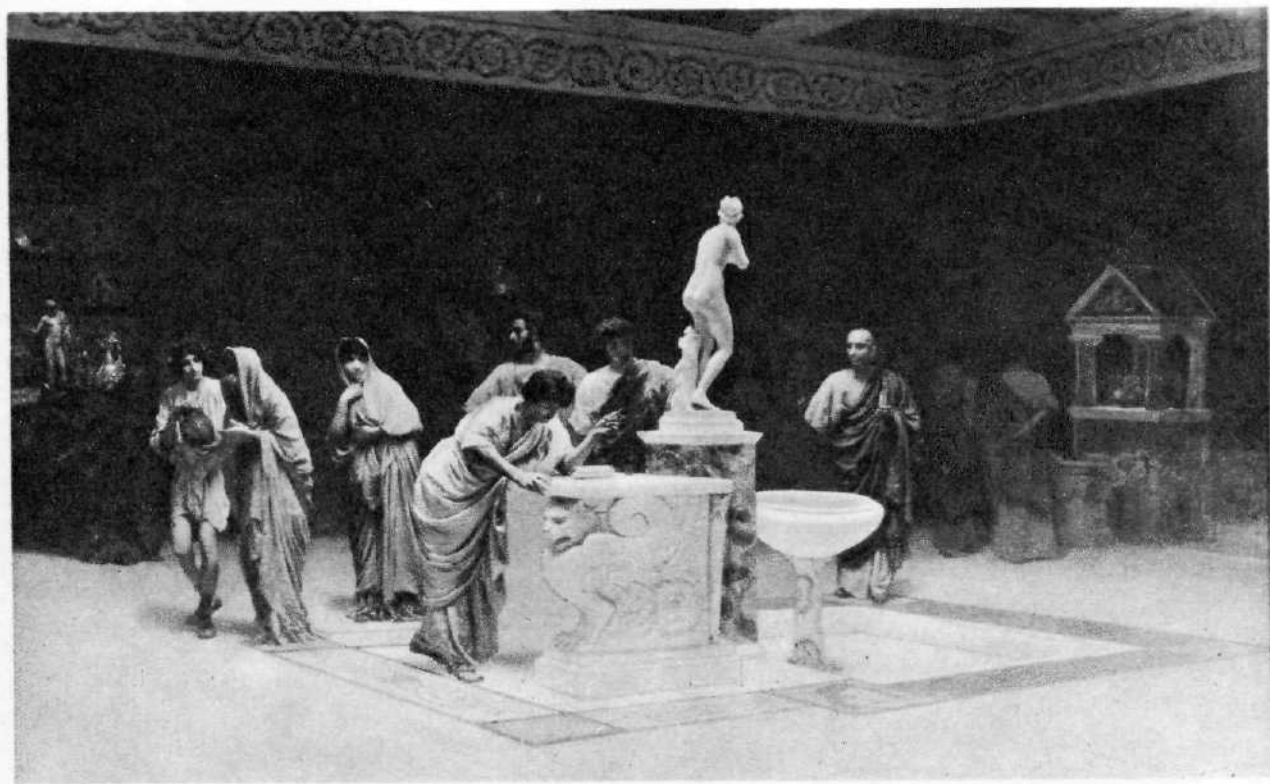
104. А. И. Куинджи. Ночь на Днепре. 1880



105. Г. И. Семирадский. Танец среди мечей. 1881



106. В. С. Смирнов. Смерть Нерона. 1888



107. С. В. Бакалович. В приемной у мецената. 1890



108. П. П. Чистяков. Боярин. 1876



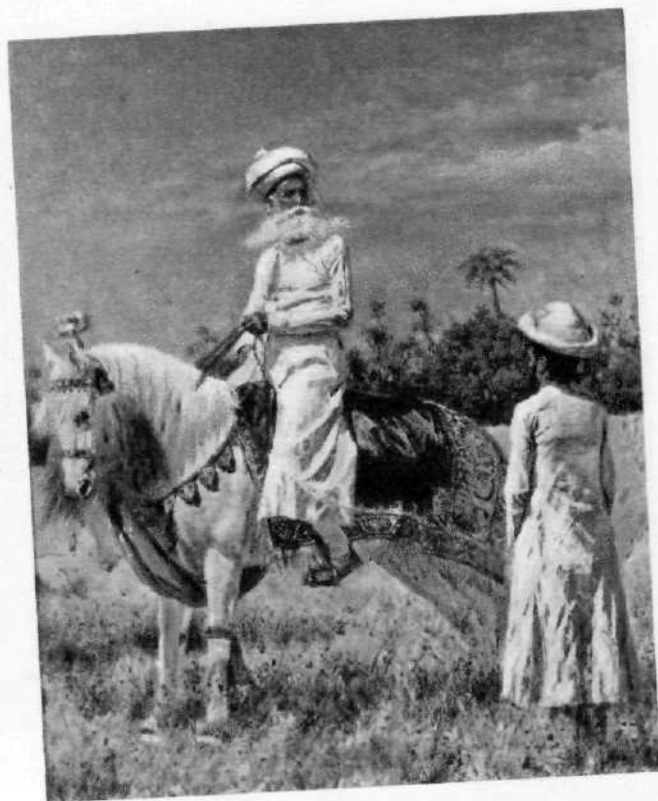
109. П. П. Чистяков. Голова дочары. 1863(?)



110. В. В. Верещагин. Нападают врасплох. 1871



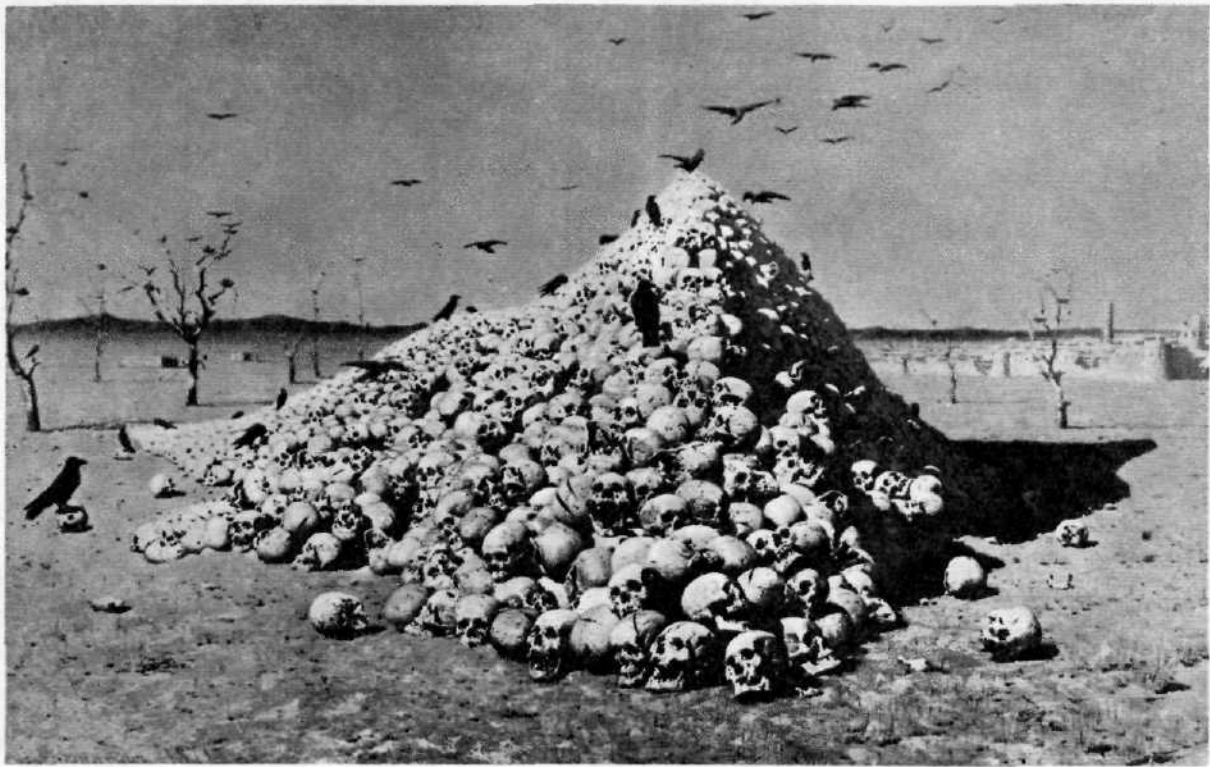
111. В. В. Верещагин. Смертельно раненный. 1873



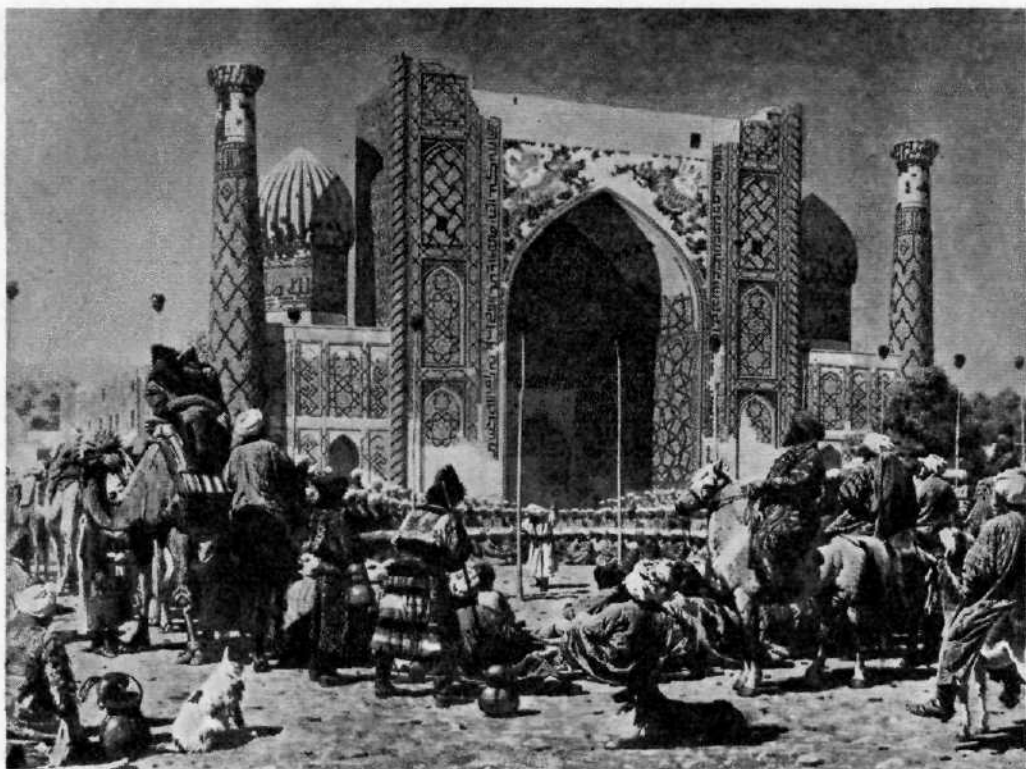
112. В. В. Верещагин. Всадник в Джайпуре. 1881—1882



113. В. В. Верещагин. Двери Тимура (Тамерлана). 1871—1872



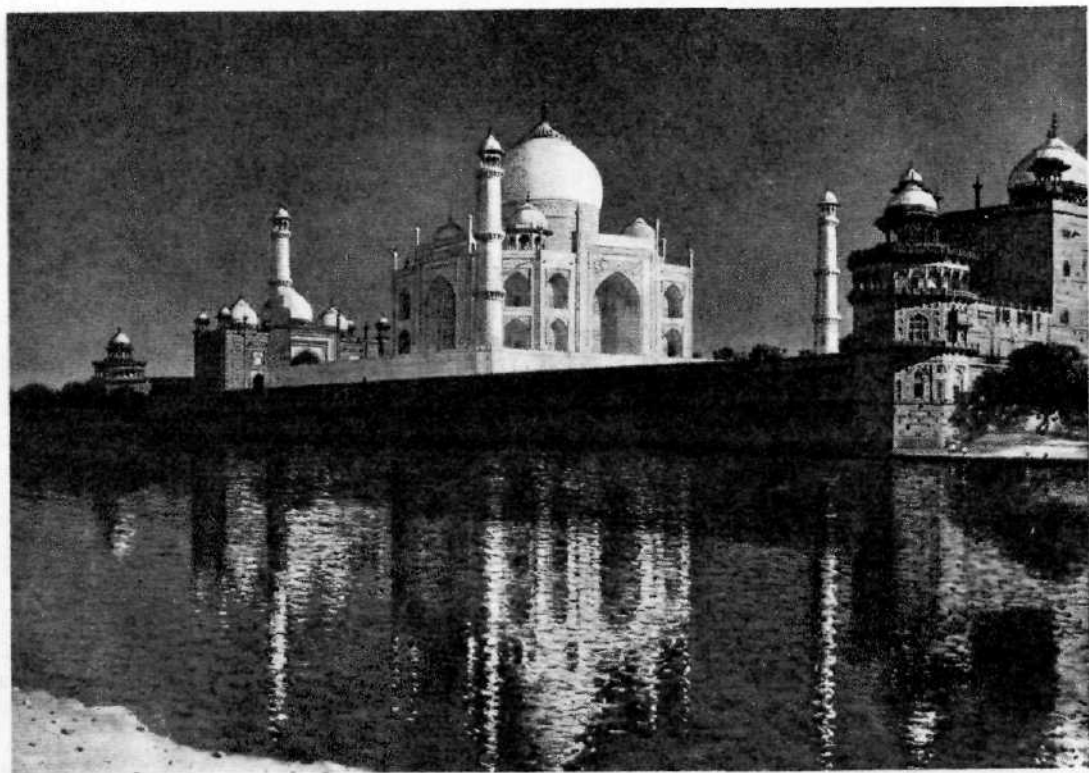
114. В. В. Верещагин. Апофеоз войны. 1871



115. В. В. Верещагин. Торжествуют. 1871—1872



116. В. В. Верещагин. Шипко-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1877—1878



117. В. В. Верещагин. Мавзолей Тадж Махал в Агре. 1874—1876



118. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873



119. И. Е. Репин. Этюд к картине «Бурлаки на Волге». 1871



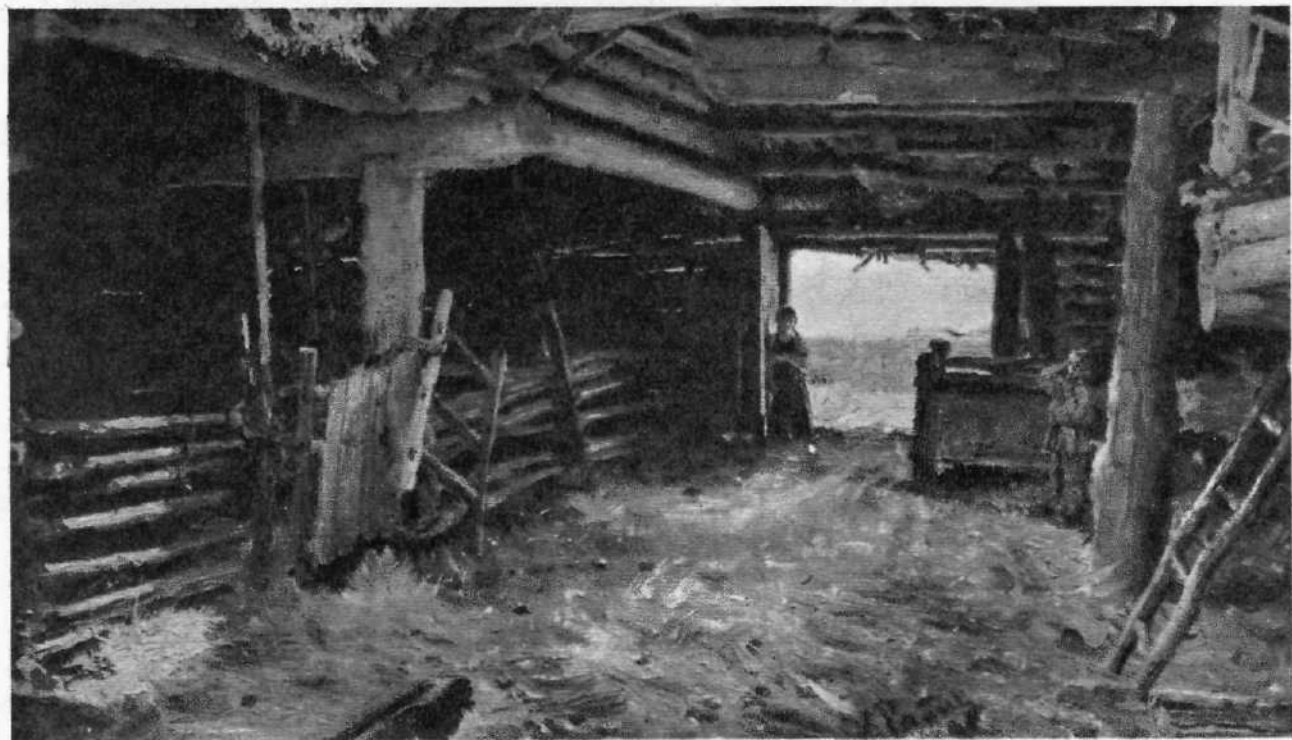
120. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент



121. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент



122. И. Е. Репин. На дерновой скамье. Красное село. 1876



123. И. Е. Репин. Дворик. 1879



124. И. Е. Репин. Протодьякон. 1877



125. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент



126. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883



127. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент



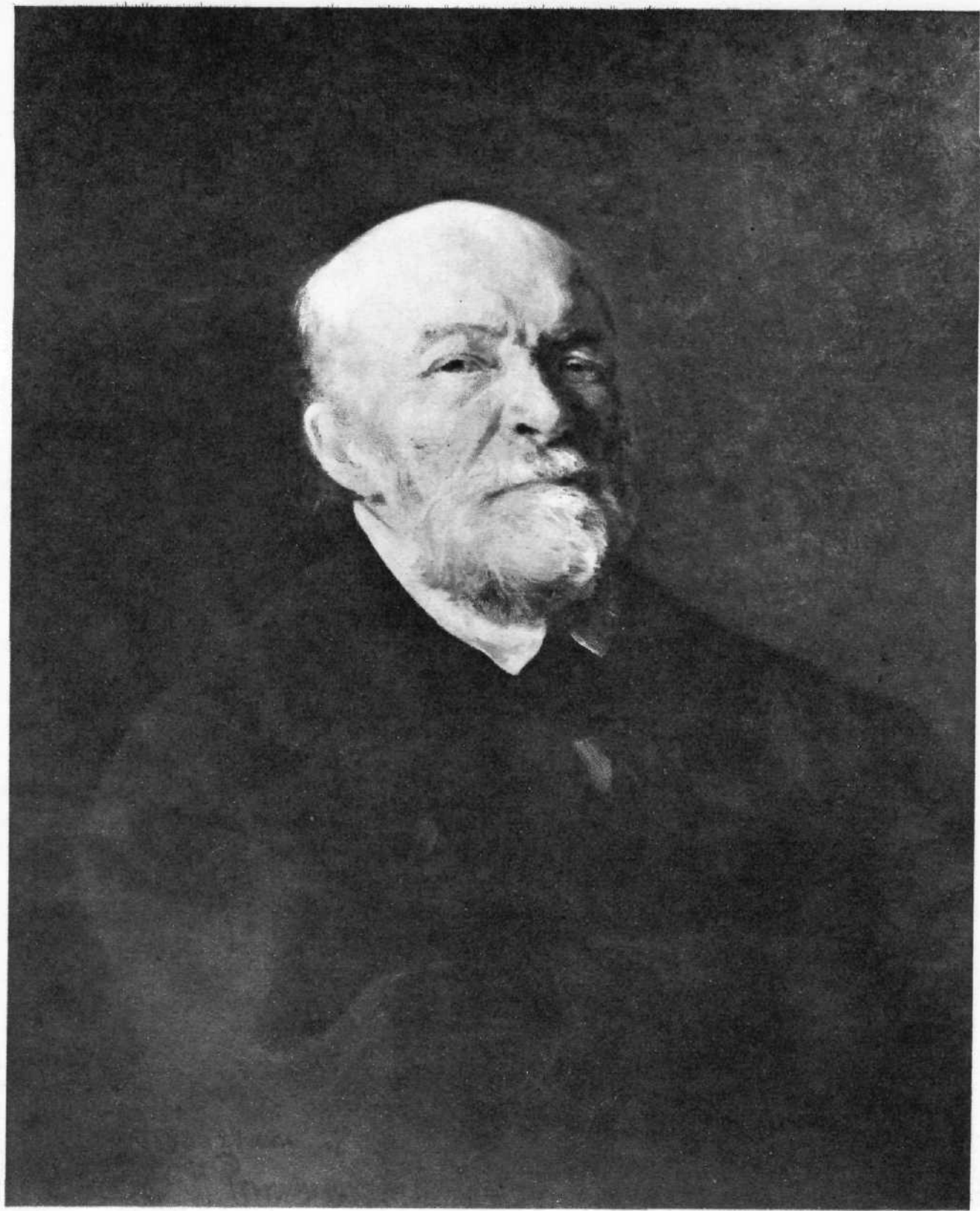
128. И. Е. Репин. Арест пропагандиста. 1880—1892



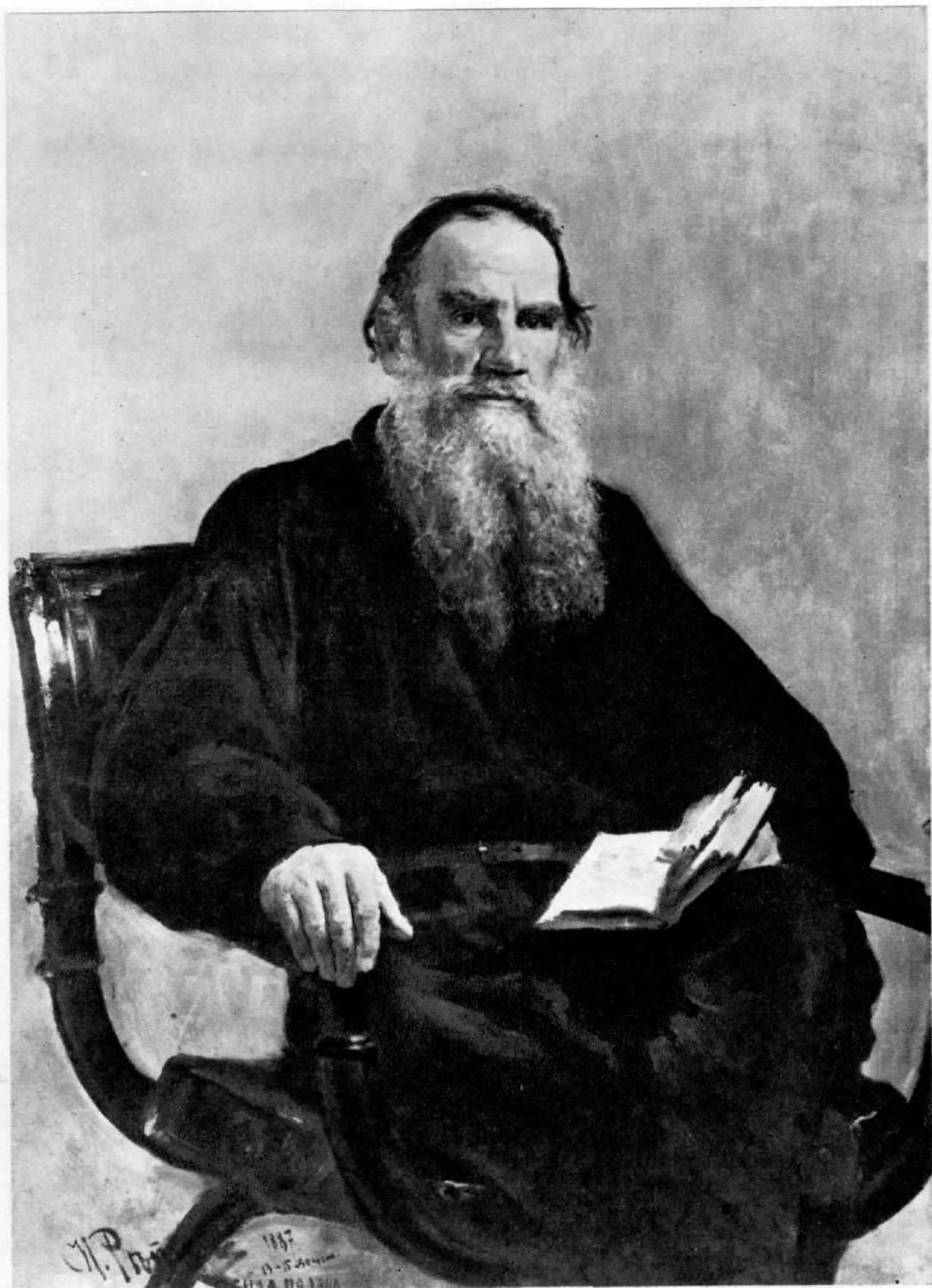
129. И. Е. Репин. Отказ от исповеди. 1879—1885



130. И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881



131. И. Е. Репин. Портрет Н. И. Пирогова. 1881



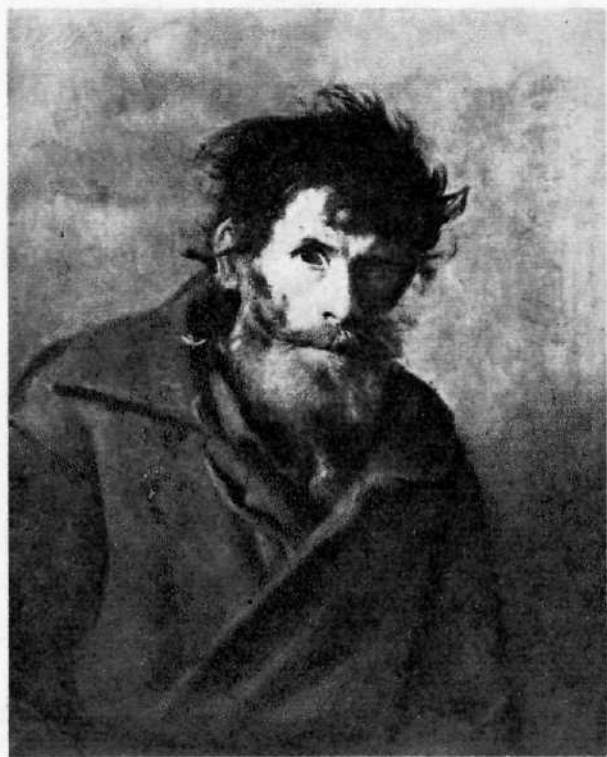
132. И. Е. Репин. Портрет Л. Н. Толстого. 1887



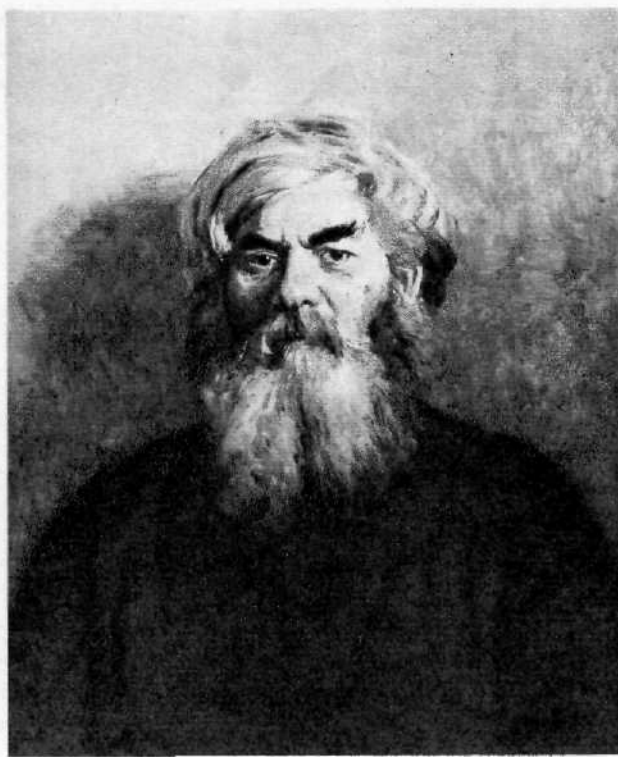
133. И. Е. Репин. Портрет П. А. Стрепетовой. Этюд. 1882



134. И. Е. Репин. Портрет А. И. Дельвига. 1882



135. И. Е. Репин. Мужичок из робких. 1877



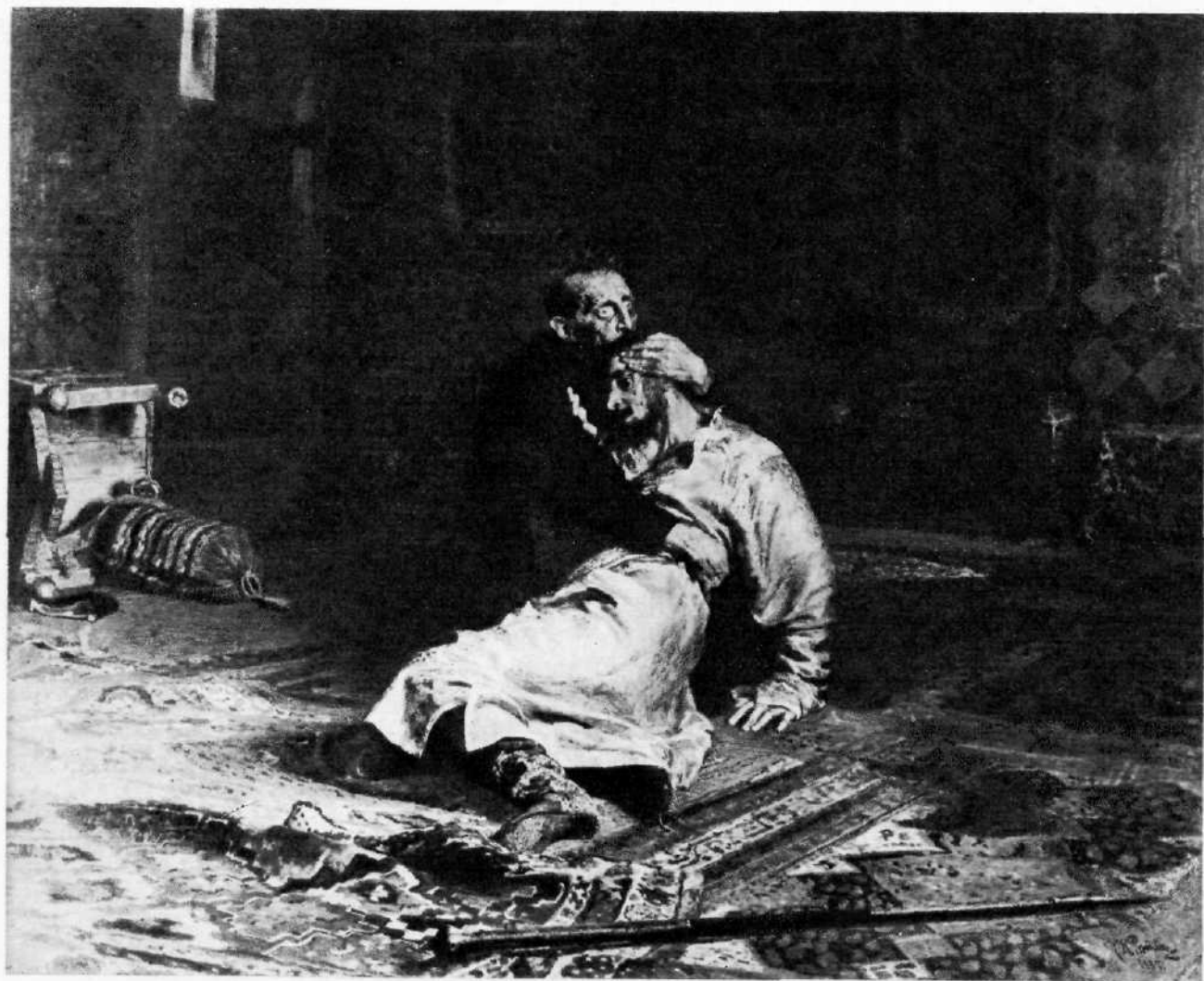
136. И. Е. Репин. Мужик с дурным глазом. 1877



137. И. Е. Репин. Портрет А. Ф. Писемского. 1880



138. И. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения в Новодевичьем монастыре во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. 1879



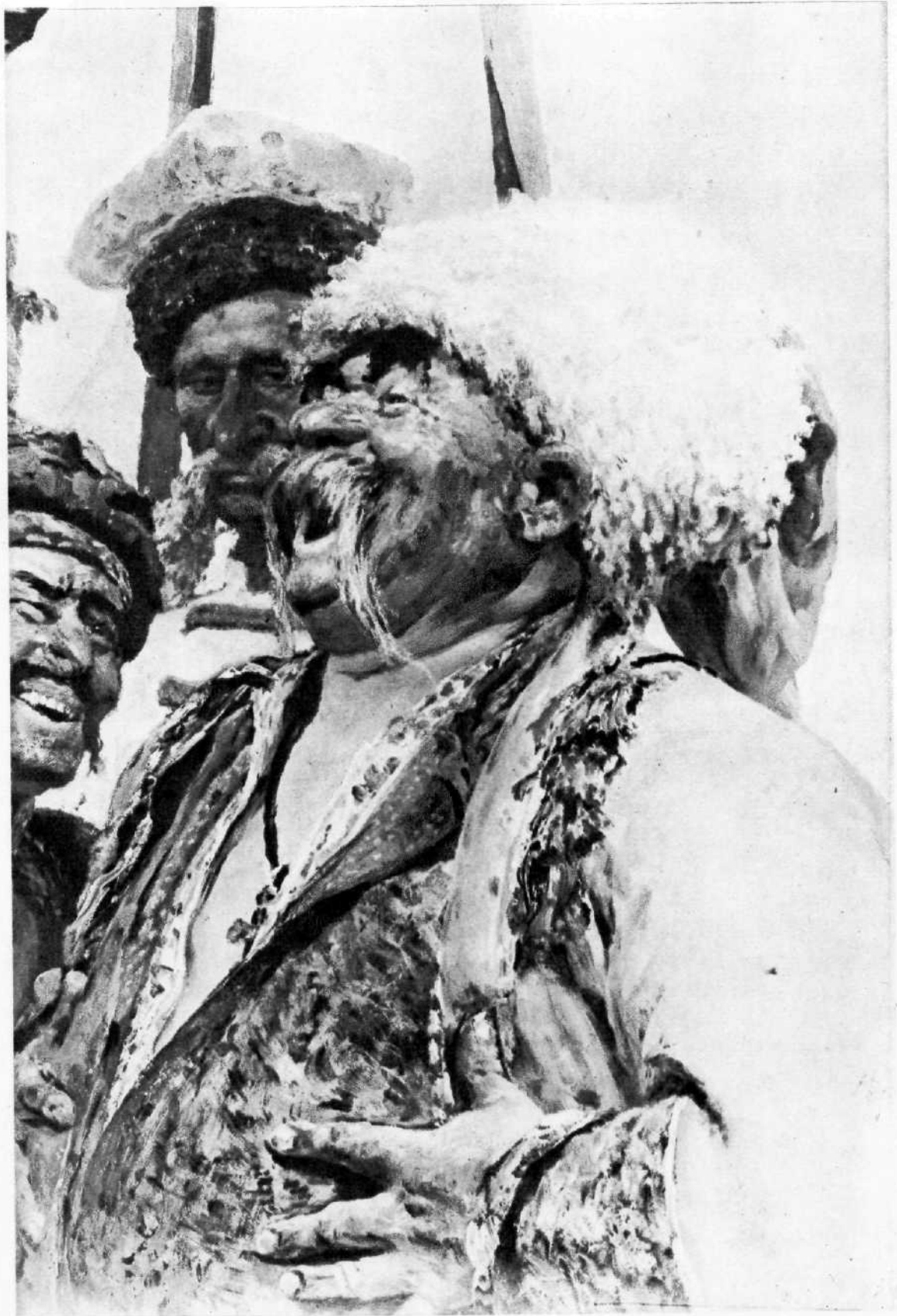
139. И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885



140. И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880—1891



141. И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Наброски. 1878



142. И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Фрагмент



143. И. Е. Репин. Невский проспект. 1887



144. И. Е. Репин. У Доменика. 1887



145. И. Е. Репин. Портрет Э. Дюзе. 1891



146. И. Е. Репин. Портрет В. А. Серова. 1901



147. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент



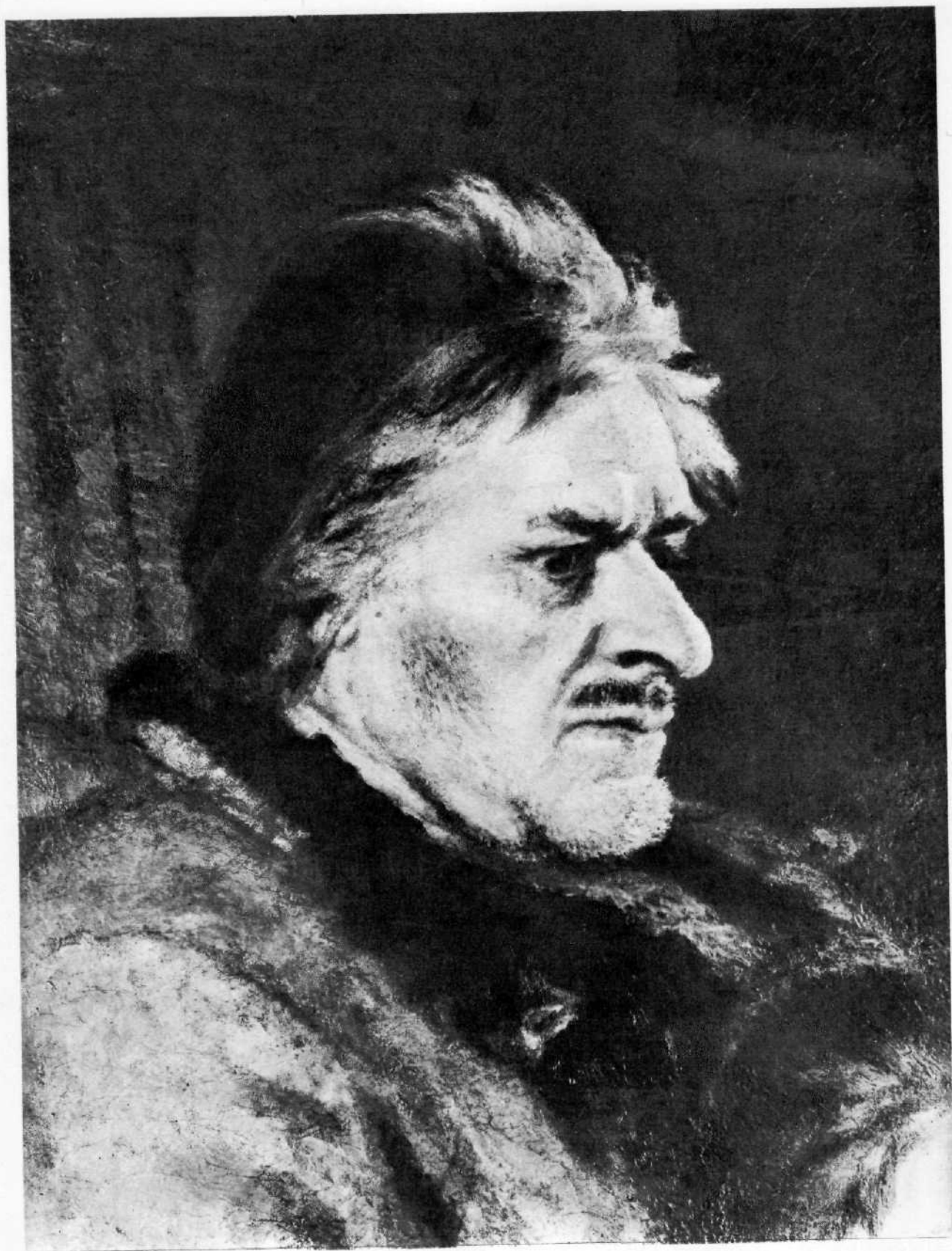
148. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881



149. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент



150. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент



151. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент



152. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883



153. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент



154. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887



155. В. И. Суриков. Эюдж к картине «Боярыня Морозова»



156. В. И. Суриков. Эюдж к картине «Боярыня Морозова»



157. В. И. Суриков. Этюд к картине «Боярыня Морозова». 1886



158. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент



159. В. И. Суриков. Смеющаяся девушка. 1890



160. В. И. Суриков. Взятие снежного городка. 1891



161. В. И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895



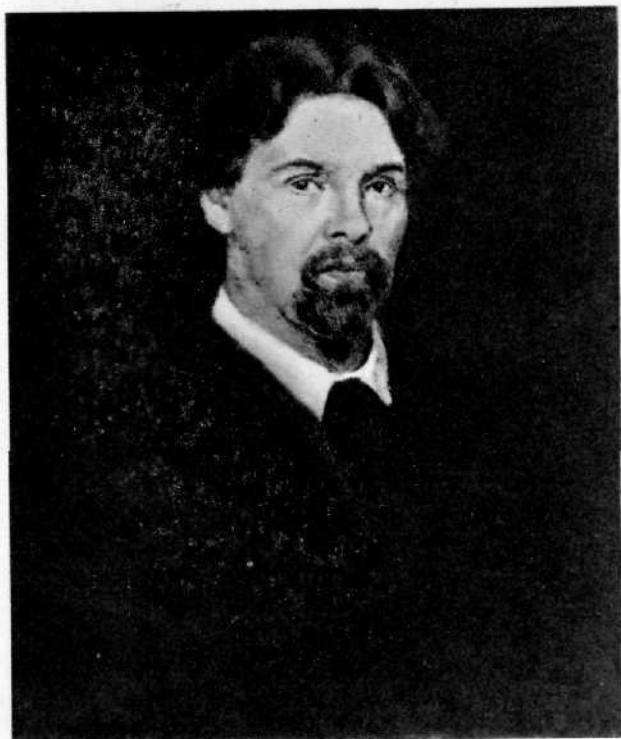
162. В. И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент



163. В. И. Суриков. Переход Суворова через Альпы в 1799 г. 1899



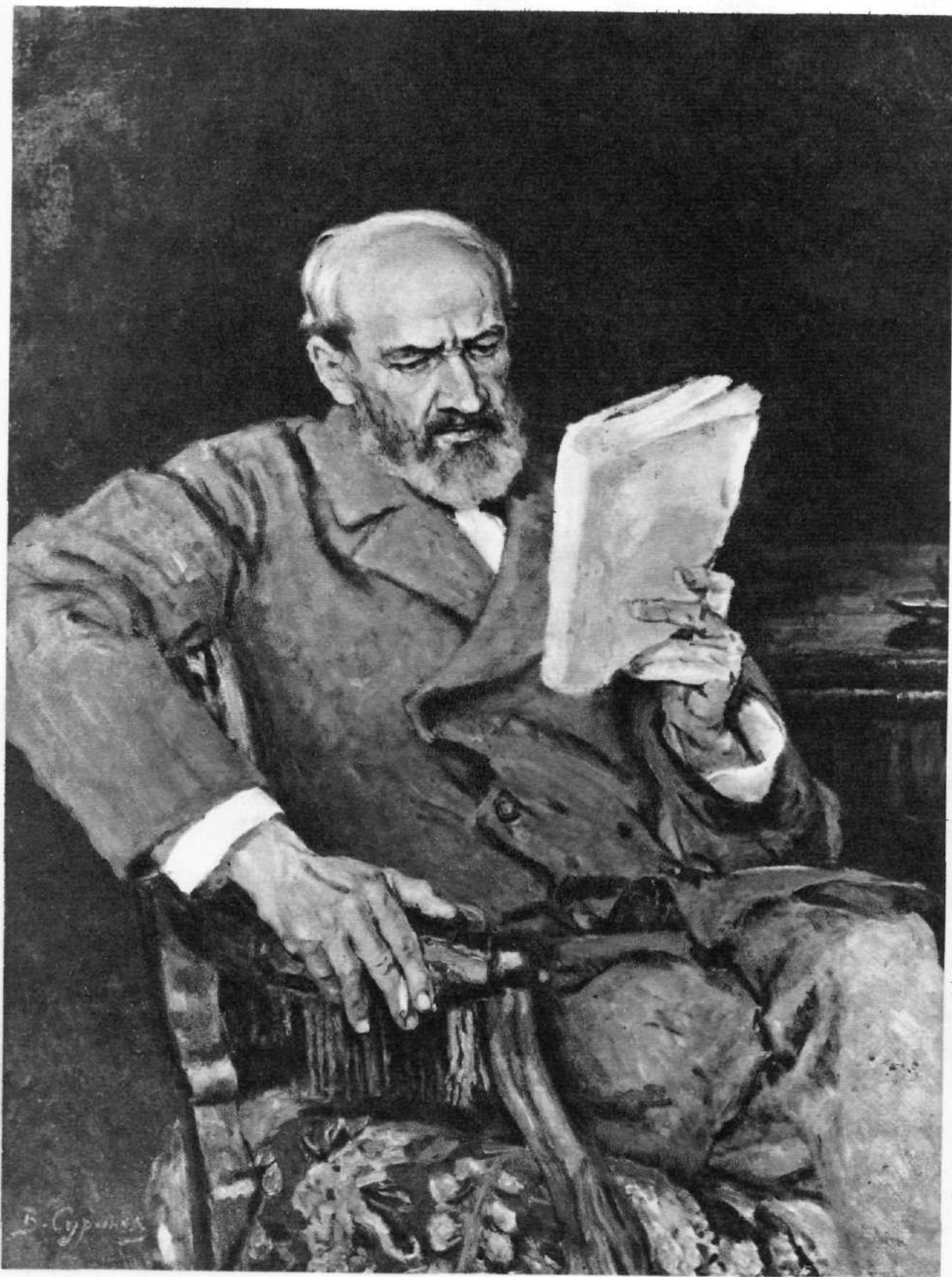
164. В. И. Суриков. Степан Разин. 1906



165. В. И. Суриков. Автопортрет. 1913



166. В. И. Суриков. Сибирская красавица (портрет Е. А. Рачковской), 1891



167. В. И. Суриков. Портрет А. Д. Езерского. Ок. 1910



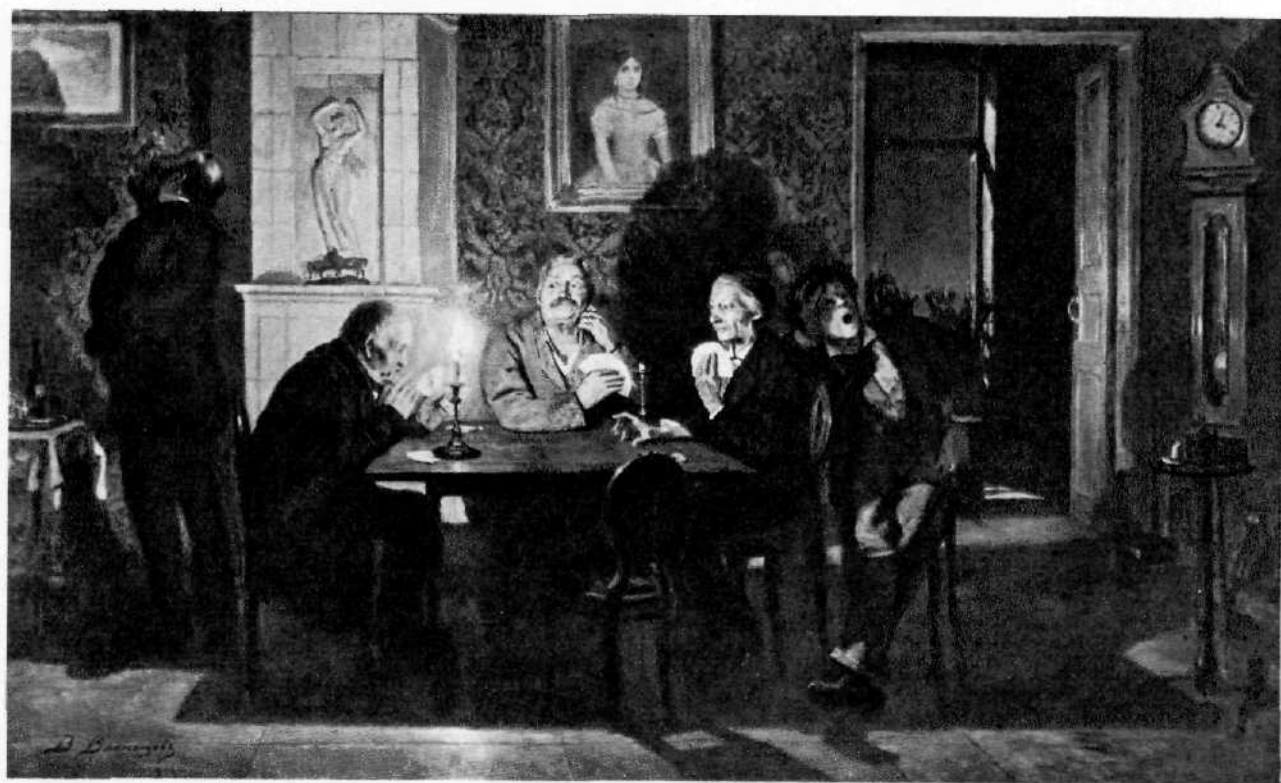
168. В. И. Суриков. Колизей. 1884



169. В. И. Суриков. Минусинская степь. 1873



170. В. М. Васнецов. С квартиры на квартиру. 1876



171. В. М. Васнецов. Преферанс. 1879



172. В. М. Васнецов. Аленушка. 1881



173. В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880



174. В. М. Васнецов. Пейзаж под Абрамцевом. 1881.



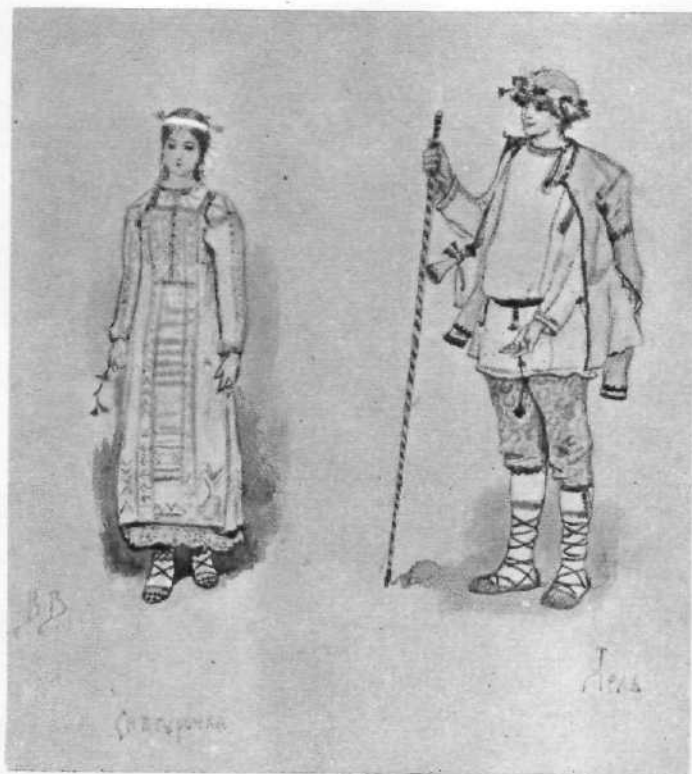
175. В. М. Васнецов. Богатыри. Фрагмент



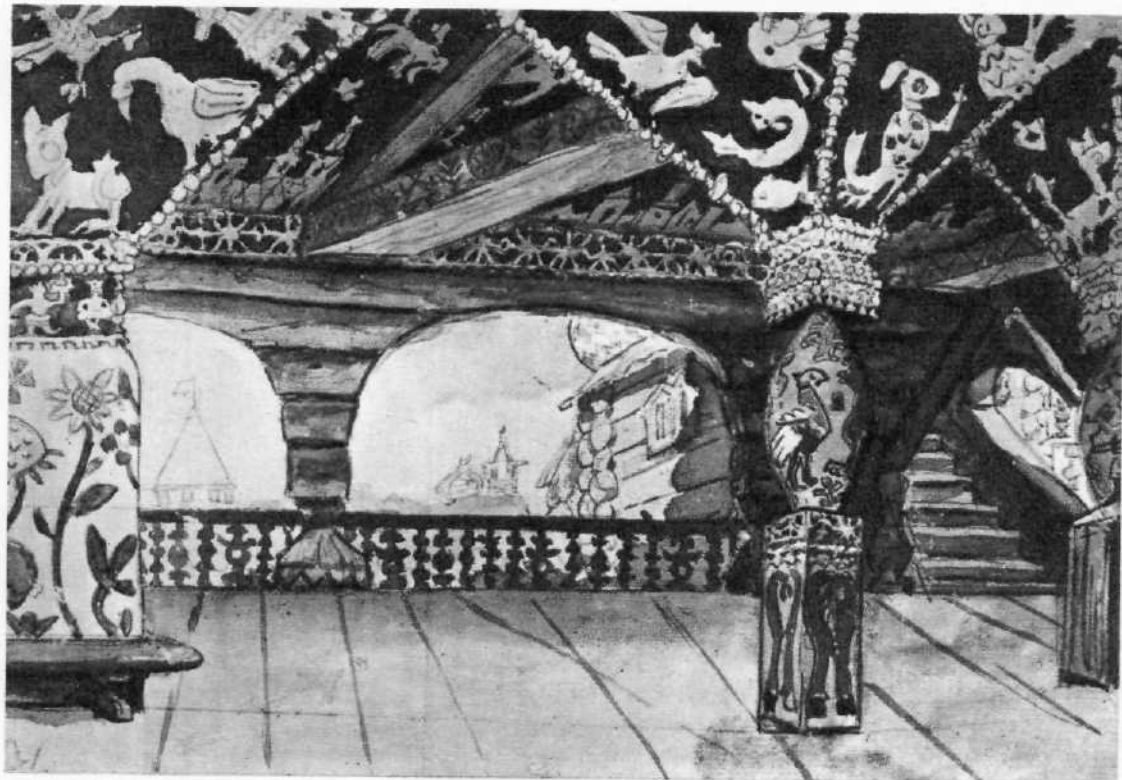
176. В. М. Васнецов. Богатыри. 1898



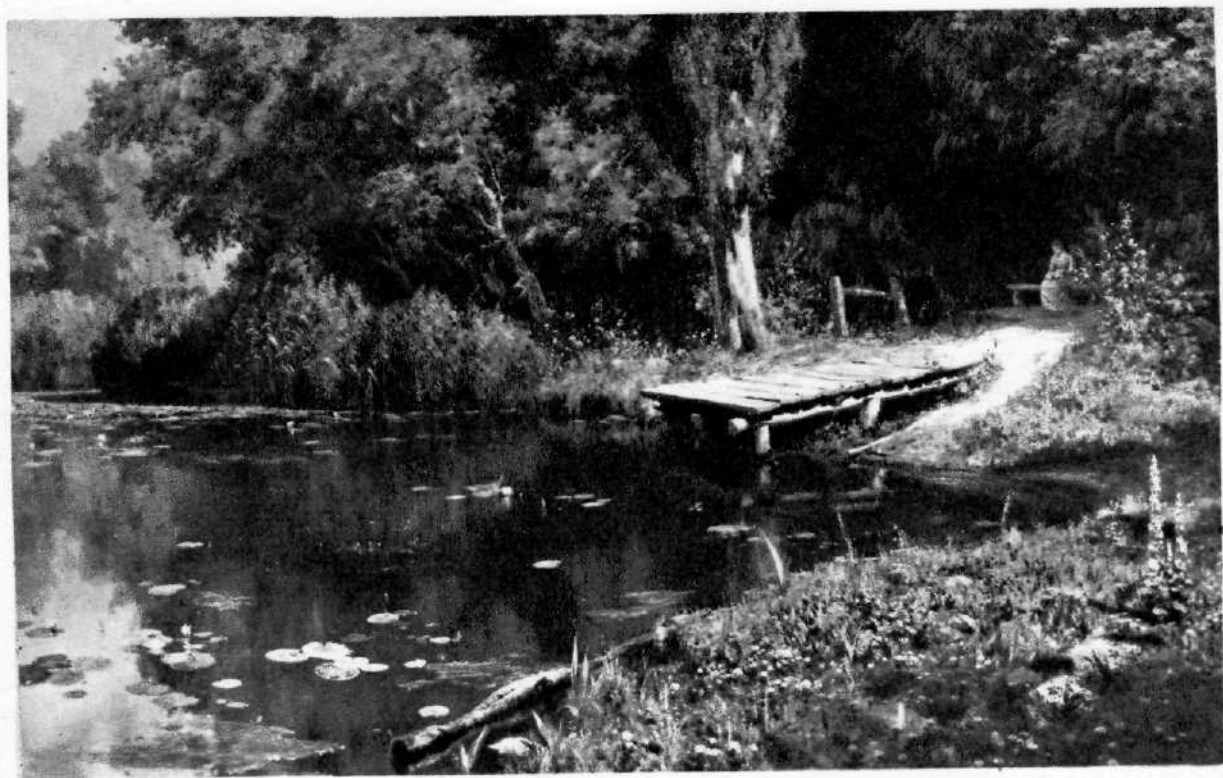
177. В. М. Васнецов. Царь Иван Васильевич Грозный. 1897



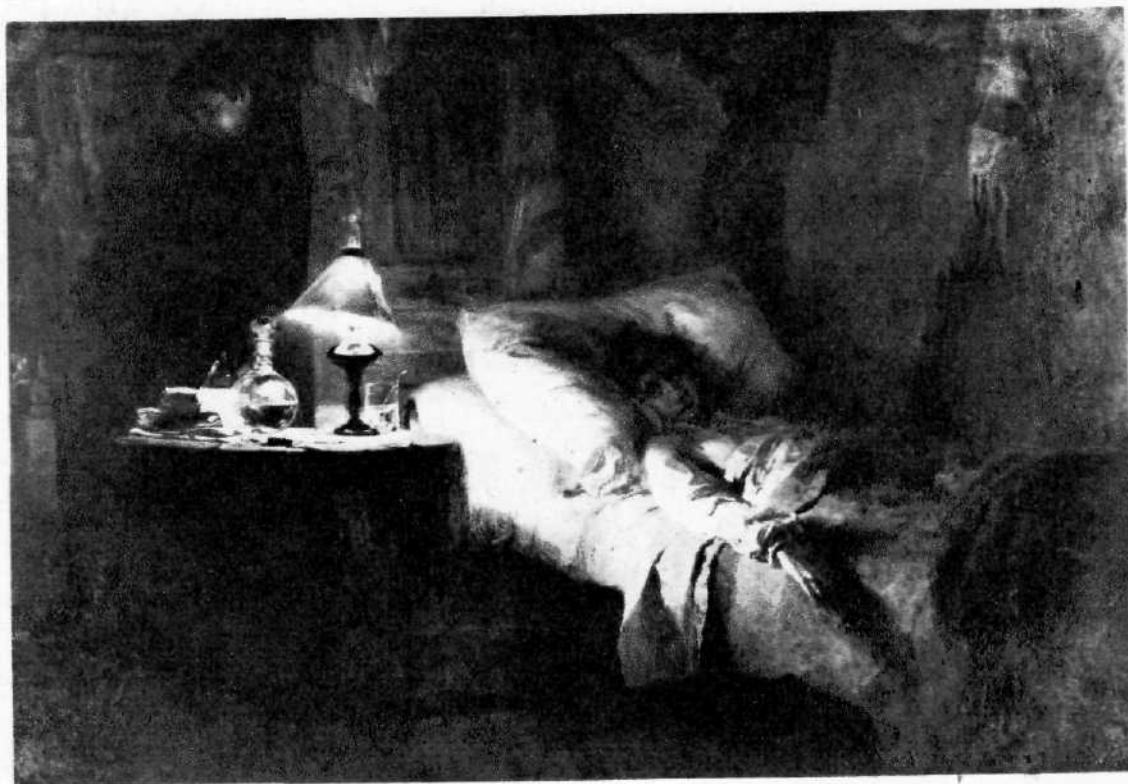
178. В. М. Васнецов. Снегурочка и Лель. 1881—1885



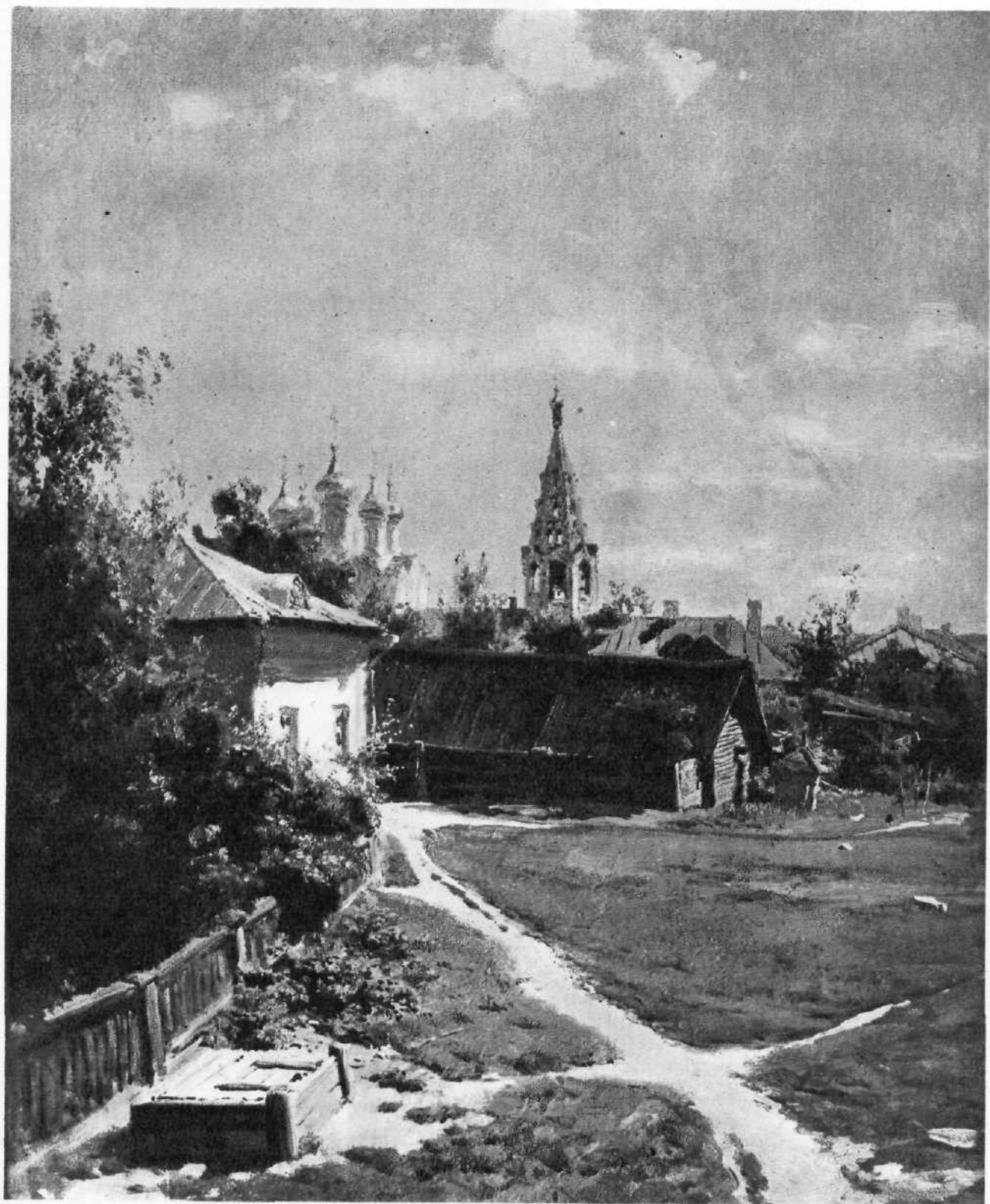
179. В. М. Васнецов. Палаты царя Берендея. 1881—1885



180. В. Д. Поленов. Заросший пруд, 1879



181. В. Д. Поленов. Больная, 1886



182. В. Д. Поленов. Московский дворик. Эскиз-вариант. 1877



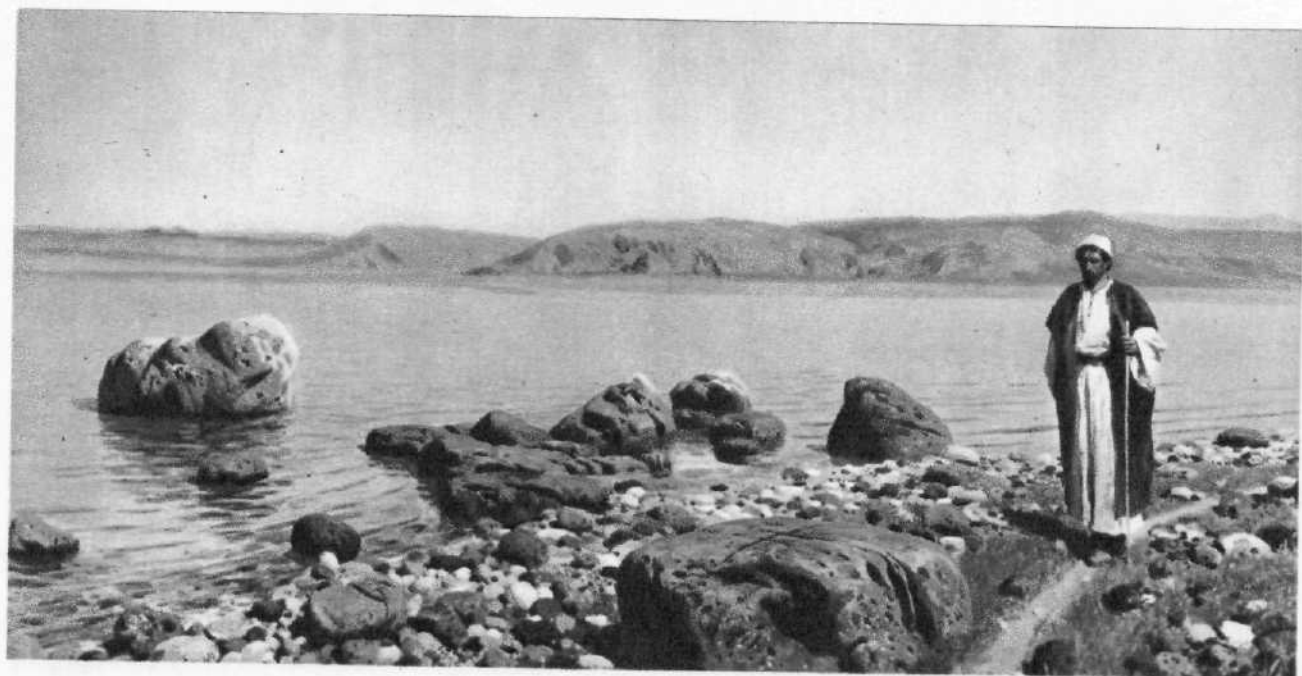
183. В. Д. Polenov. Бабушкин сад. 1878



184. В. Д. Polenov. Первый Нильский порог. 1881



185. В. Д. Polenov. Христос и грешница. 1888



186. В. Д. Polenov. На Тивериадском (Генисаретском) озере. 1888



187. И. И. Левитан. Осенний день. Сокольники. 1879



188. И. И. Левитан. Савинская слобода под Звенигородом. 1884



189. И. И. Левитан. Вечер на Волге. 1887—1888



190. И. И. Левитан. После дождя. Плес. 1889



191. И. И. Левитан. Владимирка. 1892



192. И. И. Левитан. У омута. 1892



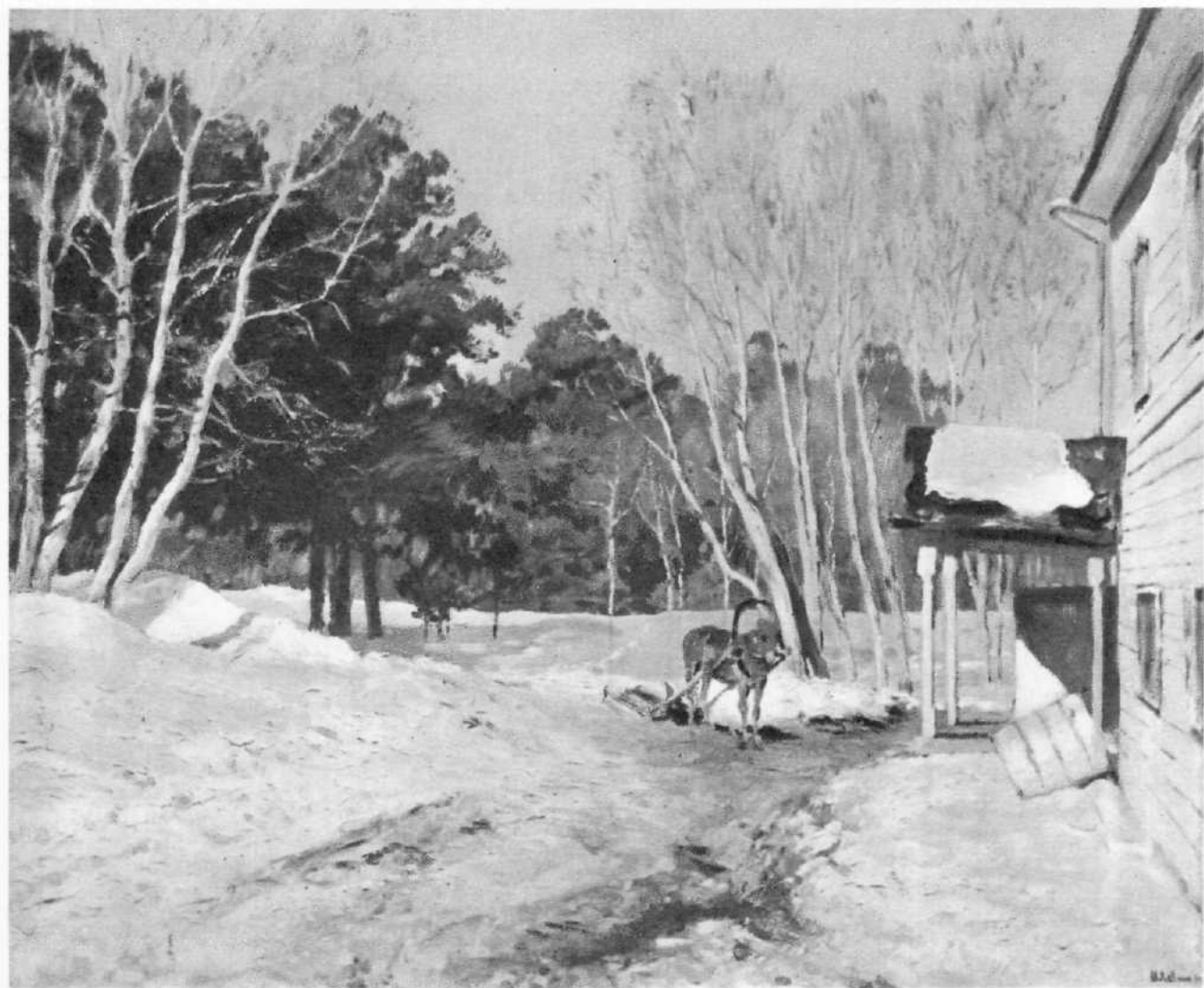
193. И. И. Левитан. Вечерний звон. 1892



194. И. И. Левитан. Летний вечер. 1900 .



195. И. И. Левитан. Над вечным покоем. 1894



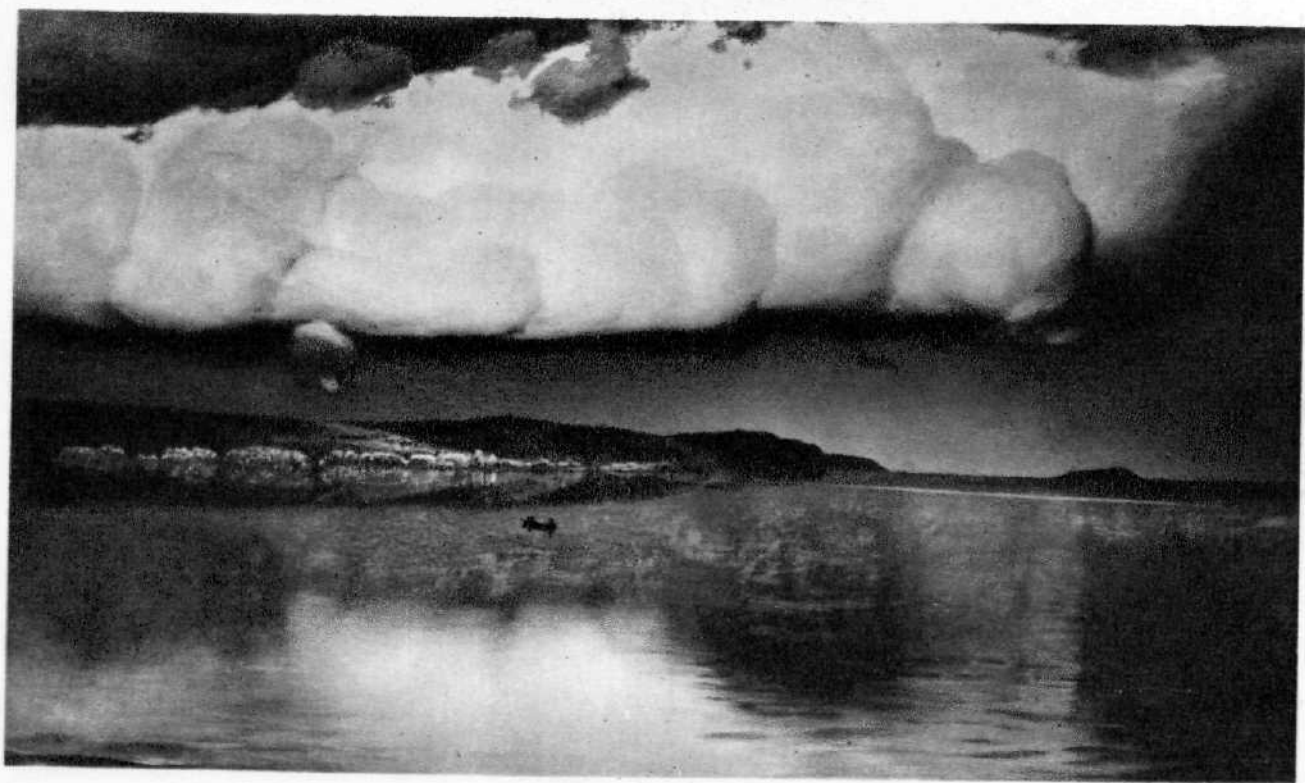
196. И. И. Левитан. Март. 1895



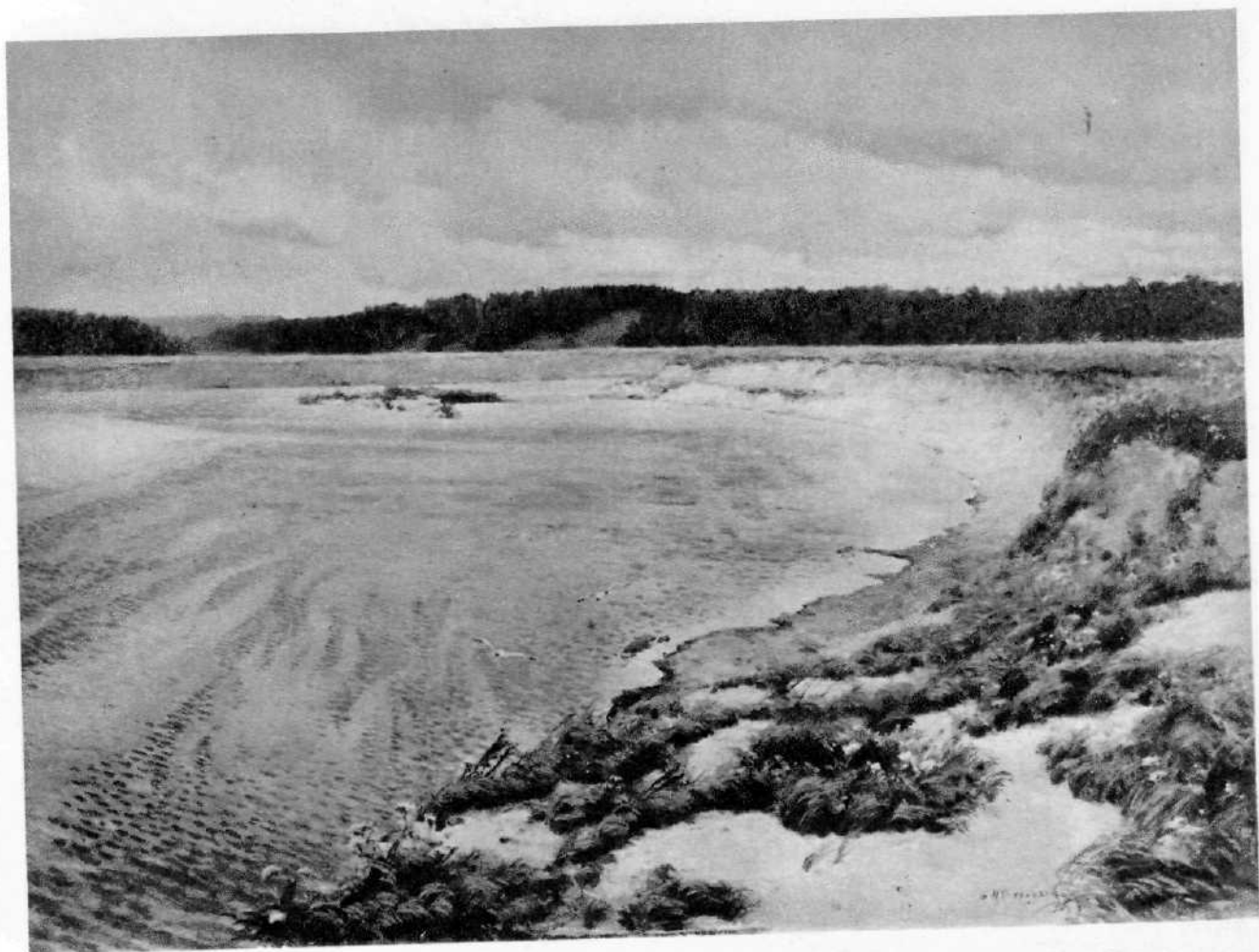
197. И. И. Левитан. Озеро (Русь). 1899—1900



198. И. С. Остроухов. Первая зелень. 1888



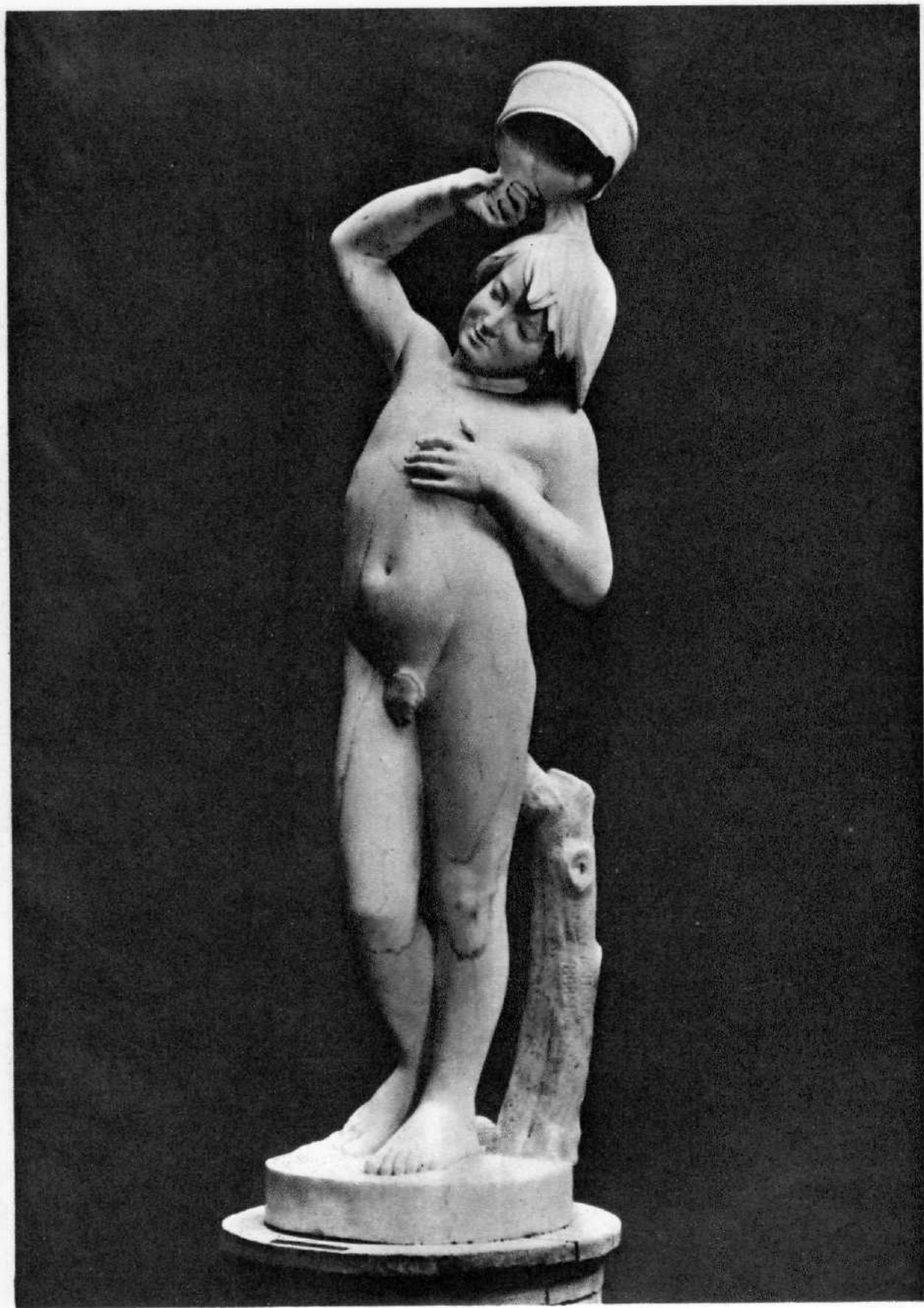
199. Н. Н. Дубовской. Притихло. 1890



200. И. С. Остроухов. Сиверко. 1890



201. П. П. Соколов. Портрет Сергея Атавы. 1889



202. С. И. Иванов. Мальчик в бане. 1854



203. Ф. Ф. Каменский. Первый шаг. 1872



204. М. М. Антокольский. Петр I. 1872



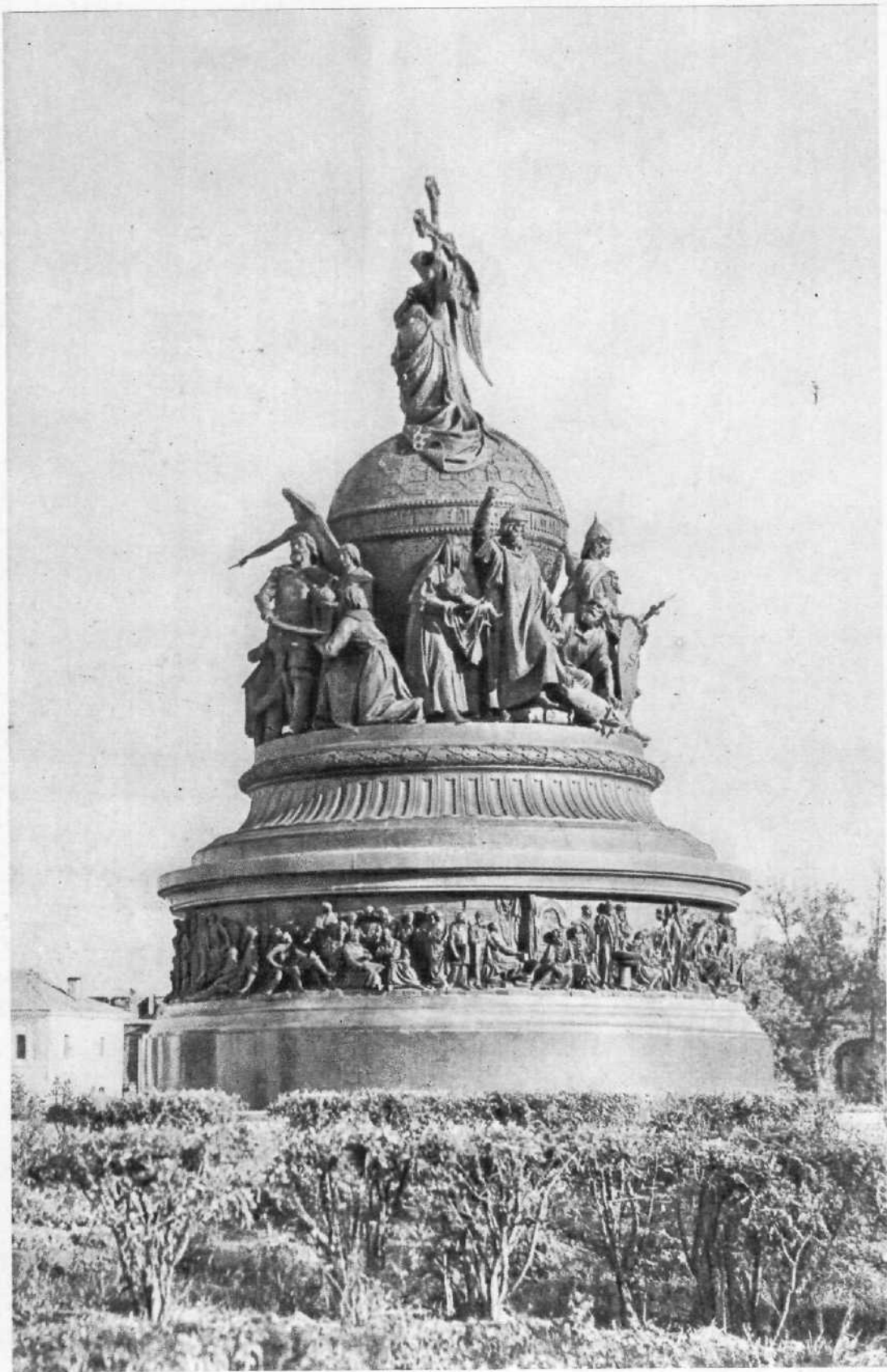
205. М. М. Антокольский. Иван Грозный. 1875



206. М. М. Антокольский. Нестор-летописец, 1890



207. Е. А. Лансере. Запорожец. После битвы. 1873



208. М. О. Микешин. Памятник «1000-летию России». 1862. Новгород



209. М. О. Микешин. Памятник Богдану Хмельницкому. 1888. Киев



210. М. А. Чижов. Крестьянин в беде. 1873



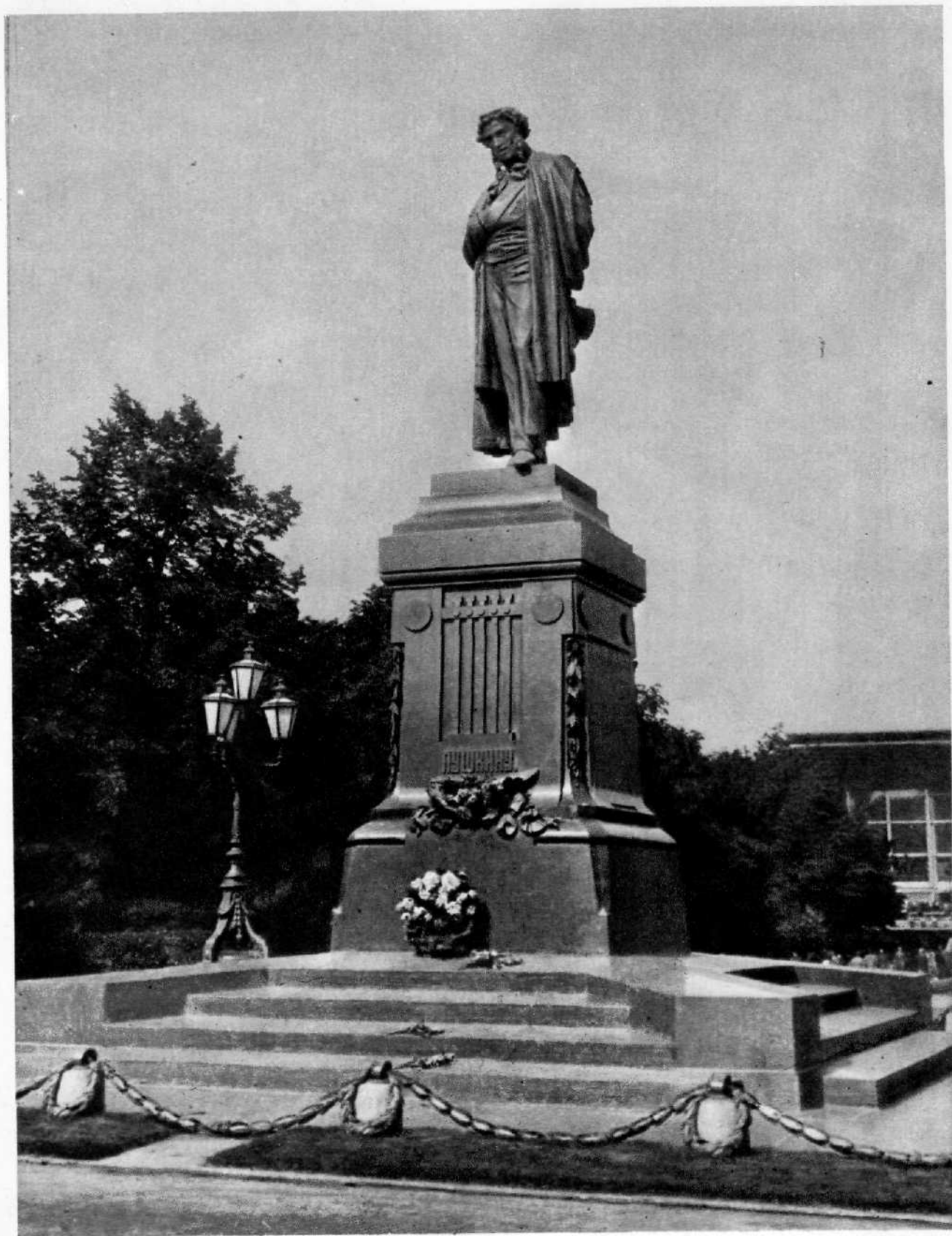
211. Л. В. Позен. Нищий. 1898



212. В. А. Беклемишев. Деревенская любовь. 1896



213. И. Я. Гинцбург. В. В. Верещагин за мольбертом. 1892



214. А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. 1880. Москва



215. А. И. Резанов. Бывший дворец вел. кн. Владимира Александровича. 1867 (ныне Дом ученых). Ленинград



216. Д. Н. Чичагов. Московская Городская дума (ныне Музей В. И. Ленина). 1890—1892. Москва



217. Н. И. Поздеев. Дом Игунова. 1889—1893. Москва

**УКАЗАТЕЛЬ
ИМЕН ЖИВОПИСЦЕВ,
ГРАФИКОВ, СКУЛЬПТОРОВ,
ЗОДЧИХ**

- Агин А. А. 19, 21, 134
 Айвазовский И. К. 7, 33—35, 79
 Аладжалов М. Х. 129
 Андреев Н. А. 16, 150
 Антокольский М. М. 11, 45, 48, 93, 118, 138—145, 147, 149, 156
 Артыганъев Н. А. 131
 Архипов А. Е. 18, 68, 124
 Ахенбах А. 77, 81
 Ахенбах О. 77
- Бакалович С. В. 83, 84
 Бакшеев В. Н. 18, 68, 129
 Бари 149
 Басин П. В. 9, 56, 87
 Бах А. Р. 149
 Башилов М. С. 10, 22, 136
 Безперчий (Бесперчий, Бесперчи) Д. И. 83
 Бейдемман А. Е. 22, 90
 Беклемишев В. А. 149
 Бем (Эндаурова) Е. М. 135
 Бенуа Л. Н. 151
 Бида А. 90
 Бильдерлинг А. А. 146
 Бове О. И. 150, 153
 Богаевский К. Ф. 35, 80
 Боголюбов А. П. 35, 45, 73, 80—82, 122, 137
 Бодаревский Н. К. 47
 Бок А. Р. фон 146
 Боклевский П. М. 20—22, 132—134, 136
 Бонер Р. 37, 43
 Бонингтон Р. П. 37
 Борисов А. А. 80
 Боссе Г. А. 151
 Бродский И. И. 105
 Бронников Ф. А. 82, 83
 Броувер А. 28
 Бруни Ф. А. 30, 86, 95
 Брюллов А. П. 21, 153
 Брюллов К. П. 31, 34, 49, 51, 56, 57, 59, 81, 83, 90, 133, 137
 Бунаков И. М. 93
 Быковский К. М. 151
 Быковский М. Д. 151
 Бялыницкий-Бируля В. К. 129
- Васильев Е. Я. 25, 26
 Васильев Ф. А. 34, 45, 48, 49, 73, 77—79, 94, 125, 129, 136, 137, 156
 Васнецов А. М. 77, 82, 118

- Васнецов В. М. 45, 47, 49, 68, 81, 82, 88, 89, 93, 108,
 117—121, 126, 132, 133, 136—138, 143, 156
 Веласкес 95, 102, 113
 Велионский П. А. 146
 Венецианов А. Г. 10, 11, 16, 21, 26, 27, 29, 33, 36, 40, 42,
 49, 125, 136
 Вениг Б. Б. 9
 Вениг К. Б. 85, 86, 107
 Верещагин В. В. 22, 45, 48, 49, 89—93, 119, 123
 Верещагин В. П. 30, 82, 83, 86
 Верне О. (Эмиль Жан-Орас) 81
 Веронезе П. 95, 108, 112—114
 Виллевалде Б. П. 81, 90
 Волков А. М. 19, 29, 30, 70
 Волков Е. Е. 82, 131
 Воробьев А. М. 37
 Воробьев М. Н. 33—35, 37, 42, 81
 Воробьев С. М. 73
 Врубель М. А. 50, 89, 118, 124

 Габашвили Г. И. 105
 Гагарин Г. Г. 90, 133
 Гальберг С. И. 140
 Гальс Ф. 102
 Гальяр К. 138
 Гартман В. А. 49, 152, 153
 Ге Н. Н. 10, 11, 30, 45, 46, 48, 52, 56—61, 74, 97, 102,
 108, 109, 132, 135, 137, 142, 143, 155, 156
 Гинцбург И. Я. 144, 149
 Головин А. Я. 118, 124
 Голубкина А. С. 150
 Горелов Г. Н. 65
 Горностаев А. М. 151, 152
 Горностаев И. И. 152
 Грабарь И. Э. 128
 Гребнев Н. В. 109
 Григорьев А. К. 9
 Гримм Д. И. 146, 152
 Гун А. Л. 153
 Гун К. Ф. 47

 Далю Жюль 141
 Даль Л. В. 152, 153
 Дмитриев-Оренбургский Н. Д. 9
 Добиньи Ф. 43, 74, 77, 81
 Дубовской Н. Н. 82, 130, 131
 Дюпре Дж. 74, 77

 Егоров А. Е. 21
 Ендогуров И. И. 82

 Жемчужников Л. М. 21, 22, 136
 Жером Ж.-Л. 90
 Жуковский С. Ю. 129
 Журавлев Ф. С. 9, 66, 68

 Замирайло В. Д. 136
 Заряно С. К. 10, 12, 24—26, 85, 86
 Зауервейд А. И. 35, 90

 Иванов А. А. 8, 9, 11, 33, 34, 37, 49, 51, 52, 57, 81, 87,
 94, 108, 109, 123, 129, 137, 138
 Иванов С. В. 18, 68, 124
 Иванов С. И. 10, 140, 141
 Иевлев Н. В. 19, 20, 132
 Изабэ Эж. 43, 81
 Иордан Ф. И. 86, 137, 138

 Калам А. 34, 37, 77, 81
 Каменев Л. Л. 7, 33, 34, 41, 42, 46, 155
 Каменский Ф. Ф. 11, 139—141
 Касаткин Н. А. 18, 47, 64, 68, 71, 72
 Кившенко А. Д. 93, 107
 Киселев А. А. 10, 82, 130, 131
 Клевер Ю. Ю. 131
 Клодт М. К. 7, 33, 34, 42, 43, 46, 73, 82, 131, 155, 156
 Клодт М. П. 29, 30, 46, 137
 Клодт П. К. 21, 139, 140, 148, 149
 Ковалевский П. О. 65—67, 93
 Кондратенко Г. П. 131
 Констебль Дж. 37
 Корзухин А. И. 9, 46, 66—68
 Коро К. 74, 77, 81
 Коровин К. А. 41, 118, 124
 Коровин С. А. 18, 118
 Костанди К. К. 47
 Котов Г. И. 153
 Кракау А. И. 151
 Крамской И. Н. 9, 10, 11, 14, 16, 17, 31, 35, 42, 43, 45—56,
 58, 59, 62, 66, 68—74, 76—80, 82, 83, 89, 90, 93, 94,
 97, 101, 102, 105—107, 112, 116, 117, 132—136, 141,
 143, 147, 156
 Красовский М. К. 153
 Крейтан В. П. 9, 140
 Крымов Н. П. 129
 Кувшинникова С. П. 127
 Кудрявцев П. И. 153
 Кузнецов Н. Д. 65
 Куинджи А. И. 35, 43, 45, 73, 77, 79, 80, 123, 131, 156
 Куликов Н. С. 104
 Курбе Г. 95

Кустодиев Б. М. 104, 105

Кутюр Т. 81

Лаверецкий (отец) 145

Лаверецкий Н. А. (сын) 145, 148

Лагорно Л. Ф. 7, 33, 35, 36

Лансере Е. А. 49, 139, 147—149

Лебедев А. И. 20, 22, 132—134, 136

Лебедев М. И. 33, 34, 37, 77

Левитан И. И. 37, 40, 45, 47, 48, 118, 124—131, 136, 156

Левцкий Д. Г. 138

Леман Ю. Я. 47, 84

Лемох К. В. 9, 46, 65

Литовченко А. Д. 9, 107

Логановский А. В. 140, 147

Лоррен Клод 34

Макаров Е. К. 77, 94

Маковский В. Е. 22, 23, 45, 46, 48, 49, 61, 67—70, 73, 93, 132—136

Маковский К. Е. 9, 46, 83, 85, 86, 134

Максимов В. М. 10, 45, 61—63, 66, 73

Малявин Ф. А. 105

Мане Эдуард 95

Марков А. Т. 9, 29, 50, 90

Мартос И. П. 147

Матейко Я. 95

Матэ В. В. 138, 156

Мейссонье Ж. Л.-Э. 138

Микеланджело Б. 95, 113

Микешин М. О. 48, 49, 139, 140, 142, 145—147, 149, 156

Мокрицкий А. Н. 12, 73, 85

Моллер Ф. А. 9, 137

Монигетти И. А. 153

Морозов А. И. 7, 9, 23, 29, 30

Мункачи М. 95

Мурашко Н. И. 93

Мясоедов Г. Г. 45, 46, 61, 63, 66, 73, 74, 137

Неарев Н. В. 7, 11, 15, 23—26, 66—68, 101, 107, 155

Нестеров М. В. 14, 17, 18, 84, 108, 118, 126—128

Нефф Т. А. 9, 86

Никитин Н. В. 153

Обер А. Л. 139, 146—149

Олекушнн А. М. 48, 49, 139, 142, 145—147, 156

Орловский А. О. 133, 136

Остаде А. 28

Остроухов И. С. 82, 124, 130, 131

Павлинов А. М. 153

Паннемакер А. 138

Парланд А. А. 153

Пастернак Л. О. 124

Перов В. Г. 7, 10—18, 23—28, 32, 33, 36, 41, 42, 46—48, 52, 55, 61, 62, 66—68, 74, 89, 93, 102, 107, 116, 137, 141, 148, 155, 156

Песков М. И. 9, 29

Петров Н. П. 9, 30

Петровичев П. И. 129

Пилоти К. 83

Пименов Н. С. 140, 141, 147, 148

Пимоненко Н. К. 47, 105

Плешанов П. Ф. 30

Подозеров И. И. 140

Пожалостин И. П. 137, 138

Поздеев Н. И. 153

Позен Л. В. 139, 147, 148

Поленов В. Д. 45, 47, 48, 64, 81, 82, 87, 89, 93, 118, 121—126, 129, 130, 132, 137, 143, 156

Поленова Е. Д. 118

Померанцев А. Н. 153

Попов А. А. 29, 30, 32

Попов М. П. 140

Преображенский М. Т. 153

Прянишников И. М. 7, 11, 23, 24, 26, 27, 46, 61, 67, 68, 93, 107, 132—134

Пукирев В. В. 7, 10, 11, 15, 23—26, 155

Рабус К. И. 37, 41, 73

Рамазанов Н. А. 140, 141, 147

Рафаэль 95, 137

Реймерс И. И. 141

Резанов А. И. 151, 153

Рембрандт 94, 95, 138, 144

Реньо 95

Репин И. Е. 9, 16, 18, 25, 29, 35, 45, 47—52, 55, 56, 59, 61, 64, 73, 77, 80—83, 85, 86, 88—90, 93—106, 108, 111, 116, 118, 119, 123, 124, 130—138, 141, 143, 144, 147, 156

Рерих Н. К. 80

Роден 146

Ропет (Петров) И. П. 49, 152, 153

Росси К. И. 151

Рубо Ф. А. 93

Руссо Теодор 74, 77, 81

Рылов А. А. 80

Рябушкин А. П. 18, 120

Савинский В. Е. 89

Савицкий Г. К. 65

- Савицкий К. А. 45, 47, 61, 63—66, 73, 75, 76, 81, 93, 132—135, 137
- Саврасов А. К. 7, 10, 11, 14, 33, 34, 36—42, 46, 48, 73, 74, 77—79, 82, 125, 128—131, 141, 155, 156
- Сведомский А. А. 84
- Сведомский П. А. 84
- Светославский С. И. 47, 82, 130, 131
- Свиньин В. 151
- Седов Г. С. 85, 107
- Семирадский Г. И. 83, 84, 86
- Серов В. А. 50, 52, 88, 89, 105, 118, 124
- Серяков Л. А. 137, 138
- Скотти М. И. 12, 85
- Смирнов В. С. 18, 84
- Соколов В. И. 129
- Соколов И. И. 22
- Соколов Павел Петрович 22
- Соколов Петр Петрович 22, 93, 132, 133
- Соколов П. Ф. 133, 134
- Солнцев Ф. Г. 152
- Соломаткин Л. И. 7, 23, 27, 28
- Сомов А. И. 137
- Сомов К. А. 105
- Сорокин Е. С. 26, 27, 68
- Степанов Н. А. 19, 20
- Ступин А. В. 12
- Судковский Р. Г. 35
- Султанов Н. В. 153
- Суриков В. И. 45, 47, 48, 50, 59, 65, 82, 89, 93, 97, 105, 106, 108—117, 123, 124, 136, 138, 143, 155, 156
- Суслов В. В. 153
- Таннер 34
- Тёрнер Дж. М. У. 34, 37
- Тимм В. Ф. 90
- Тинторетто 113
- Тициан 95, 113
- Томон Тома де 151
- Тон К. А. 151, 152
- Тройон К. 37, 43, 77, 81
- Тропинин В. А. 10, 12, 16, 26, 85, 86
- Трубецкой П. П. 150
- Трутовский К. А. 21, 22, 136
- Туржанский Л. В. 129, 131
- Фалилеев В. Д. 65
- Федотов П. А. 11, 12, 15, 19, 27, 47, 68, 100, 133, 155
- Флавицкий К. Д. 30, 31, 83
- Харламов А. А. 47, 84
- Харламов М. В. 140
- Хруцкий И. Т. 42
- Худяков В. Г. 13
- Чехов Н. П. 125
- Чижев М. А. 139, 140, 143, 145—148
- Чистяков П. П. 10, 29, 31, 45, 50, 82, 84, 87—89, 109, 112, 113, 117—119, 121, 130
- Чичагов Д. Н. 153
- Шварц В. Г. 7, 11, 22, 30—33, 59, 85, 107, 108, 155
- Шевченко Т. Г. 19—22, 133, 136, 138, 145
- Шервуд В. О. 153
- Шишкин И. И. 10, 22, 34, 41, 45, 46, 48, 49, 73—77, 129, 132, 136, 137, 155, 156
- Шмельков П. М. 7, 10, 19, 22, 23, 28, 155
- Шохин Н. А. 153
- Шредер И. Н. 142, 145, 146
- Шретер В. А. 151
- Штиглиц А. Л. 138
- Шурыгин А. Н. 10
- Шустов Н. С. 9
- Щедрин Сильвестр 33, 34
- Щедровский И. С. 22
- Энгр 81
- Юон К. Ф. 131
- Юшанов А. Л. 7, 23, 27
- Якоби В. И. 7, 11, 20, 23, 28, 29, 46, 106, 107, 155
- Ярошенко Н. А. 45, 47, 50, 59, 61, 68, 70—73, 99, 132

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|-----------------------|---|
| Предисловие | 5 |
|-----------------------|---|

Раздел первый. ИСКУССТВО 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА

| | |
|---|----|
| Введение | 7 |
| Глава первая. Перов | 12 |
| Глава вторая. Сатирическая графика и литературная иллюстрация. Шмельков | 19 |
| Глава третья. Жанровая живопись. Неврев, Пукирев, Прянишников, Юшанов, Соломаткин, Якоби, Морозов | 23 |
| Глава четвертая. Историческая живопись. Шварц | 30 |
| Глава пятая. Пейзаж 50-х — начала 70-х годов. Айвазовский, Лагорио, Саврасов, Каменев, Клодт | 33 |

Раздел второй. ИСКУССТВО 70-х — НАЧАЛА 90-х ГОДОВ XIX ВЕКА

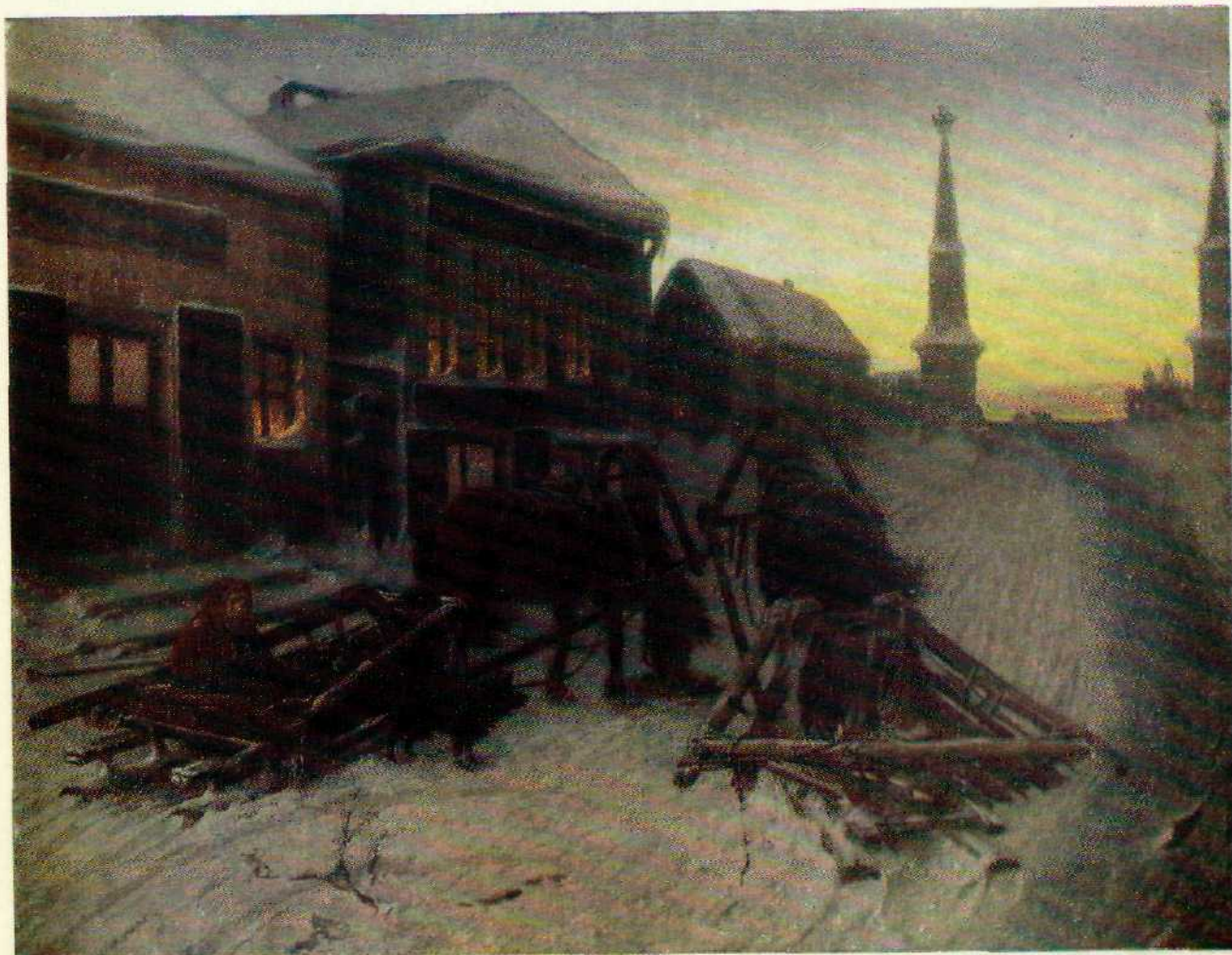
| | |
|---|-----|
| Введение | 45 |
| Глава первая. Крамской | 50 |
| Глава вторая. Ге | 56 |
| Глава третья. Жанровая живопись. Максимов, Мясоедов, Савицкий, Маковский, Ярошенко | 61 |
| Глава четвертая. Пейзажная живопись 70—80-х годов. Шишкин, Васильев, Куинджи, Боголюбов | 73 |
| Глава пятая. Эволюция академической живописи. Чистяков | 82 |
| Глава шестая. Верещагин | 89 |
| Глава седьмая. Репин | 93 |
| Глава восьмая. Историческая живопись. Суриков | 106 |
| Глава девятая. Виктор Васнецов | 117 |
| Глава десятая. Поленов | 121 |
| Глава одиннадцатая. Левитан. Пейзажная живопись конца 80—90-х годов | 125 |
| Глава двенадцатая. Литературная иллюстрация и другие виды графики | 132 |
| Глава тринадцатая. Скульптура второй половины XIX века. Антокольский | 138 |
| Глава четырнадцатая. Архитектура второй половины XIX века | 150 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 154 |
| ЛИТЕРАТУРА | 157 |
| СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ | 164 |
| УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ | 168 |
| РЕПРОДУКЦИИ | 169 |
| УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЖИВОПИСЦЕВ, ГРАФИКОВ, СКУЛЬПТОРОВ, ЗОДЧИХ | 305 |

История русского искусства: В 2-х томах.
И90 Т. 2, кн. 1. Учебник/Науч.-исслед. ин-т теории
и истории изобраз. искусств ордена Ленина
Акад. художеств СССР.— 2-е изд., перераб.—
М.: Изобраз. искусство, 1980.— 312 с., ил. 233.

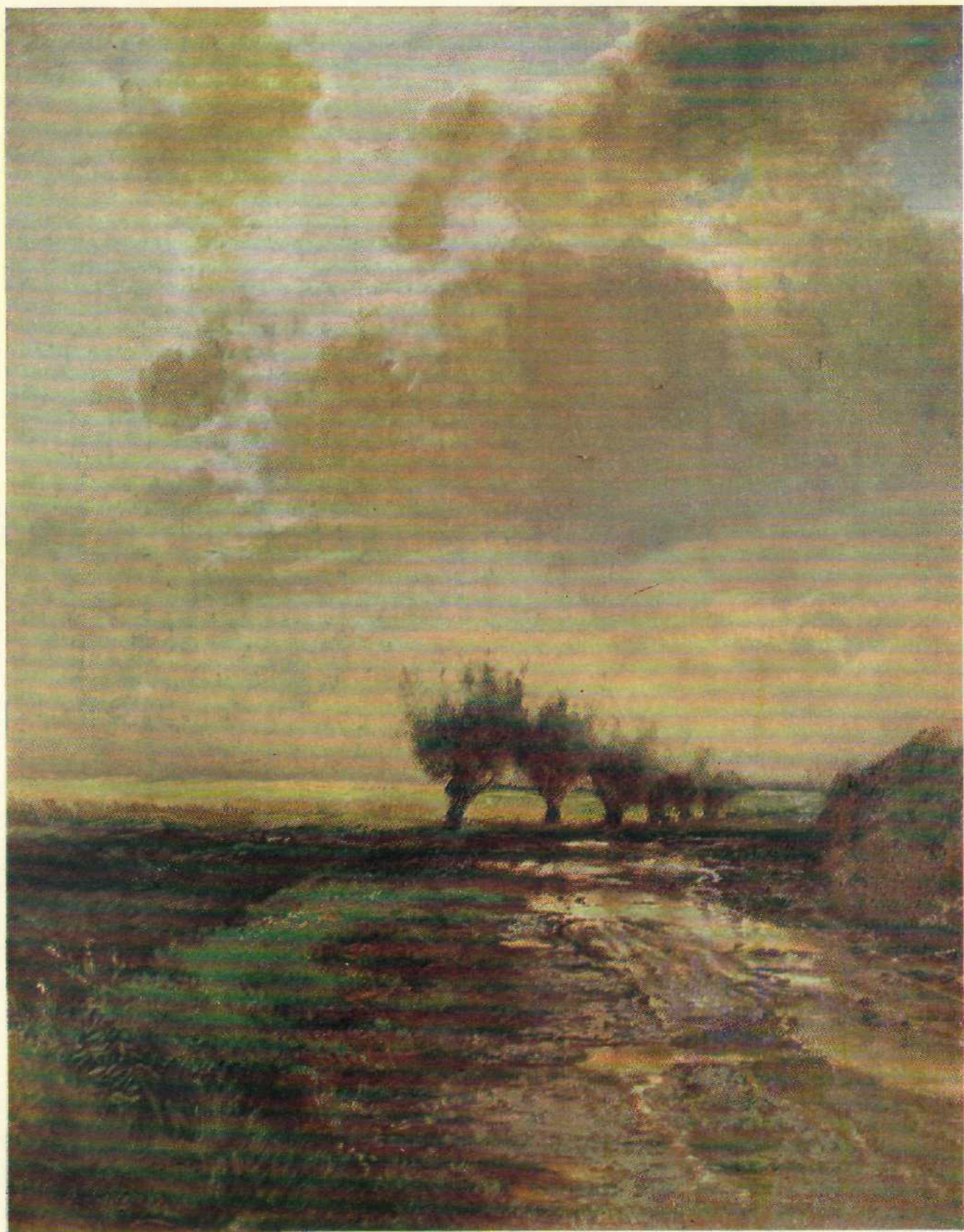
Первая книга второго тома учебника по истории
русского искусства воссоздает историю живописи,
графики, скульптуры и архитектуры второй половины
XIX века — времени расцвета демократического ре-
ализма. Учебник подготовлен авторским коллективом
Научно-исследовательского института теории и ис-
тории изобразительных искусств ордена Ленина Ака-
демии художеств СССР, предназначен для высших
художественных учебных заведений. В книге 233 ил-
люстрации, из них 16 цветных.

80101-144 19-81
И 024(01)-80

ББК 85.103(2)1
7С1



И. В. Г. Перов. Последний кабаk у заставы. 1868



И. А. К. Саврасов. Проселок. 1873



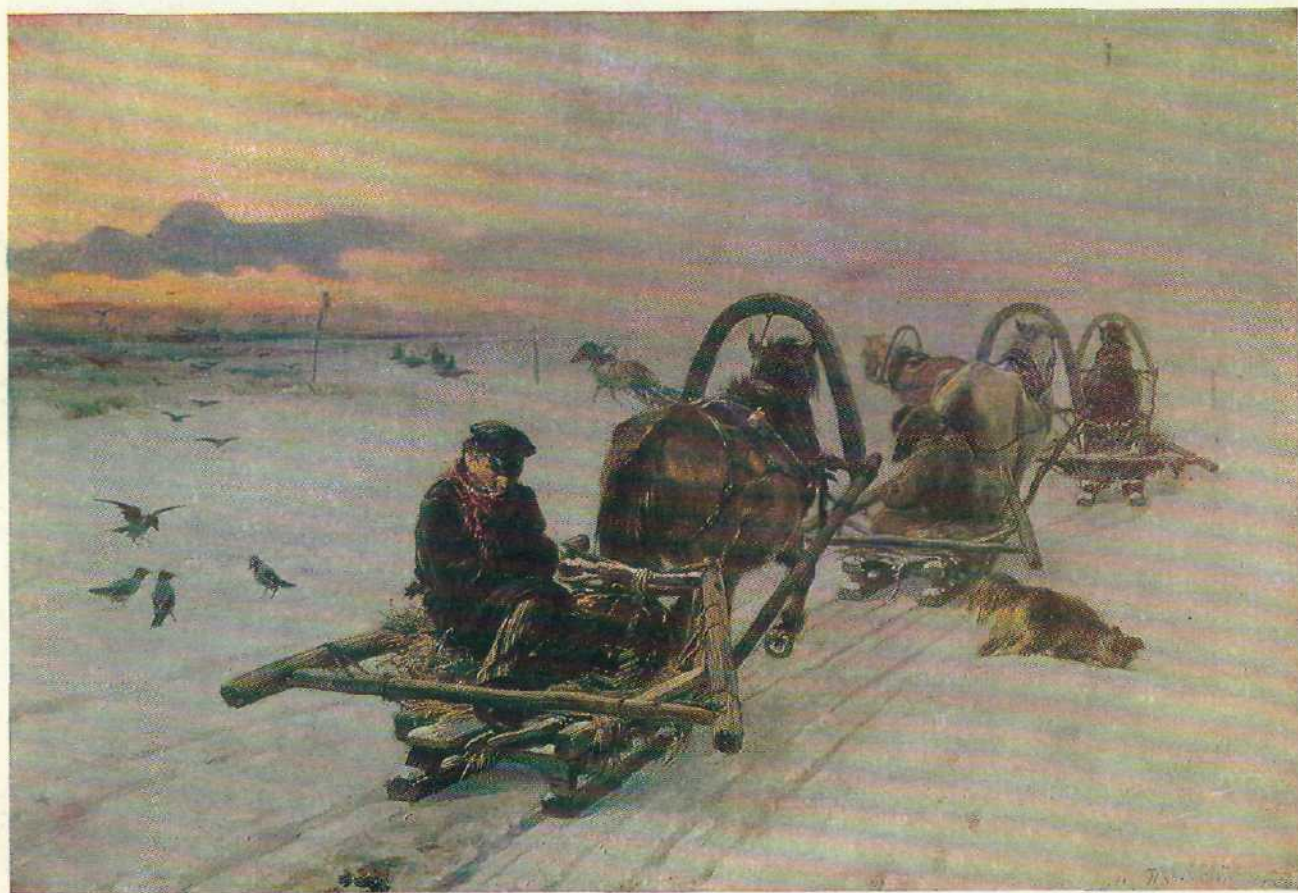
III. Г. Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872



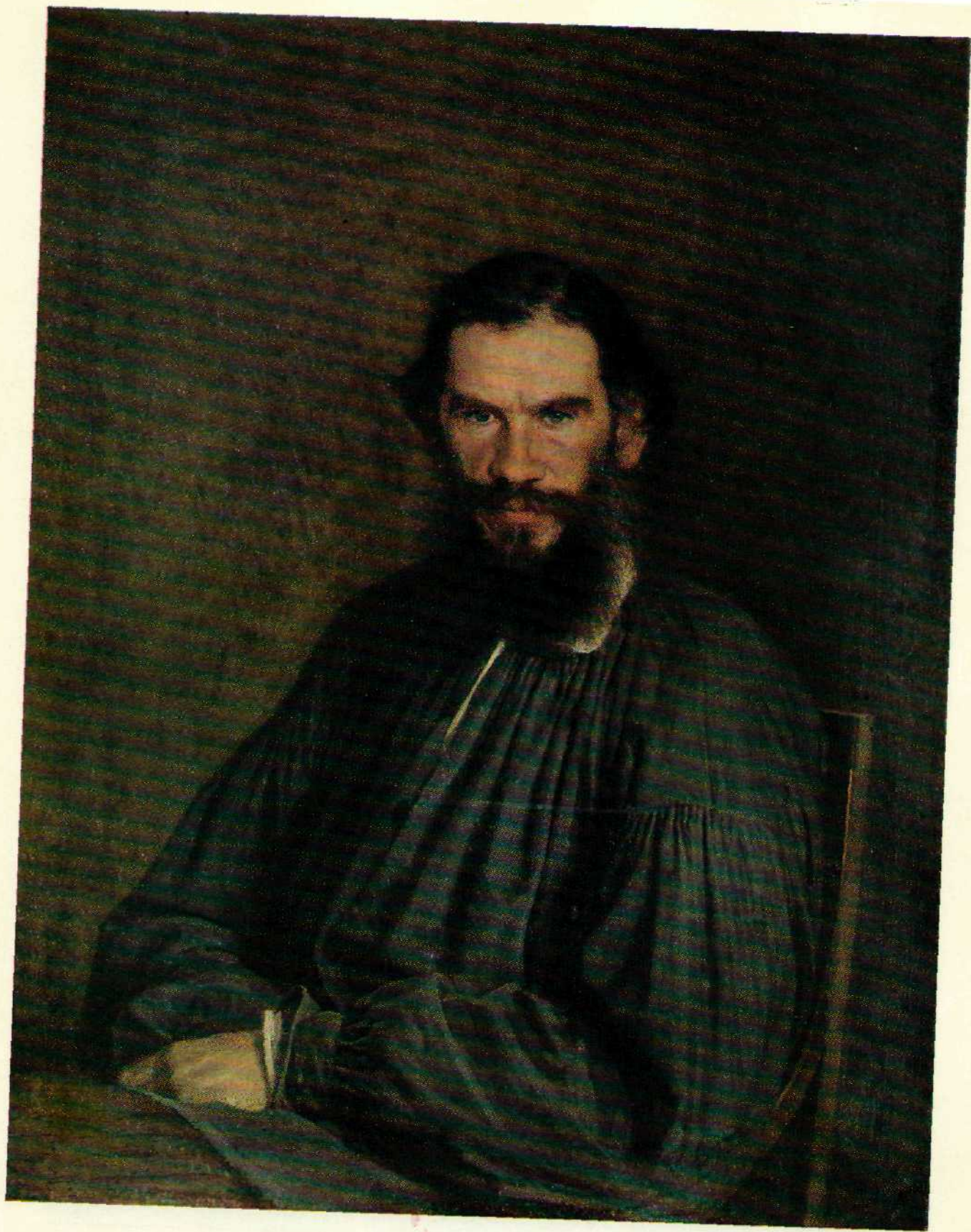
IV. И. И. Шишкин. Сосны, освещенные солнцем. Эюд. 1886



В. Ф. А. Васильев. После грозы. 1868



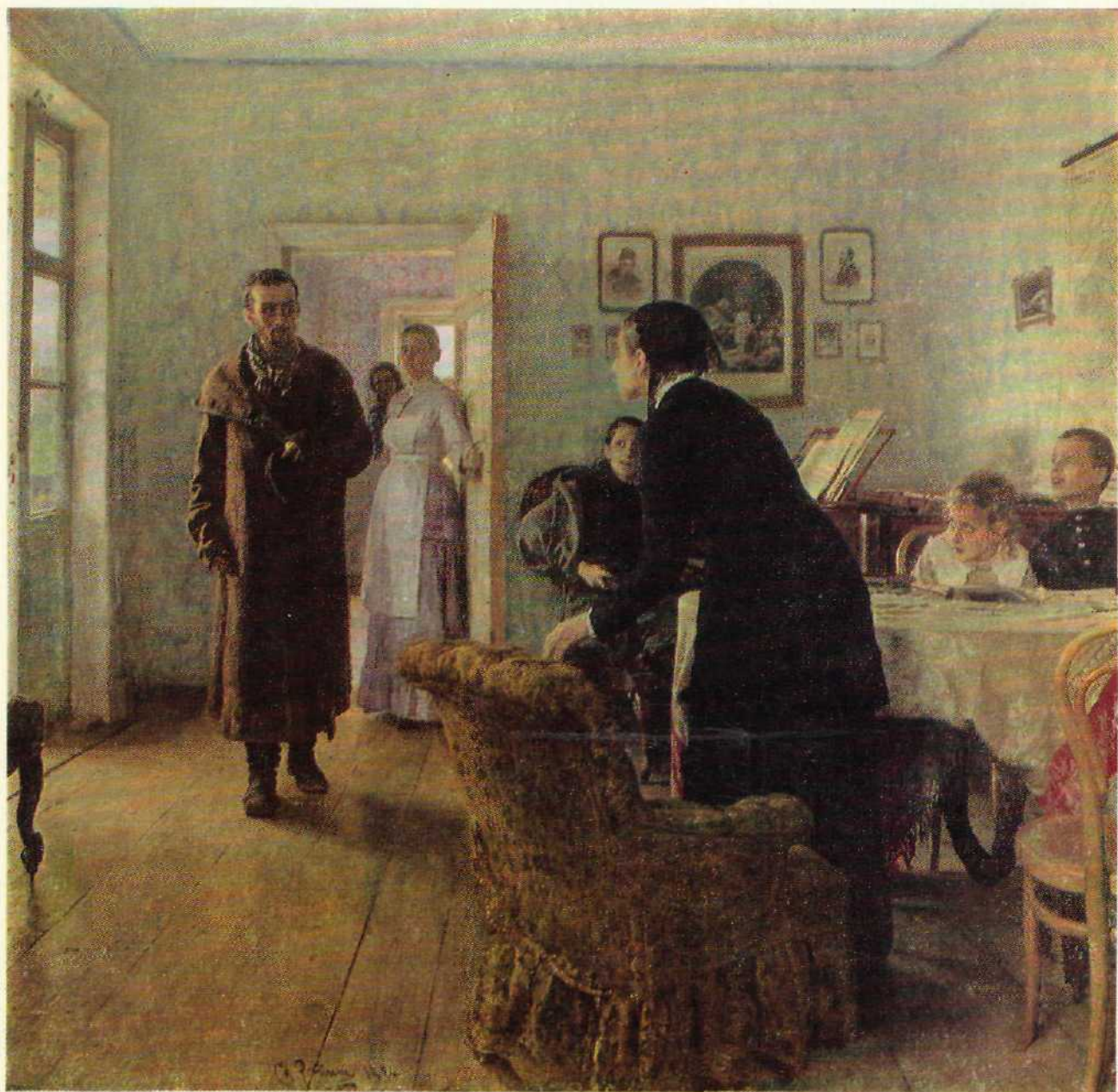
VI. И. М. Прянишников. Порожняки. 1872



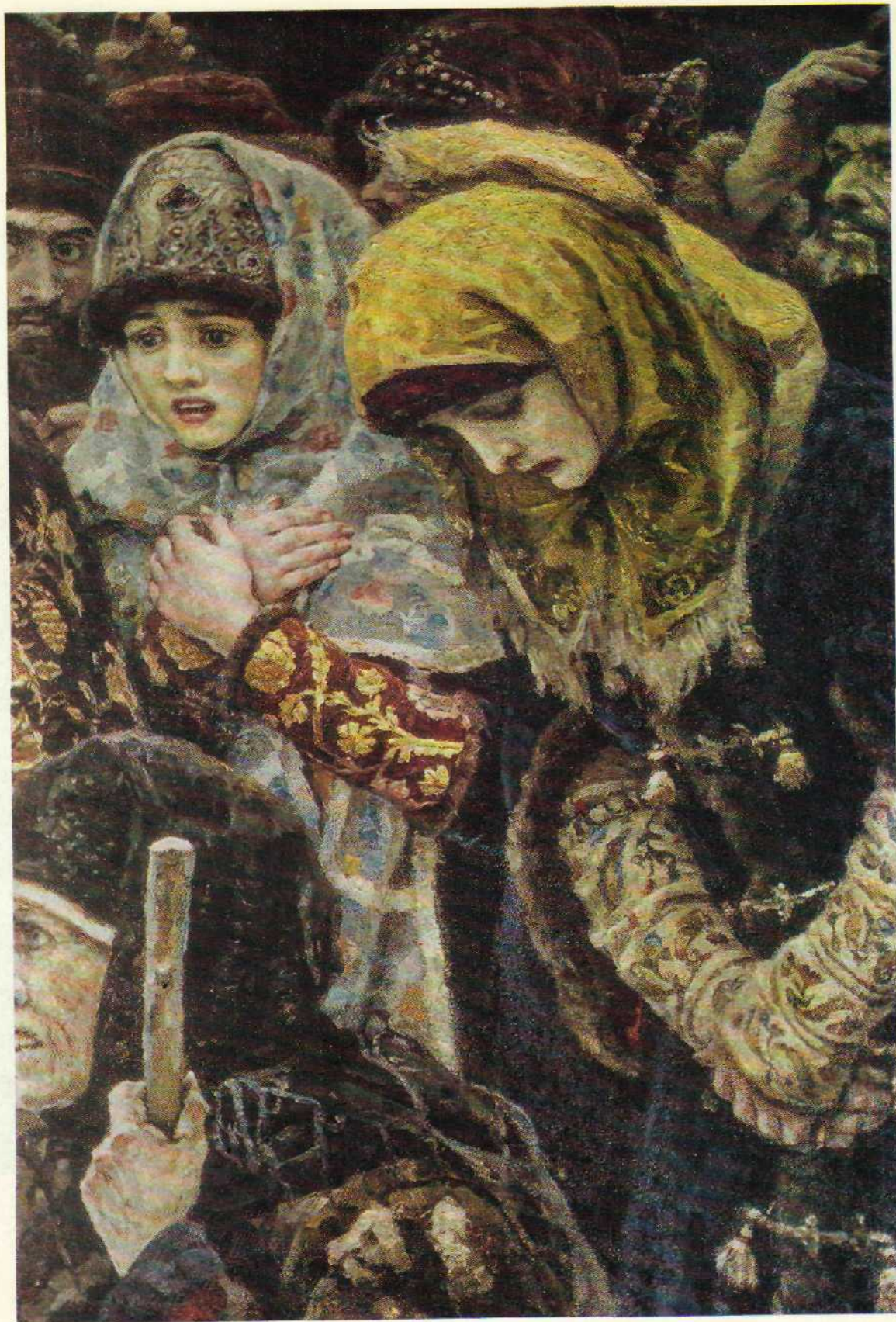
VII. И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873



VIII. И. Е. Репин. Портрет И. Л. Горемыкина и Н. Н. Герарда. 1903. Эюад к картине «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения»



IX. И. Е. Репин. Не ждали. 1884—1888



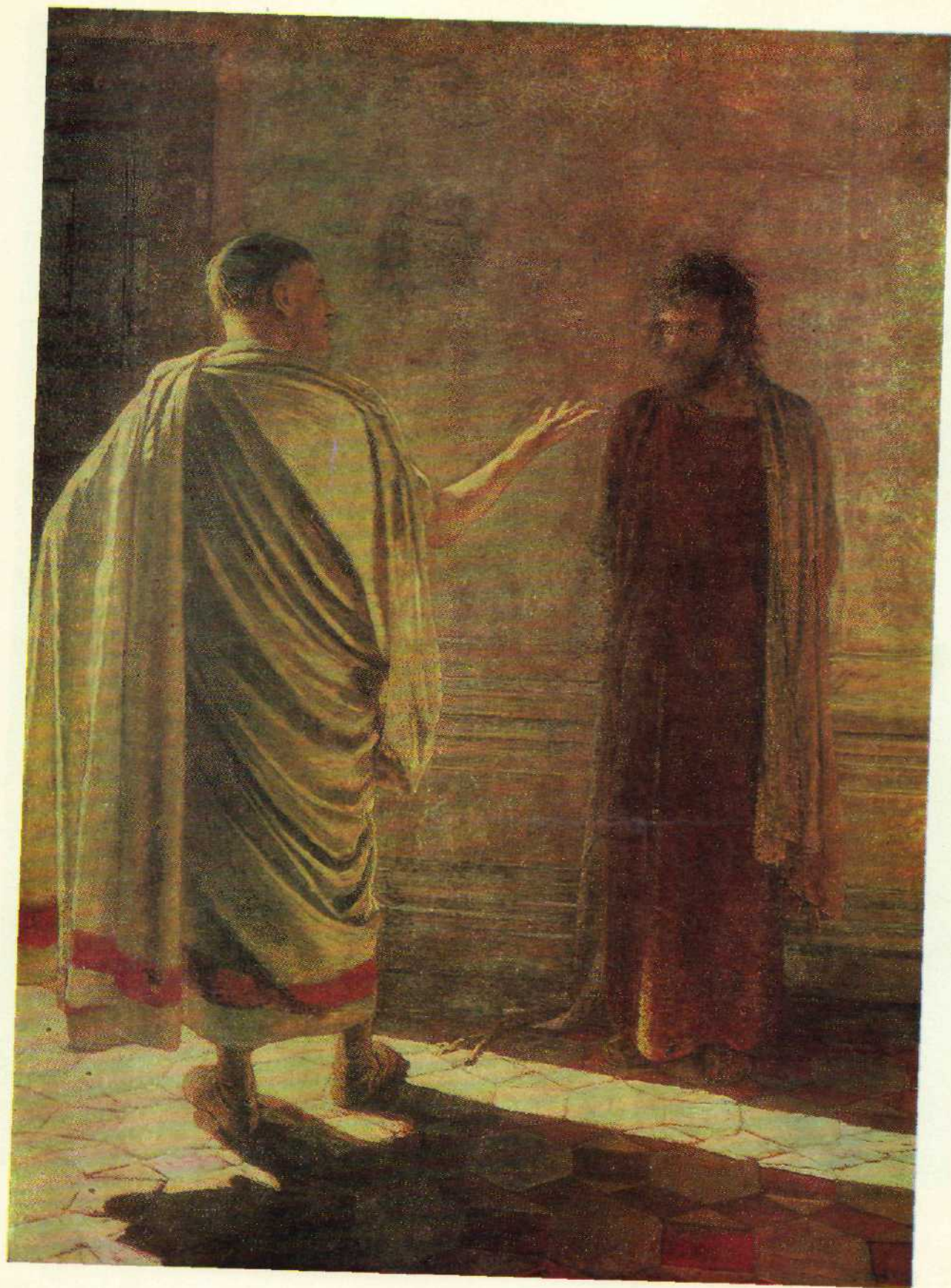
Х. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Фрагмент



XI. В. И. Суриков. Взятие снежного городка. 1891. Фрагмент



XII. В. Д. Поленов. Эрехтейон. Портик кариатид. 1882



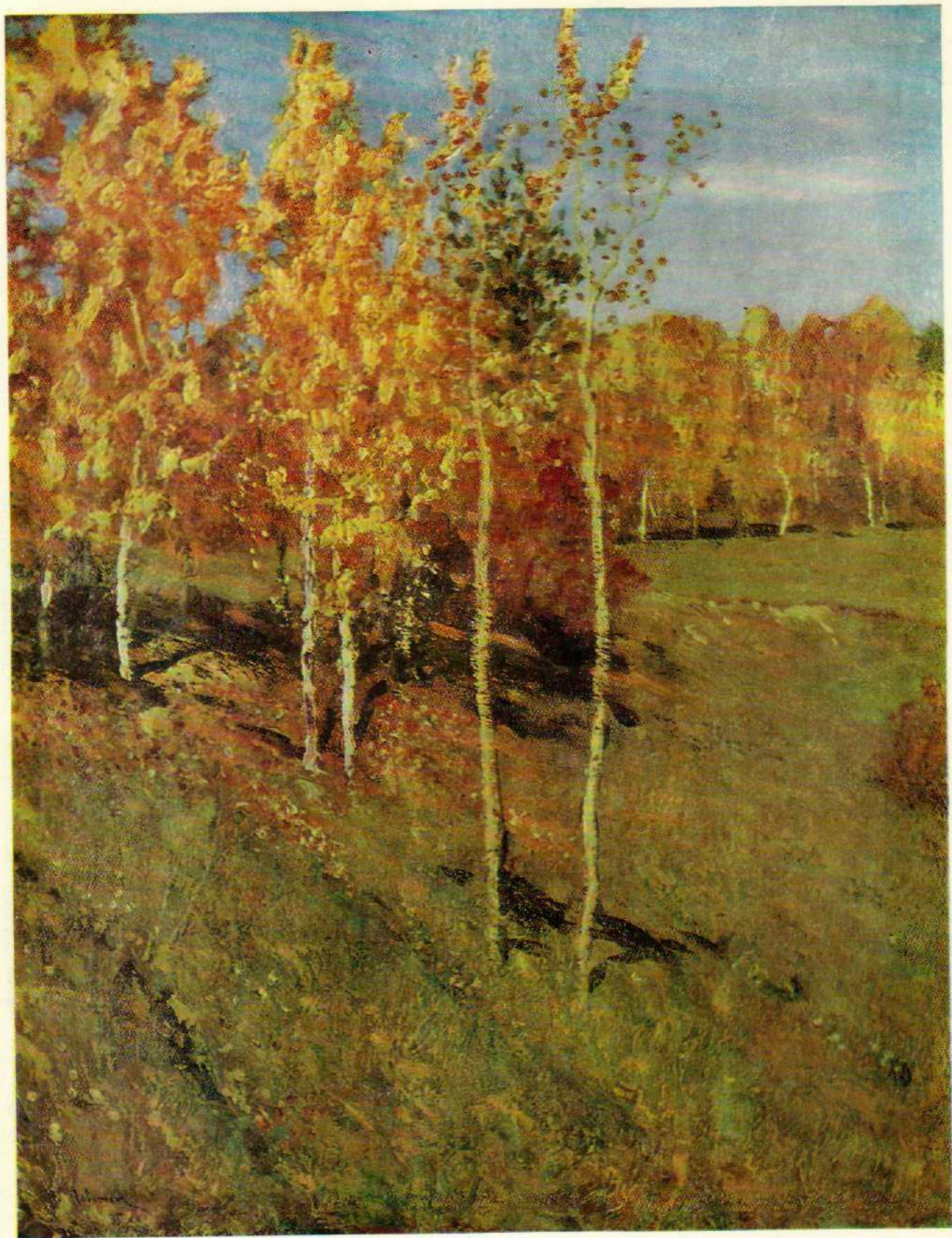
XIII. Н. Н. Ге. «Что есть истина?». 1890



XIV. В. Д. Перов. Московский дворик. 1878



XV. И. И. Левитан. Весна. Большая вода. 1897



XVI. И. И. Левитан. Золотая осень. 1895. Фрагмент