

ПОЛЕНОВ

РУССКИЕ
ЖИВОПИСЦЫ
XIX ВЕКА



«ХУДОЖНИК РСФСР»

Эпиграмм



Э. В. ПАСТОН

ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ

ПОЛЕНОВ

E. V. Paston

VASILY POLENOV

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ «ХУДОЖНИК РСФСР» 1991

Рецензент: доктор искусствоведения
А.Г. В е р е щ а г и н а

Пастон Э. В.

П 19 Василий Дмитриевич Поленов. — Л.: Художник РСФСР, 1991. — 192 с., ил.

ISBN 5-7370-0227-6

Альбом посвящен замечательному русскому художнику второй половины XIX — начала XX века В. Д. Поленову.
Во вступительной статье дан очерк жизни и анализ его творчества. 85.14

П $\frac{4903020000-033}{M173(03)-91}$ 33—91

ISBN 5-7370-0227-6

© Пастон Э. В. 1991

Для всех знавших Василия Дмитриевича Поленова (1844—1927) привлекательна была сама личность художника, человека «большого и красивого ума»¹, широко и разносторонне образованного, непримиримого ко всякого рода фальши и несправедливости и одновременно мягкого, интеллигентного, артистичного. Творчество мастера, естественно, вобрало многие из этих черт. Один из его младших современников писал: «Речи Поленова, взгляды на искусство и как будто все его манеры связываются с его произведениями, и, глядя на Поленова, я переношусь на его картины с самого раннего периода его творчества»².

Среди собратьев по искусству — И. Е. Репина, В. И. Сурикова и даже В. М. Васнецова — Поленов выделялся редкостной разносторонностью и своеобразием творчества. Исторический живописец и пейзажист, автор картин на бытовые сюжеты, он был еще и театральным декоратором, незаурядным архитектором, обладал талантом музыканта и композитора, с успехом пробовал себя на любительской сцене в качестве актера и режиссера. Поленов — художник, испытавший сильнейшее западное влияние, его даже обвиняли во «французистости»³, — стал создателем классических образцов русского национального пейзажа и одним из тех, кто стоял у истоков формирования неорусского стиля в архитектуре. Многими сторонами своего творчества он был близок к романтическому направлению, в нем были сильны академические традиции и одновременно он выходит к модерну, к новой стилистике искусства конца XIX — начала XX века. Поленов был «рыцарем передвижничества», последовательным борцом за его лучшие традиции. В то же время живопись художника, идиллическая по своему характеру, как бы противоречила основному направлению передвижнического искусства, его пафосу общественного служения, понимаемого как отражение наиболее острых социально-общественных проблем русской действительности.

Общий характер развития передового русского искусства, глубокий драматизм содержания, свойственные его крупным произведениям, не могли не повлиять на твор-

ческий путь Поленова, на оценку им своего творчества. Однако сущность его живописи оставалась всегда неизменной. Посылая, например, в 1878 году в качестве дебюта на VII передвижную выставку Товарищества «Московский дворик», Поленов мог, извиняясь, писать И. Н. Крамскому: «К сожалению, я не имел времени сделать более значительной вещи – мне хотелось выступить на передвижную . . . с чем-нибудь порядочным; надеюсь в будущем заработать потерянное для искусства время»⁴. Но вслед за «Московским двориком» на выставках Товарищества появятся «Бабушкин сад», «Заросший пруд», а потом и этюды, выполненные в период путешествия по Ближнему Востоку.

У Поленова была своя внутренняя логика, свое понимание гражданского долга, который он выполнял не менее последовательно, чем его сподвижники. Пафос общественного служения заключался для художника в эстетическом просвещении народа, в несении искусством радости и красоты. Его слова из письма В. М. Васнецову 1888 года: «Мне кажется, что искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит»⁵, — достаточно ясно выражают эстетическое кредо художника.

Поленовское понимание цели и задач искусства удивительно перекликалось с высказанной В. А. Серовым несколькими месяцами раньше идеи о необходимости «отрадного» в искусстве, идеи, ставшей своеобразным манифестом младшего поколения художников, утверждавших «отрадное», радость и как содержание искусства, и как основу творческого процесса. В 1878 году «Московский дворик» стал своеобразным предвестником нового понимания роли искусства в жизни общества, а в 1887 году это понимание было выражено уже со всей определенностью следующим поколением как насущная творческая потребность. Не случайно именно Поленов теснейшим образом свяжет свою жизнь с новым поколением московских живописцев второй половины 1880-х — 1890-х годов. В их отзывах, воспоминаниях о художнике мы найдем немало восторженных слов, выражающих ему любовь и признательность. И это не только благодарность И. И. Левитана, К. А. Коровина, И. С. Остроухова, А. Я. Головина и многих других своему учителю. Молодых художников подкупало не только, по признанию М. В. Нестерова, «волшебное обаяние красок»⁶ Поленова, хотя, как говорил Головин, поленовская «палитра сверкала, и уже этого было достаточно, чтобы зажечь художественную молодежь»⁷. Главным было то, что молодые художники видели в Поленове единомышленника, в его искусстве находили отклик на свои художественные искания. «Я уверен, — писал Левитан Поленову в 1896 году, — что искусство московское не было бы таким, каким оно есть, не будь Вас»⁸.

Чем же заслужил Поленов такое горячее признание? И не в этом ли признании кроется ключ к пониманию творчества мастера?

Поленов родился в Петербурге 20 мая (1 июня) 1844 года в родовитой семье, сохранявшей традиции русского просвещенного дворянства, восходившее ко второй половине XVII века. Отец художника, Дмитрий Васильевич, крупный чиновник и дипломат, был одновременно известным историком, археологом и библиографом. Многочисленные научные труды он посвятил древним русским летописям, которые отыс-

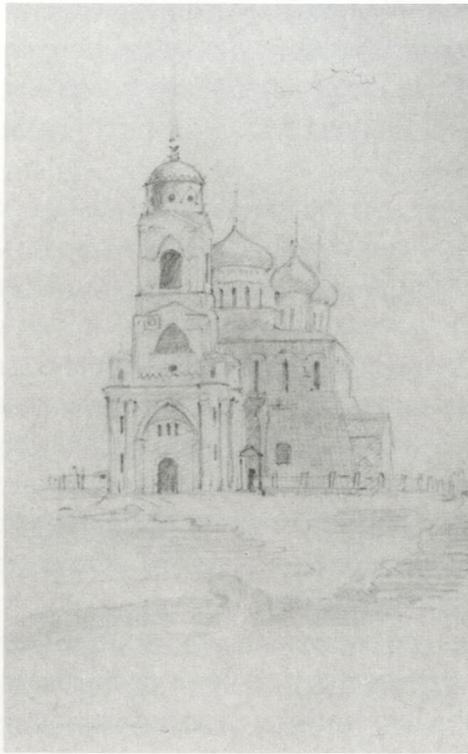
кивал в архивах северных монастырей. Увлечшись античным искусством, он принял участие в раскопках памятников древнегреческой культуры. Очевидно, от отца Поленов унаследовал ту любовь к античности, которая пройдет через всю его художественную жизнь. Дмитрий Васильевич сумел передать сыну и интерес к изучению русской старины, ее памятников.

Мать художника, Мария Алексеевна, урожденная Воейкова, писала книги для детей, занималась живописью. В молодости она была знакома с К. П. Брюлловым, Ф. А. Бруни, брала уроки у одного из учеников Брюллова. От нее Поленов унаследовал любовь к живописи. С интересными рассказами близкого друга семьи Поленовых Ф. В. Чижова, жившего в Риме в одном доме с Александром Ивановым и постоянно бывавшего в его мастерской, в семью Поленовых вошло имя великого художника, творца «Явления Христа народу». Вскоре, в 1858 году, произошла первая «встреча» с картиной Иванова, которая произвела на четырнадцатилетнего мальчика неизгладимое впечатление. Дмитрий Васильевич писал в это время Чижову: «Маша с детьми часто ходит в Академию единственно для картины Иванова, и дети, то есть старшие, замечают и судят очень порядочно. Понимают и восхищаются»⁹.

В петербургском доме Поленовых, где собирались художники, профессора университета, музыканты, ученые, царила интеллектуальная и художественная атмосфера. Поленов рано приобщился к ней и впоследствии не раз говорил о своей любви к людям «сороковых годов» и близости к этой эпохе.

До середины 50-х годов XIX века семья Поленовых выезжала на дачу в Царское Село, о котором художник всегда вспоминал «с особым чувством какой-то сказочной поэзии»¹⁰. На всю жизнь в его память врезались: «Арсенал с рыцарями пешими и на конях в полном вооружении и китайским гонгом с умирающим и возрастающим звуком. Готическая башня с легендами об императоре Александре и «фармазонах», которую рассказывала няня. Озеро с лебедями и греческим мостиком, дорические ворота с надписью, наконец, маленькая крепость, которую мы то защищали, то штурмовали»¹¹. К царскосельскому периоду относятся первые попытки мальчика изобразить все увиденное и поразившее его воображение.

Получив в 1855 году в Имоченцах Олонецкого края землю по семейному разделу, отец Поленова занялся устройством усадьбы, построив на высоком берегу реки Оять, окаймленной лесами, поместительный дом. В Имоченцах Поленовы жили летом среди первозданной северной природы. Воспоминания, связанные с жизнью в усадьбе, оказались для художника самыми дорогими. «С ее чудных берегов (реки Оять. — Э. П.), — писал Поленов, — я вынес огромный запас художественных, физических и духовных сил. Живописными материалами, добытыми там, я пользуюсь до сих пор»¹². Редкие селения тех мест хранили особенности древней жилой деревянной архитектуры. Здесь началось и познание мальчиком уклада крестьянской жизни и народного творчества. С Имоченцами связаны первые дошедшие до нас пейзажные работы художника и этюды, отразившие незамысловатый крестьянский быт, — «Окулова гора» (1860-е гг.), «Холмы. Имоченцы» (1861), «Закат. Имоченцы» (1869), «Северная изба» (1870), «Вну-



В. Д. Поленов. Успенский собор во Владимире. 1860
V. D. Polenov. Cathedral of the Assumption in Vladimir. 1860

трещины избы» (1871) и другие. Насколько сильны были детские впечатления, связанные с жизнью в Имоченцах, свидетельствует одна из работ Поленова, написанная здесь в 1873 году, — «Имоченцы со стороны огородов». В самом мотиве, избранном художником, очень много от того детского восприятия, которое связано с «событиями» заднего двора. Изображены большие, почти сказочно разросшиеся овощи, которые чуть ли не больше фигур людей, работающих на огороде. Теплотой и домашним уютом веет от залитой солнцем усадьбы, от размеренности ее повседневных буден. Не случайно собственный усадебный дом Поленова, построенный им на реке Оке, будет напоминать в плане дом в Имоченцах.

Одним из самых сильных детских впечатлений Поленова были поездки в Ольшанку Тамбовской губернии в имение бабушки В. Н. Воейковой. Вера Николаевна, дочь известного архитектора Н. А. Львова, воспитанная после смерти родителей в доме Г. Р. Держазина, хорошо знала русскую

историю, наизусть цитировала главы из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, знала народную поэзию, любила рассказывать внукам русские народные сказки, былины. Вера Николаевна поощряла увлечение живописью своих внуков, устраивала для детей конкурсы на лучший рисунок на исторические темы.

Таким образом, благодаря своему воспитанию Поленов был глубоко «укоренен» в русской дворянской культуре, тесно связан с ее особенностями. Одной из них был специфически дворянский дилетантизм. Члены семьи Поленовых увлекались различными науками и искусствами. Занятия эти были в достаточной степени серьезными, но при этом носили любительский характер. Впоследствии этот дилетантизм осложнил для Поленова выбор жизненного пути, но он же дал ему и ту широту художественного образования, которая определила разносторонность его творческой деятельности. В семье Поленовых все музицировали. У детей были педагоги по живописи из Академии художеств. Но это отнюдь не значило, что из них готовили художников. Они должны были быть просто всесторонне образованными людьми. Встреча с одним из преподавателей — П. П. Чистяковым — стала между тем определяющей для жизненного пути Поленова. Чистяков обучал рисунку и основам живописи Поленова и его сестру в 1856–1861 годах, будучи еще студентом Академии художеств. Уже в то время он требовал от своих учеников пристального изучения натуры. «Натура, — вспоминал впоследствии Поленов, — устанавливалась надолго, и рисунок вырабатывался систематично, не условным приемом, а тщательным изучением и, по возможности, точной передачей на-

В. Д. Поленов. Спасо-Яковлевский монастырь в Ростове. 1860

V. D. Polenov. Monastery of St. Jacob in Rostov. 1860



туры»¹³. «Не подумавши, ничего не начинать, а начавши, не торопиться», — советовал педагог Поленову¹⁴. Очевидно, Чистяков сумел передать своему ученику главное — профессиональный подход к живописи, понимание того, что настоящее искусство может возникнуть лишь в результате тяжелой работы. Но от учебы у Чистякова до выбора профессии художника путь был еще очень далекий. Этот выбор и заставил Поленова отойти от «нормальной» проторенной предшествующими поколениями его семьи дороги, связанной с государственной службой, что, в конце концов, могло бы привести к появлению еще одного Поленова-сенатора (сенатором был дядя художника — М. В. Поленов). Во всяком случае, без университетского образования семья Поленова не мыслила его дальнейшей жизни. И после долгих колебаний в 1863 году он, окончив гимназию, поступает вместе со своим братом Алексеем на физико-математический факультет (естественный разряд) Петербургского университета. Одновременно по вечерам в качестве вольноприходящего ученика он посещает Академию художеств, причем занимается не только в рисовальных классах, но с интересом слушает лекции по предметам, которые отсутствуют в университетском курсе, — анатомии, строительному искусству, начертательной геометрии, истории изящных искусств. Не пре-

кращает Поленов и занятий музыкой. Он не только был постоянным посетителем оперного театра и концертов (к этому времени относится первое знакомство Поленова с музыкой Вагнера — увлечение искусством великого композитора-романтика, выступавшего в 1863 году в России с концертами, сохранилось на всю жизнь), но и сам пел в студенческом хоре Академии.

Занятия в двух серьезных учебных заведениях не оставляли Поленову времени, чтобы погрузиться в студенческую жизнь, по-настоящему сблизиться со своими сверстниками. Однако тот небывалый общественный подъем, который ознаменовался в это время «бунтом 14-ти» в Академии художеств и студенческими волнениями в Петербургском университете, не мог не затронуть Поленова. Он воспринял просветительские идеи демократов-шестидесятников и остался верен этим убеждениям на всю жизнь. «Перебирая в памяти минувшие годы, с каким чувством радости ⟨. . .⟩ я останавливаюсь на светлых, полных упоительных надежд шестидесятых годах», — писал он впоследствии¹⁵.

Перейдя в натурный класс Академии художеств уже в качестве постоянного ученика, Поленов на время оставляет университет, целиком погрузившись в занятия живописью. В 1867 году он заканчивает ученический курс в Академии художеств и получает серебряные медали за рисунки и этюд. Вслед за этим участвует в двух конкурсах на золотые медали по избранному им классу исторической живописи и с января 1868 года вновь становится студентом университета, но теперь уже юридического факультета.

Летом 1867 года Поленов едет во Францию, посещает там Всемирную выставку, где был большой раздел с произведениями народных художественных промыслов различ-

И. Е. Репин. *Воскрешение дочери Иаира.* 1871
I. Ye. Repin. *Resurrection of Jairus' Daughter.* 1871



В. Д. Поленов. Воскрешение
дочери Иаира. 1871
V. D. Polenov. Resurrection of
Jairus' Daughter. 1871



ных стран. Впечатления от этой выставки впоследствии лягут в основу диссертации, которую он защитит в университете. В 1869 году Поленов получает малую золотую медаль за картину «Иов и его друзья» и право конкурировать на большую золотую медаль. Заданную для конкурса тему «Воскрешение дочери Иаира» он готовит вместе с Репиным.

Оба художника стремились создать произведение высокого стиля, придать возвышенный характер изображенному. Они с блеском, почти на равных, справились с заданной программой. Хотя картина Поленова не уступала репинскому полотну по колористическим достоинствам и мастерству организации композиции, она носила черты жанровости и несколько проигрывала в глубине и значительности замысла. Однако многие отмечали большую теплоту чувства, выраженного Поленовым в образе девочки, тянущей худенькую ручку к Христу.

И Поленов и Репин получили большие золотые медали и право на заграничные пенсионерские поездки. В этом же 1871 году Поленов заканчивает университет — сдает выпускные экзамены и представляет диссертацию. Легко вообразить, какого напряжения стоила Поленову учеба и подготовка выпускных программ в университете и Академии художеств одновременно. Но за этими усилиями видится не просто следование семейной традиции или уступка родительскому настоянию. Занятия в университете

увлекали его не меньше, чем занятия живописью. Свидетельством тому были полученные на выпускных экзаменах оценки (по двенадцати предметам — отличные и пяти — хорошие) и серьезная глубокая диссертация «О значении искусства в его применении к ремеслу и мерах, принимаемых отдельными государствами для поднятия ремесла, внося в него художественный элемент»¹⁶. Тема эта, безусловно, не случайна. Она связана как с личным знакомством автора с народными художественными промыслами, так и с идейным движением эпохи — широкой волной тяготения к национальному в искусстве. Однако в диссертации нашло отражение и специфически поленовское понимание просветительства народа. «Общество, — пишет Поленов, — чем многостороннее его развитие, тем более сознает оно необходимость эстетического, тем насущнее является потребность искусства (. . .) История показывает, какое сильное влияние имеет искусство на человека, на его нравы, на их смягчение, на нравственное и умственное развитие. Обыкновенно куда проникала свобода, там являлось искусство, или куда проникало искусство, там развивался дух вольности, изгоняя дух подчинения. В отношении влияния на массу оно действует более сильно, чем наука»¹⁷.

Пенсионерский период (1872—1876) сыграл в творческом развитии Поленова очень важную роль — бóльшую, чем для находившегося вместе с ним за границей Репина, который к этому времени уже нашел свою линию в искусстве. Несмотря на возраст (за границу он уехал двадцати семи лет), он еще не сложился как художник. Уже это делало его более «открытым» заграничным влияниям. Он продолжает интенсивно учиться, посещает многочисленные галереи, музеи, частные коллекции.

Путь Поленова — Германия, Италия (затем временное возвращение в Россию), Франция. Что же оказывает наибольшее влияние на художника? Разумеется, невозможно перечислить все европейские воздействия. Влияния эти сложны. В искусстве Поленова с наибольшей силой могли сказаться импульсы, идущие вовсе не от творчества других художников — старых мастеров или его современников, а совсем из других источников. Например, впечатления, полученные от посещения старинных немецких рыцарских замков, с которых Поленов делает множество зарисовок, лягут в основу его замысла картины «Право господина» (1874), а посещение им русской церкви в Париже, в оформлении интерьера которой были использованы пейзажи Боголюбова, найдет позже отклик в работе художника над циклом картин «Из жизни Христа» (1899—1909). Испытывает Поленов и воздействие художественной атмосферы тех городов, через которые пролегает маршрут его поездки.

Довольно широк и разнообразен круг художников-современников, творчество которых привлекает особенное внимание Поленова. В Германии — это представители академически романтического направления в исторической живописи, прежде всего К. Пилоти, в мастерской которого побывал Поленов. Одновременно он увлекается и А. Бёклиным, Г. Макартом, предвосхитившими неоромантизм модерна. «Макарт, — пишет Поленов, — это необузданный фантазист, который в своих картинах достигает чего-то музыкального, в его живописи слышится страстная мелодия с роскошной и причудливой гармонизацией»¹⁸. В пейзажах Бёклина художника привлекает прежде

В. Д. Поленов. Белая лошадка. Нормандия. 1874
V.D. Polenov. White Horse. Normandy. 1874



всего то, что «пейзаж у него тесно связан с человеком, в нем находящемся, так что все вместе составляет общее целое, выражающее всегда какое-либо душевное состояние»¹⁹. Наряду с этим Поленов отмечает и психологически выразительные портреты Франца Ленбаха, и религиозно-мистические картины Габриэля Макса. Мюнхенских живописцев Поленов относил к «субъективным колористам» и противопоставлял им «объективных колористов» романской школы, родоначальником которой он считал П. Веронезе. Единственного художника-классика, которого он ставил на недостижимую высоту²⁰.

Рим, где Поленов поселяется для работы, разочаровывает его. «Нет в нем жизни своеобразной, собственной, а весь он как будто существует для иностранцев», — пишет он в письме Репину²¹. Иные впечатления ждали его в Париже. Здесь его восхищает раз-

нообразии стилевых направлений, в русле которых работают художники — «что кому по душе», их умение «осуществить свои силы и способности»²². Ориентироваться в этом разнообразии Поленову помогают Репин, в мастерской которого он на время поселился, и А. П. Боголюбов, опекавший по поручению Академии художеств молодых художников за границей. В доме Боголюбова в условленные дни собирались для занятий офортом, керамикой, устраивались вечера с чтениями, постановкой живых картин, музыкальные вечера, в которых Поленов, этот, по словам Репина, «общественный и веселый человек»²³, принимал самое деятельное участие. На вечерах частым гостем бывал И. С. Тургенев, с которым Боголюбова связывали близкие дружеские отношения. Знакомство с Тургеневым имело большое значение для художника. Писатель заметно выделял Поленова, следил за его творчеством, бывал в мастерской. Тургенев ввел Поленова в салон Полины Виардо, где собирались видные литераторы, музыканты, общественные деятели. Виардо согласилась дать музыкально одаренному художнику несколько уроков, послуживших впоследствии основой для его композиторских занятий.

Парижский период в творчестве Поленова отмечен особым интересом к искусству барбизонской школы, влияние которой ясно обнаруживается в целом ряде пейзажей 1870-х годов. Так, картина «Ливень» (1874) решена в едином серебристо-сером колорите, подчеркивающим целостность пейзажного образа. Воедино связаны лошадь и возок, сидящие в нем крестьянин и девочка, неуклюжая фигурка другой девочки, пробующей брод, и голубовато-зеленая дымка, обволакивающая притихшие от дождя реку и лес, раскинувшийся на ее противоположном берегу. Нерадостно в такой ливень оказаться в пути, но тягостного впечатления пейзаж не производит. Постепенно замечаешь, что путники попадают в теплый оливковый круг света, образованный пробивающимися сквозь тучи лучами солнца. Эти лучи золотят мокрый берег, воду. Возникает ощущение домашнего тепла, к которому стремятся путники, представляешь, как засияет новыми свежими красками после дождя природа. В «барбизонском» по живописи пейзаже, в основу которого был положен этюд, написанный в Имоченцах («Переправа через реку Оять с мельницы», 1872), чувствуется щемящая тоска по родине. Этот маленький пейзаж очень нравился Тургеневу, увидевшему его в мастерской художника.

Пенсионерство Поленова в Париже совпало со временем первого выступления импрессионистов, произведения которых вызвали живейшие споры в художественных кругах. Искусство нового направления глубоко не затронуло Поленова, но явилось дополнительным импульсом к освоению им пленэрной живописи. Овладение тайнами живописи на открытом воздухе стало важной задачей для многих художников, учившихся в то время за границей. Для Поленова с его интересом к пейзажному жанру работа на натуре, попытка «проникновения» в жизнь природы имела особое значение. По совету Боголюбова, вокруг которого собралась группа русских художников, работавших на пленэре, Репин, а затем Поленов выехали на север Франции — в Нормандию, к морю, в маленький городок Вель. Там они жили вместе в одном домике с июля по сентябрь 1874 года. За полтора месяца Поленов написал массу превосходных этюдов.

В. Д. Поленов. *Старые ворота. Вёль. Нормандия. 1874*
V. D. Polenov. *Old Gates. Veules. Normandy. 1874*



Среди них — «Белая лошадка. Нормандия», «Старые ворота. Вёль», несколько «Отливов», «Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия». Особенно выделяется этюд «Белая лошадка. Нормандия». Он привлекал новизной выбранного мотива, решением сложных живописных задач, стремлением передать единство цвета предметов, их форму при ярком солнечном освещении. Художник находит точные тоновые отношения голубоватых, зеленовато-оливковых, розоватых цветов, гармонично их распределяет на холсте. И хотя Поленов ставил перед собой задачи чисто формального характера, этюд полон поэзии, горячего чувства красоты и радости жизни, что превращает его в полноценное произведение искусства.

Иные творческие мотивы двигали художником при работе над этюдом «Рыбацкая лодка. Этрета». Его увлекает здесь красота выразительного силуэта темно-коричневой с вишневым отливом лодки на фоне скалы, зеленовато-голубых волн и покрытого

В. Д. Поленов. Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия. 1874
V. D. Polenov. Fisherman's Boat. Etretat. Normandy. 1874



галькой берега. В этом произведении вполне определенно обнаруживается декоративистский дар художника. Усиливая впечатление от темного пятна стоящей на переднем плане лодки, Поленов повторяет ее силуэт в абрисе скалы. Темно-коричневые пятна одежд неподвижных фигур сидящих у лодки рыбаков составляют с ней единое цветовое пятно, контрастирующее с серо-голубыми красками неба и волнами моря переливающимися зелеными и оливковыми оттенками. И так же, как в этюде «Белая лошадка. Нормандия», формальная задача, решенная художником, отступает перед поэтичностью живого восприятия нормандской природы.

В этюде «Старые ворота. Вёль» обнаруживает себя склонность Поленова к изображению заброшенных уголков природы, романтическую поэзию которых он хорошо чувствует. В одном из писем родным, посланном из Вёля, Поленов говорит о том, что, работая на этюдах, он часто вспоминает Имоченцы²⁴. В этюде «Старые ворота. Вёль» при всей его «французистости» русское, «национальное» проявляется очень сильно.

На основе этого этюда Поленов в том же 1874 году напишет картину «В парке. Местечко Вёль в Нормандии». Оставив прежнюю композицию почти без изменения, он введет в пленэрный пейзаж пару лошадей белой и черной масти. Достигнутый благодаря цветовым сопоставлениям живописный контраст еще раз доказывает склонность художника к декоративным эффектам.

Особенно притягательным для Поленова во Франции было творчество испанского мастера М. Фортуну, восхищавшего всех виртуозной техникой художественного

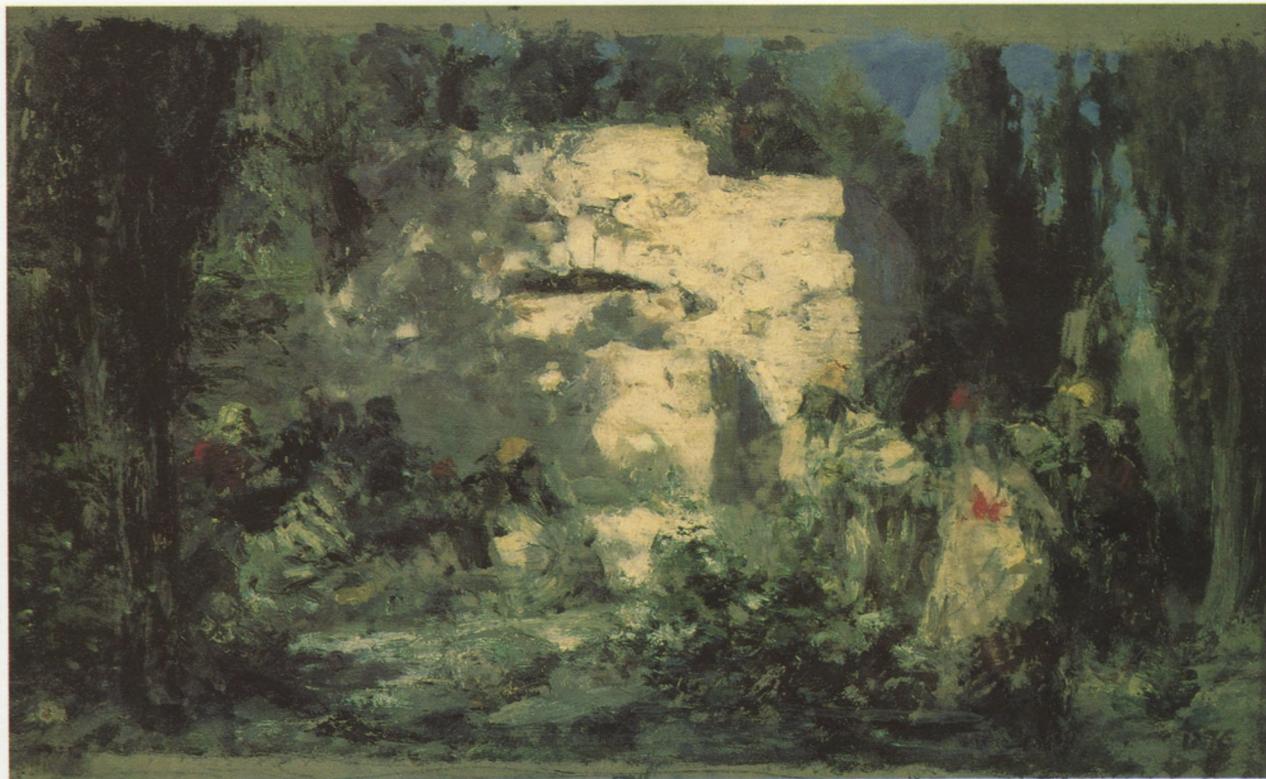
В. Д. Поленов. Барка. Эскиз.
1874—1887
V. D. Polenov. Barge. Sketch.
1874—1887



исполнения. Через увлечение искусством Фортунни прошел и Репин, но Поленова его живопись затронула глубже и на более длительный срок. В одном из писем Крамскому он говорит: «Но меня лично охватил и поглотил один художник, произведения которого составляют, по моему пониманию, самую высокую точку развития нашего искусства: он, как мне кажется, есть последнее слово художественности в живописи в настоящее время. Можно бы сказать — техники, но это слово слишком узко для его произведений, в них она является в таком богатстве, в такой роскошной красоте, что перестает быть манерой, а делается творчеством (. . .) После его картин ничего уже не видишь, то есть ничего в памяти не остается, — они заслоняют собою все остальное. Репин выразился очень оригинально о Фортунни: «После него натура кажется условной, искусственной»²⁵. О Фортунни Поленов пишет Чистякову²⁶: «Я помню, как Вы высоко ставили этого художника. Вы раз как-то, говоря про его картины, выразились, что от них сияние идет, и действительно правда, рядом с ним все тускнеет, меркнет, не выдерживает (. . .) Фортунни мне спать не дает, из-за него я двумя часами раньше встаю»²⁷.

Особенность живописной манеры Фортунни заключалась в том, что при четком изысканном рисунке и богатстве колористической гаммы он любил контрасты светлых и темных красочных пятен, добываясь при этом сложных цветовых градаций. Фортунни разрешал в живописи не проблему света, как многие барбизонцы и импрес-

В. Д. Polenov. Христос и грешница. Эскиз. 1876
V.D. Polenov. Christ and the Adulteress. Sketch. 1876



сионисты, а игру цвета. Именно этому принципу следует Polenov, обращаясь к сюжету «Блудный сын», а вернее, к сцене изображения пира блудного сына. Эскиз к картине (1876), отличающийся скомпонованностью, гармонией цветовых пятен, заставляет вспомнить об увлечении Polenova искусством не только Форунни, но и Макарта.

Манера начинать любую работу с поисков точных цветовых и световых отношений сохранится у художника на всю жизнь. Его дочь вспоминала, что Polenov «писал сразу без подмалевка, брал цветные и световые отношения пятнами, сначала самое светлое, потом темное место и так вел этюд — все время на отношениях. Прежде чем взять тон, — продолжает она, — добивался его рядом на холсте, — это видно на его неоконченной картине «Блудный сын», где внизу масса мазков тона неба, он искал его тут же на холсте»²⁸.

В пенсионерский период художник начинает работу над несколькими эскизами на различные исторические сюжеты. Репин вспоминал об этом времени: «Он начинал много картин архитектурного характера, большей частью Ренессанса и готики. Затевались драмы внутри дворцов и замков; красивые залы, дивно освещенные, великолепные троны, колонны — картины грандиозные и совсем готовые, оставались только люди (. . .) И тут художник охладевал и бросал все чары средневековья»²⁹. Из всех подготовительных работ наибольший интерес представляет эскиз на тему «Христос и грешница» (1876), исполненный в стилистической манере, близкой к Фортуни, но одно-



В. Д. Поленов. Блудный сын.
Эскиз—вариант. 1874

V. D. Polenov. Prodigal Son.
Sketch, version. 1874

В. Д. Поленов. Пир блудного
сына. Эскиз. 1874

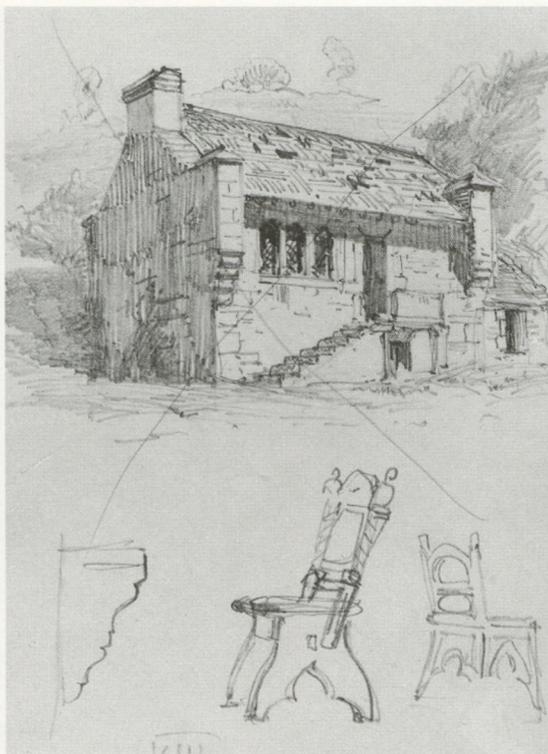
V. D. Polenov. Prodigal Son's
Feast. Sketch. 1874



В. Д. Поленов. Дом. Из путешествия по Германии. 1872
V. D. Polenov. House. From a Journey through Germany. 1872

В. Д. Поленов. Архитектурные зарисовки. Из путешествия по Германии. 1872

V. D. Polenov. Architectural Sketches. From a Journey through Germany 1872



ременно решенный серьезно и самостоятельно. Впоследствии этот эскиз послужит основой для самого крупного произведения художника.

Центральное место в эскизе занимает ярко освещенная белая стена храма, затененная деревьями. Слева, в тени, изображен Христос с учениками, справа, в полусвете — группа евреев с грешницей на переднем плане. Важную композиционную роль в эскизе играет светотень. Свет заставляет сильнее звучать тот или иной красочный тон в цветных пятнах, легко намечающих различные фигуры. В целом эскиз дает разрешение тонкой и сильной цветовой гаммы. По нему можно легко представить декоративистские возможности автора. Но они в этот период своего развития не получают. Очевидно, Поленова волновали совершенно другие проблемы, захватившие умы русской интеллигенции в 60—70-е годы XIX века. Находясь за границей, он остро реагировал на события, происходившие на родине. В это время в его творчестве ощущается влияние народно-освободительных идей, которые находят отражение в сюжетах картин, написанных художником в пенсионерские годы, в его интересе к современному рабочему движению на Западе. В Париже он посещает рабочие клубы, выполняет этюды для оставшейся неосуществленной картины «Лассаль читает лекцию в рабочем клубе» (1874). Не случайно, что среди массы начатых работ на исторические сюжеты («Кто из вас без греха», «Право господина», «Блудный сын», «Арест гугенотки», «Восстание Нидерландов», «Александрийская школа неоплатоников») Поленовым были осуществлены только «Право господина» (1874) и «Арест гугенотки» (1875), задуманные

В. Д. Поленов. *Право господина*. 1874
V. D. Polenov. *Right of the Master*. 1874



художником как протест против произвола и насилия над человеческой личностью.

Обе эти картины близки к западной академической исторической живописи (К. Пилоти, П. Делароша, Л. Галле) с ее стремлением к документально-визуальной точности в воспроизведении деталей, с ее интересом к литературно-романтическим сюжетам, с ее театрализованностью в построении сцен. Наиболее удачен «Арест гугенотки». Если в «Праве господина» средневековый архитектурный фон практически никак не связан с сюжетом, то в «Аресте гугенотки» Поленову в значительной мере удалось подчинить все художественные аспекты картины — срезанность композиции, четкие ритмы архитектурных форм, строго выдержанный серо-стальной фон — центральной задаче: запечатлеть трагический образ не сломленной, готовой на смерть за свою веру героини картины.

Оба полотна вполне отвечали художественным вкусам того времени и получили признание. Картина «Право господина» была принята в 1874 году на выставку в Салон, который ежегодно проводился в Париже (работа Поленова попала в число 1800 произведений, отобранных из 7500, поступивших на конкурс). Представив по возвращении в Россию в 1876 году в совет Академии художеств «Арест гугенотки» и парижские этюды в качестве отчета о пенсионерской поездке, художник получил звание академика. Но

В. Д. Поленов. Иерусалим.
Лесенка с восточной стороны
площадки. 1880-е гг.
V. D. Polenov. Jerusalem. A
Small Staircase to the East of the
Ground. 1880—



самого Поленова эти работы удовлетворяли мало, особенно «Право господина», основной недостаток который художник справедливо видел «в главном, в передаче чувства и выражения в лицах»³⁰. Творческие метания, поиски в области исторической живописи свидетельствуют о том, что найти себя в этой сфере Поленов не смог. «Не могу попасть на свою точку, не могу себя хорошенько выяснить», — с огорчением пишет он в одном из писем Ф. В. Чижову в 1875 году³¹.

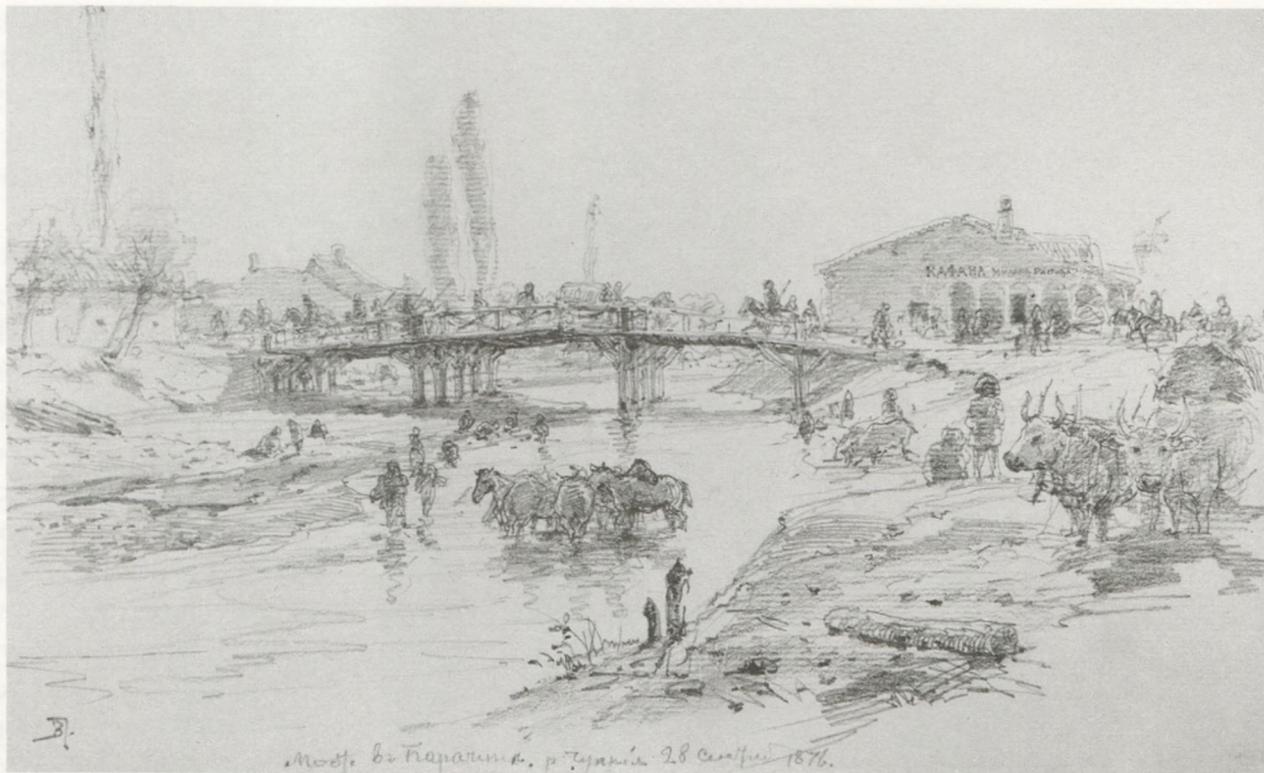
Исторические картины на сюжеты западного средневековья — эпизод в творчестве Поленова, дальнейшего развития эта линия не получила. Но эпизод все-таки не случайный. Очевидно, в силу особенностей воспитания Поленову было свойственно увлечение историко-романтическими темами. Его картины по сути представляют собой первую попытку выразить этот интерес. Правда, попытка оказалась не совсем удачной, ибо романтизм здесь в основном «сюжетного толка», а сюжеты — искусственны и надуманны. Очень характерно, что из двух имевших место в искусстве того времени направлений западноевропейского романтизма — академическо-исторического и «предмодернистского» (Бёклин, Макс) — в творчестве Поленова нашло отражение (и очень прямое) первое. Представители другого направления, так называемые «субъективные колористы», которыми художник восхищался, были слишком чужды всему духу русского искусства. И тем не менее влияние их на творчество Поленова в конечном счете оказалось глубже, но скажется оно значительно позже (наиболее органично — в работах его учеников).

Таким образом, мы видим, что Поленов во время пребывания за границей попадает

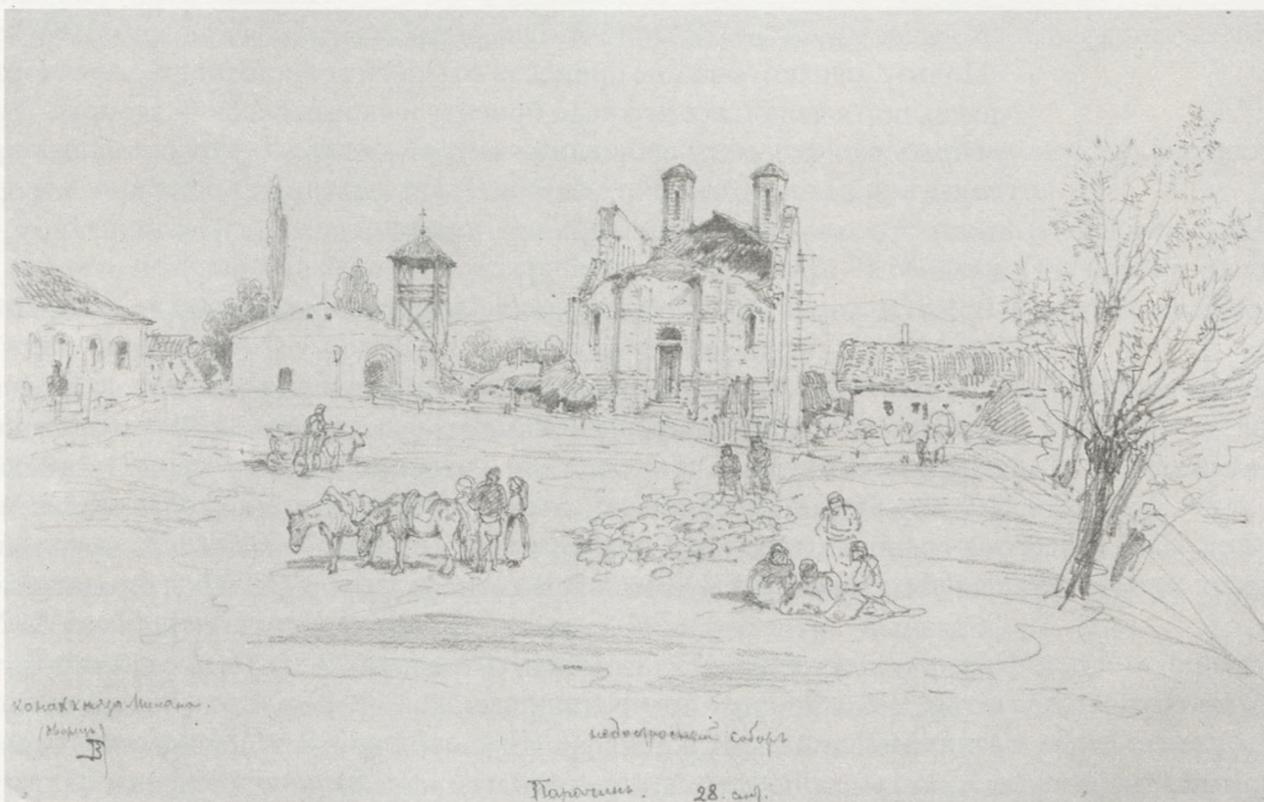
В. Д. Поленов. Мост через реку Чуприя в Парачине. 1876
V. D. Polenov. Bridge over the River Tchupria in Paratchin. 1876

В. Д. Поленов. Парачин. 28 сентября 1876 г.

V. D. Polenov. Paratchin. September 28, 1876



Мост в Парачине, р. Чуприя 28 сентября 1876.



Конак и минарета.

Минарета

В.

неодромный собор

Парачин. 28 сеп.

В. Д. Поленов. Черногорская
девушка. 1876
V. D. Polenov. Montenegrin
Girl. 1876



в круг очень широких и разнообразных художественных воздействий. Это, несомненно, осложняет процесс выработки своего индивидуального художественного языка, но одновременно делает его богаче.

В пенсионерский период фактически происходит определение тематических пристрастий Поленова. С одной стороны, он пишет исторические картины, с другой — пейзажи, которые создает, так сказать, «для себя». И если включение исторического романтизма Поленова, имеющего чисто «западный характер», в национальное искусство — дело будущего, то творческая переработка впечатлений от пленэрной живописи наблюдается уже в ранних пенсионерских работах. Недаром во Франции Поленов приходит к решению стать пейзажистом. Подводя итоги своему за-

граничному житью и хлопоча о досрочном возвращении в Россию, он пишет родным: «Пользу, однако, она мне принесла во многих отношениях, а главное в том, что все, что до сих пор я делал, все это надо бросить и начать снова — здорово. Тут я пробовал и перепробовал все роды живописи: историческую, жанр, пейзаж, марину, портрет голловы, образа, животных, *nature mort* (натюрморт), и так далее и пришел к заключению, что мой талант всего ближе к пейзажному бытовому жанру, которым я и займусь»³².

За границей Поленов не только расширил свои познания, но приобрел друзей, связи с которыми не прерывал всю жизнь.

Особенно большую роль в жизни художника сыграла зародившаяся в Италии дружба с Саввой Ивановичем Мамонтовым, крупным промышленником и железнодорожным деятелем, впоследствии внесшим крупный вклад в развитие русского искусства. Живой, остроумный, «хорошо чувствующий талантливых людей»³³ и сам разносторонне одаренный, Мамонтов и его жена Елизавета Григорьевна, также наделенная восприимчивой душой и редкостным добросердечием, организовали в Италии своеобразный артистический кружок. В него входили скульптор М. М. Антокольский, историк искусства и художественный критик А. В. Прахов, композитор М. М. Иванов, позже к сообществу присоединился и И. Е. Репин. Беззаботное времяпрепровождение с постановкой спектаклей чередовалось с поездками к древним руинам, изучением архитектурных памятников античности, серьезными беседами об искусстве, его роли в

В. Д. Поленов. Повозка с ранеными. 1876
V. D. Polenov. Carriage with Wounded. 1876



жизни общества, назначении художника. Особенно бурные споры велись вокруг проблем «искусства для искусства», свободы творчества и выбора сюжетов.

Именно в Италии у Поленова, Репина, Антокольского зародилась идея после окончания пенсионерства переехать для работы из Петербурга в Москву. Она была горячо подхвачена Мамонтовым, задумавшим создать свой художественный центр в подмосковном имении — в Абрамцево.

Поленов впервые попал в Абрамцево в 1873 году в перерыве между пенсионерской поездкой. Здесь ему все пришлось по сердцу. Старинная дворянская усадьба, где до конца 1850-х годов жил писатель С. Т. Аксаков, бывали Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, А. С. Хомяков, уютные уголки парка, разнообразная природа окрестностей, гостеприимные хозяева, любящие и понимающие искусство, удобная мастерская для художников, построенная к тому времени в усадьбе, — все обещало благоприятные условия для свободного творчества.

В Абрамцево художник близко сошелся с гостившим здесь профессором Дерптского университета — филологом, лингвистом и переводчиком Мстиславом Праховым, старшим братом А. В. Прахова. М. В. Прахов, поклонник Шеллинга и «идеализма 40-х годов», ощущавший себя «не ко времени» в эпоху значительного влияния позитивизма,

сыграл в жизни Поленова очень большую роль. Он помог сохраниться романтической ориентации художника, укрепил его представление о самостоятельной ценности красоты и искусства. Прахов, напишет позже Поленов, «сделался почти без ведома для себя основателем нашего единения, положив первый камень художественному заданию < . . . > он в своем наивном идеализме имел мужество пойти против течения и тихо, но твердо выставить эстетическую потребность человека < . . . > как одно из самых необходимых начал человеческого существования»³⁴. Необходимость переезда в Москву, благодаря общению с Мамонтовыми и Праховыми, осозналась Поленовым особенно остро уже в 1873 году. Возратившись за границу, Поленов просит передать Мамонтовым в одном из писем, что у него «Москва < . . . > так идеально засела в голове, что мысль о < . . . > поселении в ней придает в минуту угадка бодрости продолжать работать здесь»³⁵.

Хотя в 1876 году Поленов пишет, что избирает для себя «пейзажный бытовой жанр», путь к нему был отнюдь не простым. Во всяком случае, во второй половине 1870-х годов в творчестве художника намечаются еще несколько линий, которые, однако, так и не получают дальнейшего развития.

Летом 1876 года по возвращении из-за границы Поленов отдыхает в Имоченцах. Здесь он пишет среди других изображений крестьян и детей портрет местного сказителя былин Никиты Богданова. Психологически точно разработанный образ «человека из народа» близок к персонажам из «Записок охотника» Тургенева. Поленов говорил, что этот цикл рассказов — «бриллиант в русской литературе»³⁶. По своему внутреннему строю портрет Никиты Богданова родственен также образам крестьян, созданным Крамским. Близость Поленова к передвижнической традиции ощутима и в другой, незаконченной картине этого года — «Семейное горе».

В сентябре 1876 года в составе русской армии художник отправляется добровольцем на сербско-турецкий фронт, чтобы принять участие в начавшейся борьбе сербов за освобождение от турецкого ига. За проявленный в боях героизм он был награжден черногорской медалью «За храбрость» и орденом «Таковский крест». Военные впечатления были отражены Поленовым в рисунках и помещены в журнале «Пчела». В основном это изображения довольно многочисленных сцен из бивуачной жизни, этнографические типы, архитектурные зарисовки. «Сюжеты человеческого изуродования и смерти», где все «так ужасно и просто»³⁷, были чужды Поленову. Он избегал их и позже, когда участвовал в качестве фронтового художника в русско-турецкой войне (1877 — весна 1878 г.).

В марте 1877 года Поленов переселяется в Москву. Старые московские улицы, памятники национальной архитектуры, патриархальный уклад жизни города, представлявшийся особенно самобытным по сравнению с чиновным Петербургом, захватывают художника. «Вот увидишь сам, — писал ему факануне Репин, — как заблестит перед тобою наша русская действительность, никем не изображенная. Как втянет тебя до мозга костей ее поэтическая правда, как станешь ты постигать ее, да со всем жаром любви переносить на холст — так сам удивишься тому, что получится перед твоими

В. Д. Поленов. Интерьер
избы. Этюд
V. D. Polenov. Peasant's House
Interior. Sketch



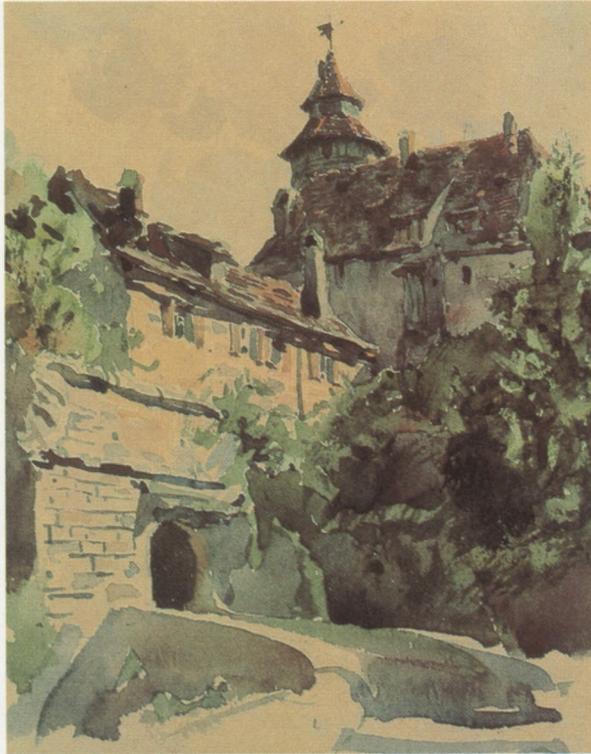
глазами»³⁸. В справедливости репинских слов Поленов смог убедиться очень скоро. При этом постижение русской действительности приняло у него своеобразный характер.

В Москве художник начинает работать над задуманной еще в Петербурге картиной «Пострижение негодной царевны» (1877). Замысел этот не был осуществлен, но в связи с ним Поленов написал несколько этюдов с изображением кремлевских соборов и теремов. В них сказались мастерство художника в пленэрной живописи, его интерес к передаче архитектурных образов.

В этюдах «Успенский собор. Южные ворота», «Теремной дворец», «Верхнее золотое крыльцо», «Выход из покоев на золотое крыльцо», «Золотая царицына палата. Окно» (все 1877 г.) Поленов пишет древнерусскую архитектуру с археологической

В. Д. Поленов. Уголок средневекового города со стеной. 1869

V. D. Polenov. Nook of a Medieval Town with a Wall. 1869



точностью. Но эта точность отнюдь не мешает художнику передать свое чувство восторженного изумления перед открывшейся красотой белокаменного московского зодчества. Соборы и терема на фоне ярко-голубого неба, залитые солнцем, усиливающим радостное, мажорное звучание цветового строя, «живут» в световоздушной среде. Архитектура, органично вписываясь декоративной многоцветностью в лазурь неба, сама как бы наполнена светом, воздухом.

Увлеченность художника Москвой, ее бытом и архитектурой, обнаруживается в этюде Поленова «Московский дворик» (1877), написанном из окна снятой им квартиры в Трубниковском переулке. Этюд этот станет прообразом будущей знаменитой картины.

В это лето Поленов отдыхает в Ольшанке, в имении, с которым его связы-

вали детские воспоминания о поездках к бабушке Вере Николаевне Воейковой. С одним из написанных здесь этюдов «Пруд в парке. Ольшанка» (1877) в его живопись входит новая тема — поэзия старой усадьбы. На этюде изображен ослепительно белый усадебный дом среди зелени старинного парка с прудом. Его архитектурные формы теряют четкость очертаний в голубых и светло-оливковых рефlekсах яркого освещения. Он как бы ослеплен потоком солнечного света и, отражая его, сам излучает свет, отбрасывая его на желтую дорожку, идущую вдоль пруда. С домом контрастируют деревья и кустарники, написанные широко и свободно. Мастерски разработаны градации зеленого цвета — от желтоватого до темно-оливкового. Осязаемость зелени подчеркнута отражением в зеркальной поверхности эллипсовидного пруда.

Поленов умело сочетает в этом этюде два типа пленэрного видения. Он использует способность глаза вычленять локальный цвет в игре рефlekсов и, наоборот, интенсивно воспринимать цветовые и световые отношения. Благодаря соединению двух типов видения живописцу удается передать изменчивость состояния природы, создать ощущение живости пейзажа. Одновременно в строгом композиционном построении пейзажа, в мастерстве, с которым художник варьирует замкнутые линии эллипса, очерчивающие дом, пруд, купы деревьев, в выверенности цветовых пятен и их гармонии виден незаурядный талант Поленова-декоративиста. В синтезе всех художественных средств и рождается романтически окрашенный образ старинной дворянской усадьбы, связанный у Поленова с памятью о людях конца XVIII — начала XIX века.

В. Д. Поленов. Благовещенский собор. Придел собора Пресвятой Богородицы в главе. 1877

V. D. Polenov. Chapel of the Cathedral of Our Lady in the Cathedral of the Annunciation. 1877



Этюды 1877 года предваряют серию работ Поленова конца 70-х годов, ставших классическими произведениями русской пейзажной живописи. Первой среди них стала картина «Московский дворик» (1878), которой художник дебютировал на VII выставке Товарищества передвижников.

Просто и с теплотой изображает Поленов один из московских двориков, поросший мягкой зеленой травой и цветами ромашек. На траве играют дети, гуляет стайка кур, стоит запряженная в телегу лошадь, женщина несет ведро с водой, сушится на веревке белье. Неторопливо протекает здесь повседневная жизнь с ее радостями и заботами. И эта жизнь так органично связана с окружающим пейзажем, что невольно возникает ощущение цельности и гармоничности существующего мира.

В «Московском дворике» Поленов возвращается к изображению идиллической жизни, нашедшей свое яркое выражение в искусстве 20—40-х годов XIX века в творчестве А. Г. Венецианова и художников венециановской школы — А. В. Тыранова, Г. В. Сороки. В следующие, 60-е годы, в период расцвета социально-критического направления в живописи, эта тема постепенно отходит на второй план, но не перестает интересовать художников. Линия идиллического искусства прослеживается в творчестве петербургских художников А. Попова («Утро в деревне», 1861), жанристов Н. А. Попова («Народная сцена на ярмарке в Старой Ладобе», 1853), А. И. Морозова («Отдых на сенокосе», ок. 1860 г.; «Выход из церкви в Пскове», 1864). На них и указывает Поленов как на своих предшественников в одном из писем Репину (1896): «По

моим художественным симпатиям я принадлежу к петербургской школе в широком смысле. Меня с молодости увлекали великие мастера Академии, больше всех я любил, да и до сих пор люблю Иванова, у Брюллова меня пленяли легкость рисунка и талантливость концепции; из современных мне художников на меня сильное впечатление произвели Ге и Флавицкий, из жанристов меня увлекали тоже петербургские художники Попов и Морозов, а тенденциозные художники московской школы мне всегда довольно далеки. Совершенно противоположны были мои симпатии к городам, где развивались эти две школы. Петербург с его административно-мундирным духом был мне всегда антипатичен, а Москва, какую я застал ее в конце семидесятых годов, меня ужасно пленила»³⁹. Мы не раз и по самым разным поводам будем обращаться к этому очень



А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871
A. K. Savrasov. Rooks are Home Again. 1871



В. Д. Поленов. *Московский дворик. 1877. Фрагмент*
V. D. Polenov. *Moscow Backyard. 1877. Detail*

интересному воспоминанию. Сейчас нам важны названные имена Попова и Морозова. Поленова сближает с этими художниками радостное жизнеощущение, которое нашло отражение в «Московском дворике», светлая цветовая палитра, хотя, безусловно, живопись Поленова представляет собой иную, более высокую ступень технического исполнения.

Лирическое восприятие Поленовым обыденного городского пейзажа роднило его искусство с творчеством А. К. Саврасова. Можно найти безусловные переклички «Московского дворика» с картиной Саврасова «Грачи прилетели», экспонировавшейся на I выставке Товарищества передвижников в 1871 году. Сближали их эмоциональная наполненность (хотя эмоциональность была разного рода), простота избранного мотива, использование в пейзаже образов древнерусского зодчества, сочетание этой архитектуры с бытовыми постройками. Однако сравнение позволяет выявить своеобразие Поленова, то новое, что вносит он в поэтику русского пейзажа. Саврасовское полотно с изображением типической для средней полосы России в пору ранней весны картины создает эмоционально насыщенный образ пробуждающейся природы. Пейзаж Саврасова — произведение эпического плана, выражающее национальное мировоззрение художника, при котором любой конкретный мотив приобретает лирикообобщающее значение. В поленовской же картине, напротив, «сюжет» как бы «подсказан» сиюминутным чувством художника, вдруг увидевшего красоту обыденного пейзажа. Выражению этой сиюминутности как нельзя более соответствуют и кажущаяся хао-



А. Попов. Утро в деревне.
1861

А. Попов. Morning in the
Country. 1861

В.Д. Поленов. Парк в Ольшанке. 1877
V.D. Polenov. Park in Ols-hanka. 1877



тичность композиции картины, и пленэрзм живописи Поленова. И Поленов и Саврасов не случайно выбирают каждый «свое» время года. Они выявляют те состояния природы, которые созвучны их настроению и подчеркивают, акцентируют их. У Саврасова зябкость раннего марта, в котором только начинает ощущаться дыхание весны, подчеркивается холодной гаммой серебристо-серых и белых тонов, обнаженными деревьями с графически тонко очерченным переплетением веток на фоне серо-голубого неба, едва тронутого теплыми палевыми отблесками. Открытость саврасовского пейзажа, дали на заднем плане с перемежающимися полосами рыжеватых проталин и снежных островков, низким горизонтом, затянутым густыми облаками, усиливают ощущение зыбкости первых завоеваний весны. И так же как Саврасов, очень тонко и с виртуозным мастерством, если учесть возможности светотеневой живописи, которой оперирует художник, передает состояние переходности, сам момент переходности в природе, Поленов подчеркивает устойчивость ощущения радости, которое дарит погожее летнее утро. Радостное настроение словно «пронизывает» картину. Оно в мягком солнечном свете, в ясном синем небе, в чистых светлых красках, теплоте цветовой палитры.

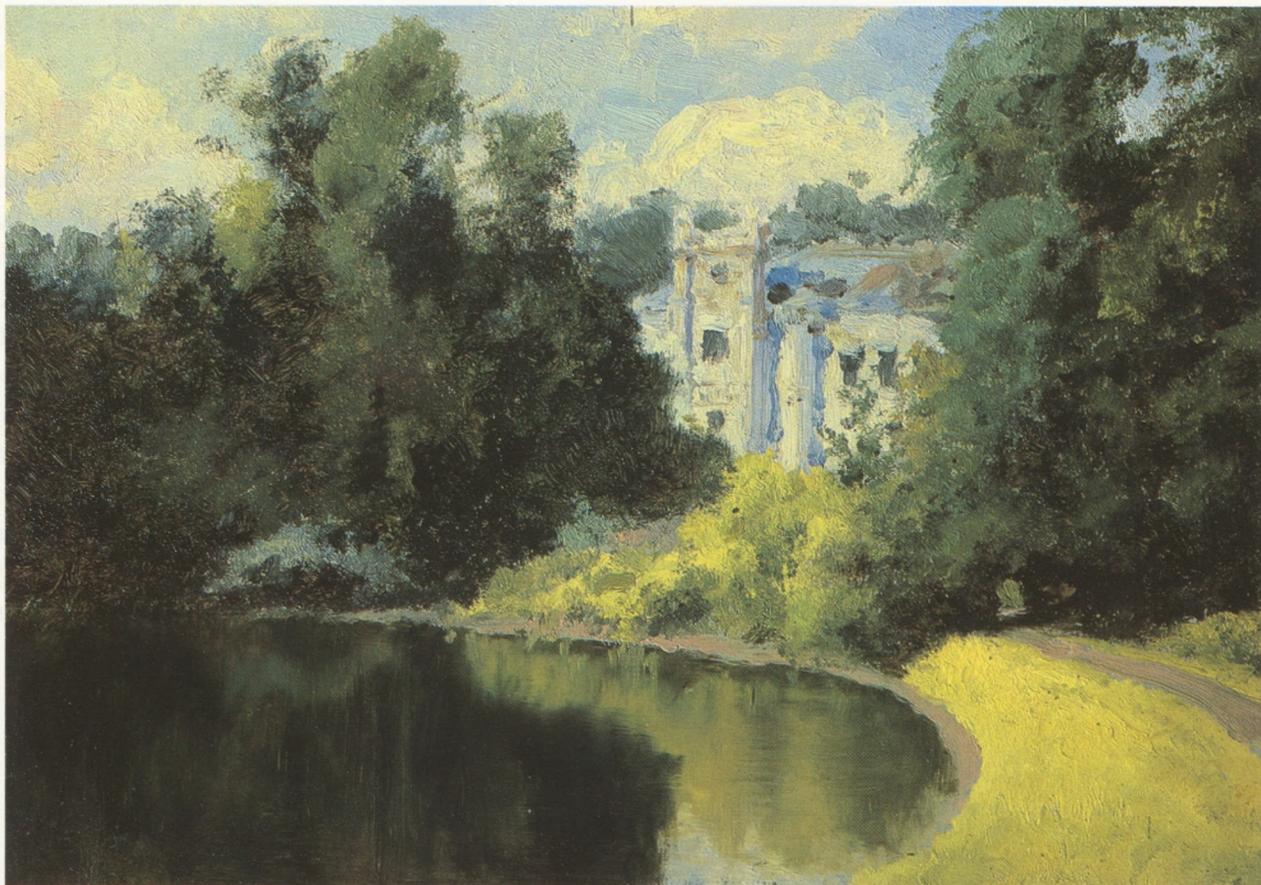
В пейзаже Поленова гораздо более сильно, чем у Попова и Морозова, и более определено, чем у Саврасова, выражено индивидуально-художническое начало. Поэтически субъективное отношение Поленова к изображаемому находит выражение в целом ряде живописных приемов. Например, изображая архитектуру дальнего плана, он любовно выписывает детали, характерные для московского зодчества XVII века, —

ракушки в закомарах, поребрик в барабанах под луковичными главками церкви или сандрики над проемами колокольни, но не сосредотачивает внимания на лицах играющих с котенком детей и женщины, несущей ведро, хотя позы их, передающие характер занятий, схвачены очень точно. Линия наклоненной головки девочки с шапкой волос соломенного цвета, изображенной на переднем плане, как бы вторит абрису золотого купола церкви. Этому ритму соответствует и силуэт белой головки мальчика, играющего поодаль. Таким образом, безмятежно играющие дети и горделиво возвышающиеся массы белокаменной архитектуры составляют единое гармоничное целое. Соразмерность городской среды жизненному укладу людей, сама возможность существования в городе такого дворика — вот главное, что поразило в Москве Поленова, с детства воспитанного в деревенской усадьбе и неуютно чувствовавшего себя в каменных дворах Петербурга. Стремясь наиболее точно передать свое впечатление от Москвы, Поленов перерабатывает первоначальный этюд к этой картине, он «населяет» его людьми, уточняет композицию, увеличивая формат полотна по горизонтали. Теперь в поле зрения справа попадают еще одна церковь с колокольней и стоящий перед ней особняк белого цвета. Церковь переднего плана художник смещает ближе к центру, а сам дом изображает так, что становится виден его портик с колоннами. В результате архитектура доминирует в картине, придавая обыденному пейзажу праздничную приподнятость.

«Московский дворик» представляется очень целостным произведением благодаря



В. Э. Борисов-Мусатов. *Водоём*. 1902
V. E. Borisov-Musatov. *Reservoir*. 1902



В. Д. Поленов. Пруд в парке.
Ольшанка. 1877
V. D. Polenov. Pond in the
Park. Olshanka. 1877

замкнутости, своеобразной «интерьерности» композиции. Но в этом кажущемся единым пространстве можно выделить несколько зон, соответствующих различным смысловым акцентам. Передний план картины растянут, и зритель легко «входит» в него, а дальше взгляд движется согласно четко обозначенным вехам — по линиям дорожки, останавливается на женщине с ведром, стайке кур, колодце с красной крышей и переходит к лошади, вот-вот готовой шагнуть вперед, к краю картины и замкнуть круг первой зоны, где и происходят основные «события» дворовой жизни, внимательно запечатленные художником. обстоятельно рассмотрев центральный круг композиции, взгляд зрителя устремляется к следующей зоне, в глубину двора и за его пределы, где розовеет небо от восходящего солнца и где снова повторяется уже знакомый ритм — дома, сарая и церкви с колокольней. Это сходство заставляет предположить, что та же атмосфера покоя и умиротворенности царит и в соседнем дворе. Запечатленный на картине уклад жизни представляется типичным для Москвы, он передает самое существенное в общем состоянии, «настроении» города.

В картине нетрудно ощутить аромат непосредственного, детски наивного восприятия мира, его радости, его поэзии и его загадочности. Так же как в пейзаже Поленова

«Имоченцы со стороны огородов» в «события заднего двора» вошли грядки с овощами невероятных размеров, так здесь «чудесное» воплощается в затененном саду соседней усадьбы с разросшимися деревьями. Увидеть это «чудесное» в бытовом московском пейзаже можно только детскими глазами. Подробно выписанная трава, кусты, свешивающиеся через забор ветви деревьев, уводящие в глубину таинственного сада, закрытый колодец, составляющие третью композиционную зону картины, переданы как бы через восприятие повернувшегося в эту сторону ребенка. Это ощущение таинственной жизни природы между тем органически присуще мировосприятию самого художника. Недаром оно проявляет себя даже в таком открытом, ясном и безмятежном пейзаже.

Особую прелесть картине придавала красота художественного решения, основанная на законах пленэрной живописи. Все мастерство художника-пленэриста обретает у Поленова в этом пейзаже законченное выражение. Оно — в тонкости найденных цветовых отношений, в сгармонированности тонов, в отсутствии сильных световых контрастов, свойственных более ранним пленэрным этюдам. Единственным ярким цветовым пятном горят золотые купола церкви на фоне прозрачной голубизны неба. Все остальные цвета приглушены голубовато-серыми рефlekсами, объединены мягким световоздушным флером.

Композиционная выверенность картины соединилась с ее цветовой гармонией в единый завершенный картинный образ, передающий национально-исторический облик Москвы, каким он был прочувствован Поленовым. При этом в пейзаже не были



В. М. Максимов. *Все в прошлом.* 1889

V. M. Maksimov. *All is Gone.* 1889

В. Д. Поленов. Бабушкин сад.
1878
V. D. Polenov. My grandmother's Garden. 1878



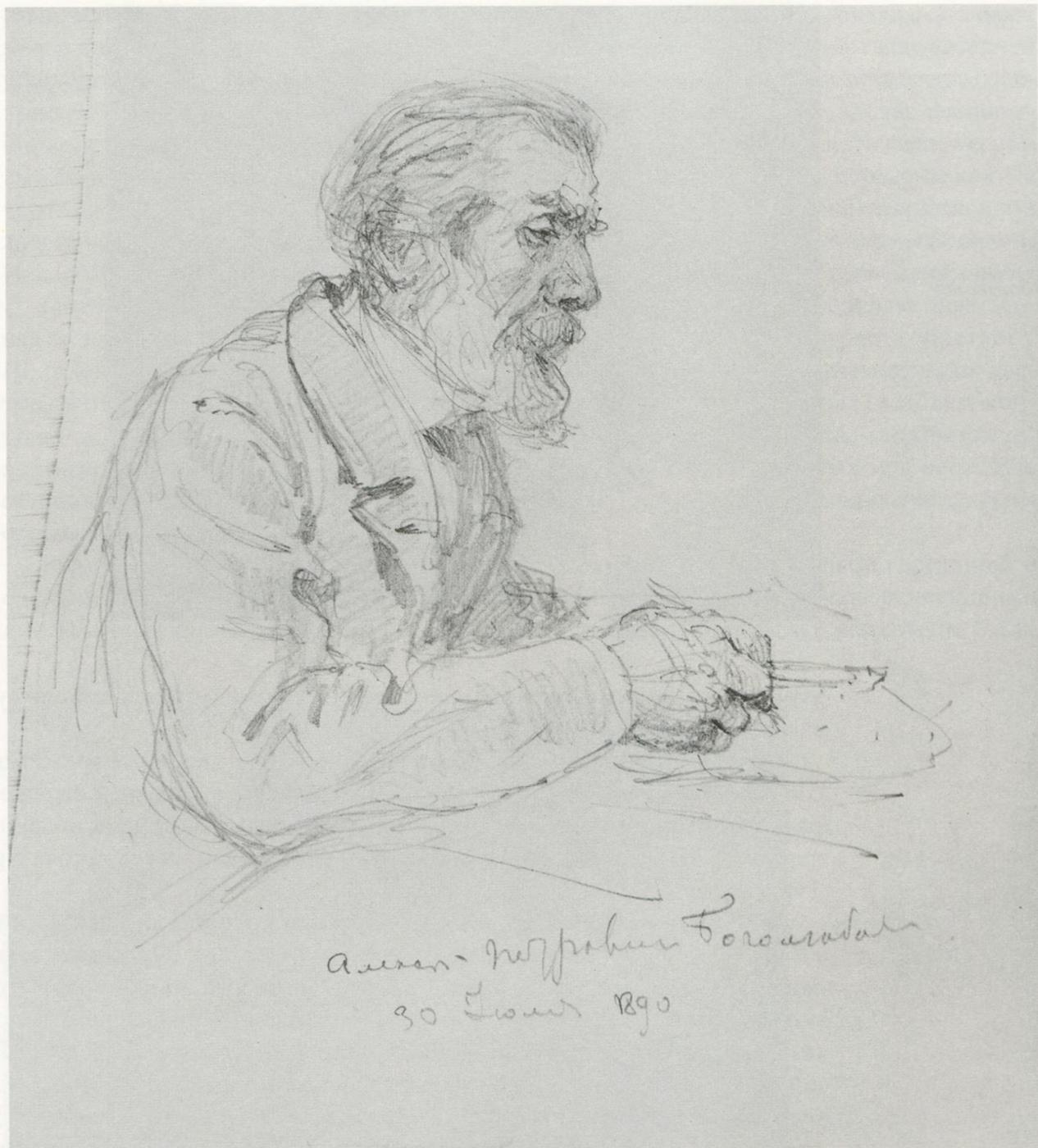
утрачены и свежесть первого впечатления, сиюминутность эмоции художника, подсказавшие ему сам сюжет картины.

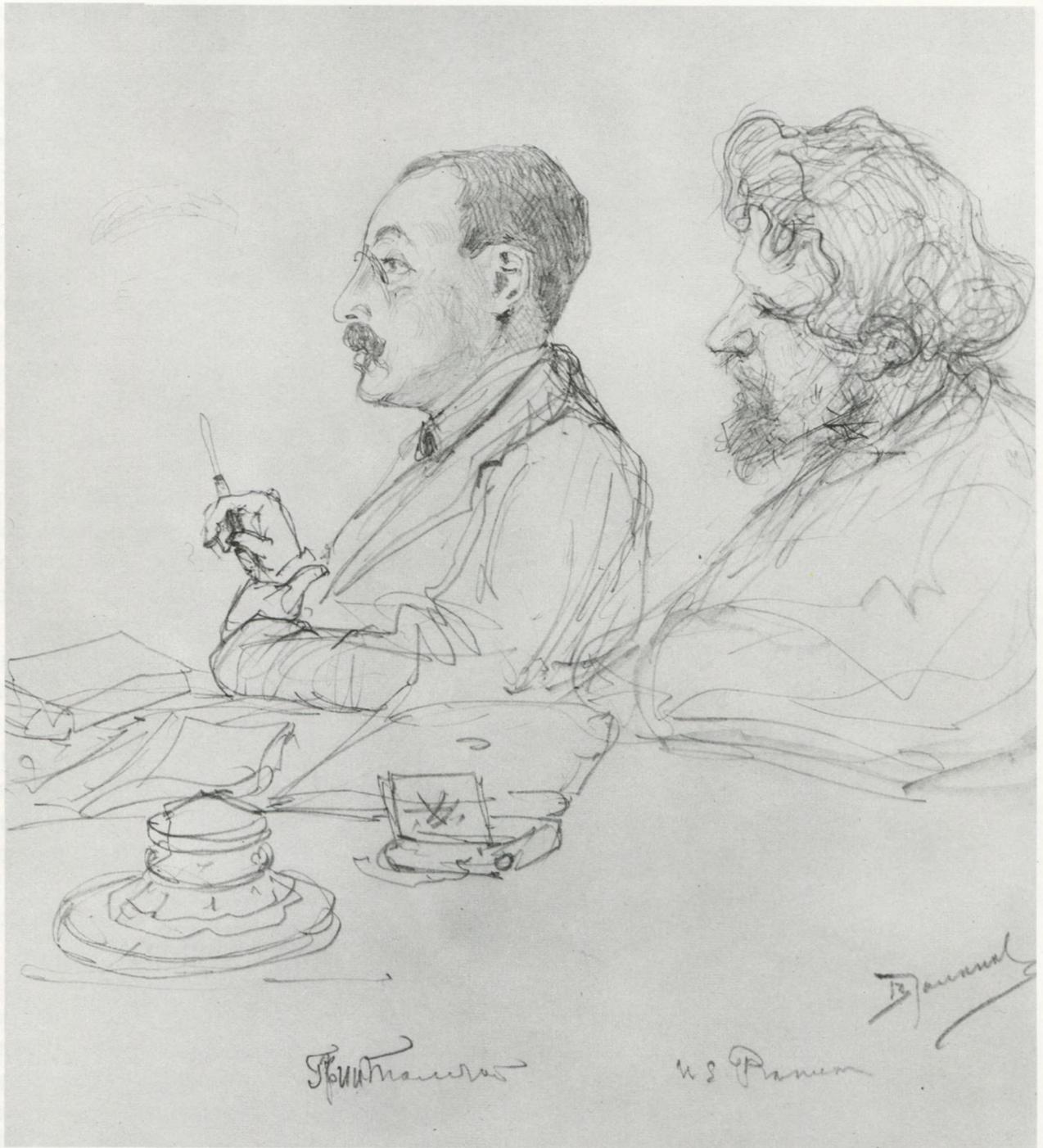
Поэтическая ткань живописи «Московского дворика» многими своими чертами соотносится с описаниями природы у Тургенева, с «поэзией ежедневной жизни», выраженной в произведениях писателя. Не случайно художник подарил ему повторение первого варианта «Московского дворика». Картина всегда висела в рабочем кабинете Тургенева.

Еще более «тургеневские» последующие поленовские пейзажи барских усадеб — «Бабушкин сад» (1878) и «Заросший пруд» (1879). Особенно хорошо чувствовали сходство в поэтике двух мастеров слова и кисти художники младшего поколения. Остроухов вспоминал: «Одним из неожиданно больших праздников было появление на них (выставках передвижников. — Э. П.) первых интимных пейзажей Поленова в самом конце семидесятых годов. Меня поразило исключительно: «Московский дворик», «Бабушкин сад», «Заросший пруд», «У мельницы», «Серый день» и ряд других «тургеневских» интимных мотивов явились мне неожиданно, ново, свежо, проникнуто правдой, тонким музыкальным лиризмом и изящной техникой»⁴⁰.

Созвучие «Бабушкиного сада» тургеневским мотивам действительно поразительное. Белоколонные дома с флигельками и мезонинчиками, описанные в произведениях Тургенева, старинные сады с липовыми аллеями, беседками и прудами, в которых переплетаются прошлое и настоящее, словно соединяются в образе старинной русской

В. Д. Поленов. Портрет
А. П. Боголюбова. 1890
V. D. Polenov. Portrait of A. P.
Bogolyubov. 1890





В. Д. Поленов. Гр. И. И. Толстой и И. Е. Репин на заседании в Академии художеств
V. D. Polenov. Count I. I. Tostoy and I. YE. Repin at a Conference in the Academy of Fine Arts

В. Д. Поленов. Портрет
А. В. Прахова. 1879
V. D. Polenov. Portrait of A. V.
Prakhov. 1879



усадыбы Поленова. И это сходство отнюдь не только внешнее. Поленовский «Бабушкин сад» сближает с тургеневскими образами наполненность старинного парка красотой минувшего, поэтизация прошлого, столь несвойственная эстетике критического реализма. Мир настоящего у Поленова, так же как у Тургенева, наполнен историческими реалиями. Век восемнадцатый живет в девятнадцатом с доживающими свой век старушками, с уютными садами. С поэтической силой утверждается здесь неразсторжимая связь времен. Погружена в свои воспоминания старушка на картине Поленова, а рядом с ней та же погруженность в свои грезы тихой мечтательной девушки. Буйная растительность запущенного парка с вековыми деревьями и пробивающейся молодой порослью усиливают символическую глубину образов.

Композиция «Бабушкиного сада» более замкнутая, чем в «Московском дворике». Значительную роль в ней, большую, чем в предыдущем пейзаже, играет архитектура. Сохраняющая следы былой красоты, она живет общей жизнью с обитателями усадьбы. Классические формы типичного московского особняка с портиком под фронтоном и лепными украшениями над окнами переданы художником очень точно. Так же гочно изображает он костюмы двух женщин — темно-коричневый салоп и белый чепец XVIII века старушки и розовое платье девушки, сшитое по моде 70-х годов XIX века. Они медленно идут по освещенной солнцем желтой дорожке сада, а сзади них, на усадебном доме, остаются рефлексы розового и коричневого, будто незримые нити протянулись от старого дома к его обительницам. Разросшаяся зелень сада кулисами почти вплотную подступает к женским фигурам. Художник дает целый спектр явных и скрытых цветовых и смысловых переключек, колористически связывая изображения деревьев, кустов, травы с женскими фигурами. В итоге Поленов создает очень красивый, один из самых красивых и тонких по живописи пейзажей настроения. Но при этом отрешенность от настоящего обитателей усадьбы, настроение грустной мечтательности, рождаемое «Бабушкиным садом», родственны в какой-то степени, если отвлечься от различия живописных и образных систем, более поздним полотнам В. Э. Борисова-Мусатова (недаром именно Поленов оказал поддержку молодому художнику в начале его творческого пути). Но у Поленова нет той болезненной, щемящей тоски по уходящему (или уже ушедшему) миру, которая будет свойственна искусству Борисова-Мусатова. Мир Поленова — не мир призра-



В. Д. Поленов. С. И. Мамонов и П. А. Спиро у рояля. 1882

V. D. Polenov. S. I. Mamontov and P. A. Spiro at the Piano. 1882

Поленов 1882

В. Д. Поленов. Букет цветов.
1880
V. D. Polenov. Bunch of Flowers. 1880



ков, он реален, легко вмещает в себя поэтические образы А. А. Фета («Приветствую тебя, мой добрый старый сад, цветущих лет цветущее наследство! С улыбкой горькою я пью твой аромат, которым некогда мое дышало детство»⁴¹), в то время как полотна Борисова-Мусатова сродни поэтическому символизму А. Белого или К. Д. Бальмонта. Продолжая в «Бабушкином саде» тему гармонического единства человека и природы, Поленов расставляет в ней новые акценты. Если в «Московском дворике» доминирует идиллическое настроение, то в «Бабушкином саде» он, словно пройдя десятилетие, передает состояние лирической созерцательности, той элегической грусти, тоски по прошлому, по утраченному, которые приобретут особое распространение в русской живописи 1890-х годов. Сам того не сознавая, Поленов в определенной мере предвосхитил поэтику «пассеизма» мирискусников со свойственным им эстетизацией старины, восхищением «закатными красками» дворянской культуры. Но как живописец он был человеком своего времени, и для того, чтобы «мотивировать» погруженность в грезы

двух изображаемых персонажей, подчеркивает возраст одной и дает книгу в руки другой, в то время как художники следующего поколения, в частности Борисов-Мусатов, могли передавать «саму грусть» средствами чисто живописными. Вот отчего, думается, художник был не вполне доволен картиной. Смутная внутренняя неудовлетворенность стала причиной постоянного стремления Поленова учиться у молодежи. Будучи уже известным художником, он готов был «учиться сам» у Коровина, Серова.

В другом пейзаже 1879 года — «Заросший пруд» — в изображении старого парка, торжественного в своей монументальной величавости, преобладает возвышенно-мечтательное настроение. Оно подчеркнута хрупкой неподвижно-задумчивой фигурой женщины, одиноко выделяющейся на фоне темных деревьев, раскинувших могучим шатром и как бы служащих ей надежным убежищем. Начатая здесь художником тема ухода от тягот действительности в мир природы, получит развитие в творчестве самого Поленова 1880—1890 годов и особенно широко в искусстве Нестерова — одного из молодых друзей Поленова.

В «Заросшем пруду» вновь можно заметить стремление художника к эмоциональным и визуальным контрастам при строго продуманной целостности пейзажного образа. Ярко-зеленая солнечная лужайка с подробно выписанными ромашками на пер-

В. Д. Поленов. *Лопухи*
V. D. Polenov. *Burdocks*



вом плане соседствует с таинственной глубиной темных масс деревьев. Через подернутые серебристо-серой воздушной дымкой купы деревьев дальнего плана открывается голубизна ясного неба с белыми облаками, контрастирующая с темной глубиной парка. Эти голубизна и темнота парка соединяются затем в зеркальной поверхности пруда с желто-оранжевыми кувшинками. Пейзаж «Заросший пруд» в разработке колористической гаммы, продуманной до тончайших нюансов, близок этюду «Пруд в парке. Ольшанка».

Итак, все три пейзажа Поленова — «Московский дворик», «Бабушкин сад» и «Заросший пруд» — сразу же привлекли к себе внимание и симпатии зрителей. Критики точно подметили главные черты, составляющие своеобразие Поленова-пейзажиста, художника, отличающегося зоркостью глаза, мастерски владеющего средствами пленэра, «романтика», умеющего одухотворить природу, заставить ее «говорить» с человеком. При этом современников озадачивала «жанровость» пейзажного творчества Поленова. Один из критиков «Московских ведомостей» в 1879 году писал: «В выборе сюжета (имеется в виду «Бабушкин сад». — Э. П.) сказывается не пейзажист, а жанровый живописец, — и притом романтик, насколько романтизм вообще доступен русскому художнику в смысле проявления его в картинах и образах из русской жизни (. . .)

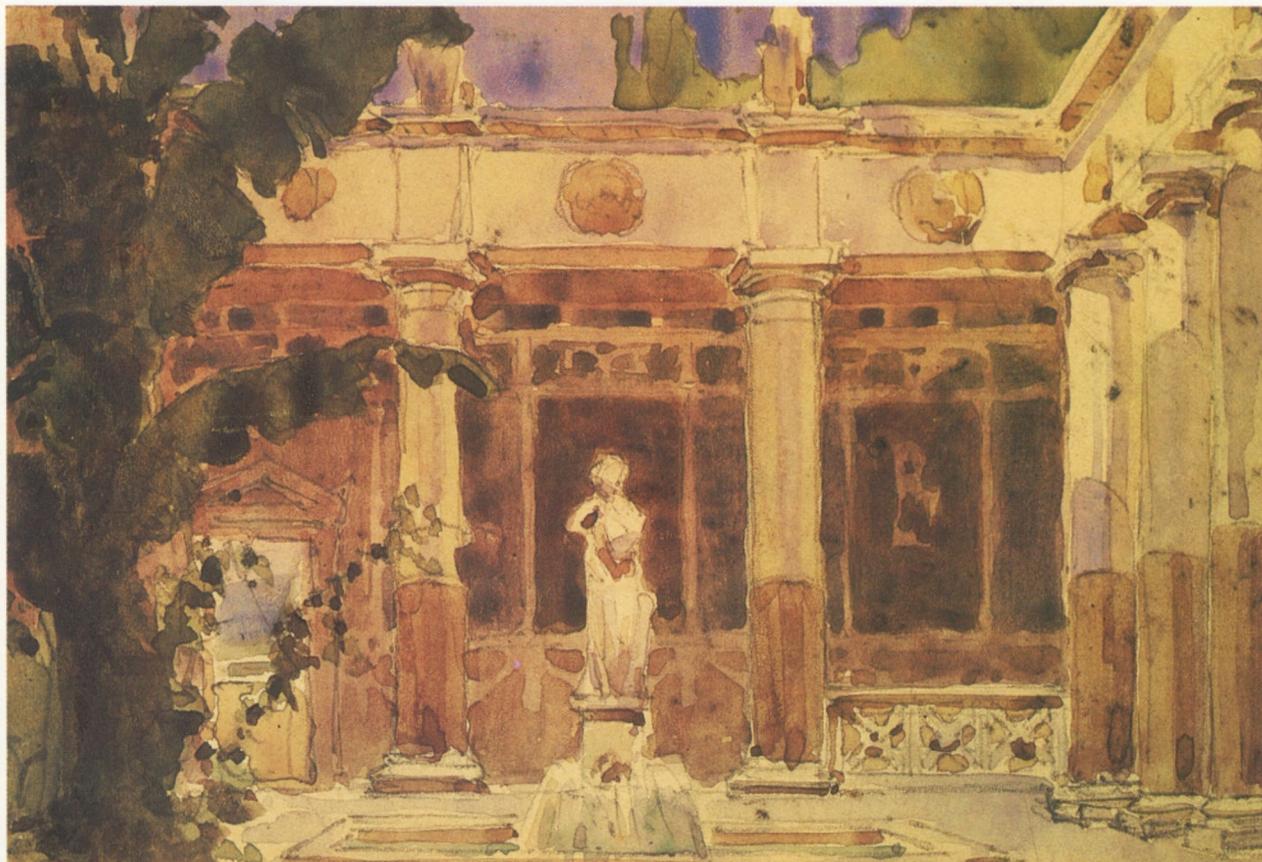
В. Д. Поленов. Катакомбы.
Эскиз декорации к спектаклю
«Два мира» А. Майкова. 1879

V. D. Polenov. Catacombs.
Sketch of the scenery for the performance
“The Two Worlds” by
A. Maykov. 1879



Поленов превосходно владеет искусством и техникой изображения природы. Но в таланте его есть несколько весьма тонких черт, которые отличают его от действительных пейзажистов (. . .) среди изображения природы, идеальным центром для него является все-таки человек, и его присутствие чувствуется везде. Так и в картине «Заросший пруд» это не есть пруд «вообще» (. . .) У этого пруда есть своя история . . . В картине этой опять сказался романтик. Было бы весьма трудно с точностью определить ту категорию, под которую должна быть подведена картина г. Поленова (. . .) Картина Поленова — это то, что у немцев называется Стиммунгсбилд, такие картины рассчитаны на то, чтобы дать вам прежде всего «настроение», и составляют в живописи приблизительно то же самое, что в поэзии составляет элегия⁴². Действительно, слияние жанрового и пейзажного начал в работах Поленова конца 1870-х годов ярко обозначило новое явление в русской живописи, получившее широкое распространение в 1880—1890-е годы. Оно было связано с взаимопроникновением жанров, в которых пейзаж играл важную «содержательную» роль. А. А. Федоров-Давыдов впоследствии называет это явление «пейзажизацией жанра»⁴³. В поленовских пейзажах можно увидеть и истоки того «бессобытийного» жанра, принципы которого в дальнейшем разовьются в творчестве его учеников.

В. Д. Поленов. Атриум. Эскиз декорации к спектаклю «Два мира» А. Майкова. 1879
V. D. Polenov. Atrium. Sketch of the scenery for the performance "The Two Worlds" by A. Maykov. 1879



Первые выступления Поленова на выставках Товарищества передвижников принесли ему широкую известность. Они воспринимались передвижниками «своими» – покорили внутренней глубиной, человечностью, тем вниманием к миру души человека и той поэтической правдой, которые явились основой для блестящего расцвета передвижнического портрета. «Поленов молодец», – пишет в письме Репину строгий критик и непредвзятый судья Крамской⁴⁴, когда «Бабушкин сад» занял свое место на VII передвижной выставке. Теплое отношение передвижников и, в первую очередь, их лидера Крамского к работе Поленова можно легко понять, если вспомнить, что самим Крамским в 1870-е годы были написаны картины «Охотник на тяге» (1871), «Пасечник» (1872), «Осмотр старого дома» (1874), «Созерцатель» (1876), передающие разнообразные душевные состояния человека, В. Г. Перовым — «Птицелов» (1870), «Охотники на привале» (1871), «Голубятник», «Ботаник» (обе 1874 г.), воссоздающие мир романтически настроенных людей, находящихся отраду в общении с природой. Саврасовым в эти годы были созданы картины «Проселок» (1873), «Радуга» (1875), «Домик в провинции» (1878), воспевающие поэзию обыденной жизни, В. В. Максимовым — «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875) – работа, воскрешающая один из обрядовых моментов народного свадебного ритуала, и другие. В одном из писем Поленову в это

В. Д. Поленов. *Темница.* Эскиз декорации к спектаклю «Иосиф» С. И. Мамонтова. 1880

V. D. Polenov. *Dungeon.* Sketch of the scenery for the performance "Joseph" by S. I. Mamontov. 1880



время Крамской пишет о необходимости обновления художественных сил Товарищества⁴⁵. И хотя речь шла о молодых художниках, пополнивших ряды передвижников, «обновление» понималось Крамским гораздо шире. Уже на I выставке Товарищества, «гвоздем» которой стали «Русалки» Крамского и «Грачи прилетели» Саврасова, выставке, на которой численно превалировали пейзажные работы, наметилось стремление художников расширить тематический диапазон живописи, углубить ее поэтическое содержание. Близкими новому поколению художников оказались и призыв «двинуться к свету, краскам и воздуху»⁴⁶, брошенный Крамским в 70-е годы XIX века, и его утверждение, что «настала пора и для русских художников начать писать действительно»⁴⁷. Уже в конце 1870-х «обновление» проявилось в целом ряде «фактов» художественной жизни. В то время, когда Поленов пишет «Московский дворик», «Бабушкин сад», «Заросший пруд» и другие пейзажи, появляются первые полотна В. М. Васнецова на былинно-сказочные темы; «Проводы новобранца» И. Е. Репина, его лирические картины-пейзажи, созданные в Абрамцеве; над своими первыми историческими полотнами работает В. И. Суриков. Новое поколение передвижников, пришедшее в Товарищество во второй половине 70-х годов XIX века, привнесшее в искусство

В. Д. Поленов. Дворец фараона. Эскиз декорации к спектаклю «Иосиф» С. И. Мамонтова. 1880

V. D. Polenov. Pharaoh's Palace. Sketch of the scenery for the performance "Joseph" by S. I. Mamontov. 1880



свое миропонимание, свою поэтику и взгляды на задачи живописи, набирало силу.

В Москве существенным фактором для Поленова в поисках «самого себя» стало сближение с семьей Мамонтова и с группировавшимся вокруг нее сообществом художников, певцов, музыкантов, наконец, просто людей чутких и восприимчивых к искусству. В свободной артистической «игровой» атмосфере, царившей в доме Мамонтовых, сочетались праздничность, свобода от повседневных бытовых и профессиональных забот и серьезные занятия его участников историей, археологией, древнерусским искусством, размышления над художественно-профессиональными вопросами и общественными проблемами времени. По инициативе М. Прахова с 1877 года в доме Мамонтова происходили «драматические вечера» — чтения участниками кружка по заранее распределенным ролям произведений русских и западноевропейских классиков. Поленов позднее вспоминал: «Начатые в то время Мстиславом Викторовичем чтения стали понемногу выразителями нашего общего стремления к совершенствованию. Великие создания слова всех времен и народов стали живым источником духовной жизни

В. Д. Поленов. Лиссабонский госпиталь. Эскиз декорации к спектаклю «Камоэнс» В. А. Жуковского. 1872

V. D. Polenov. Hospital in Lisbon. Sketch of the scenery for the performance "Camões" by V. A. Zhukovsky. 1872



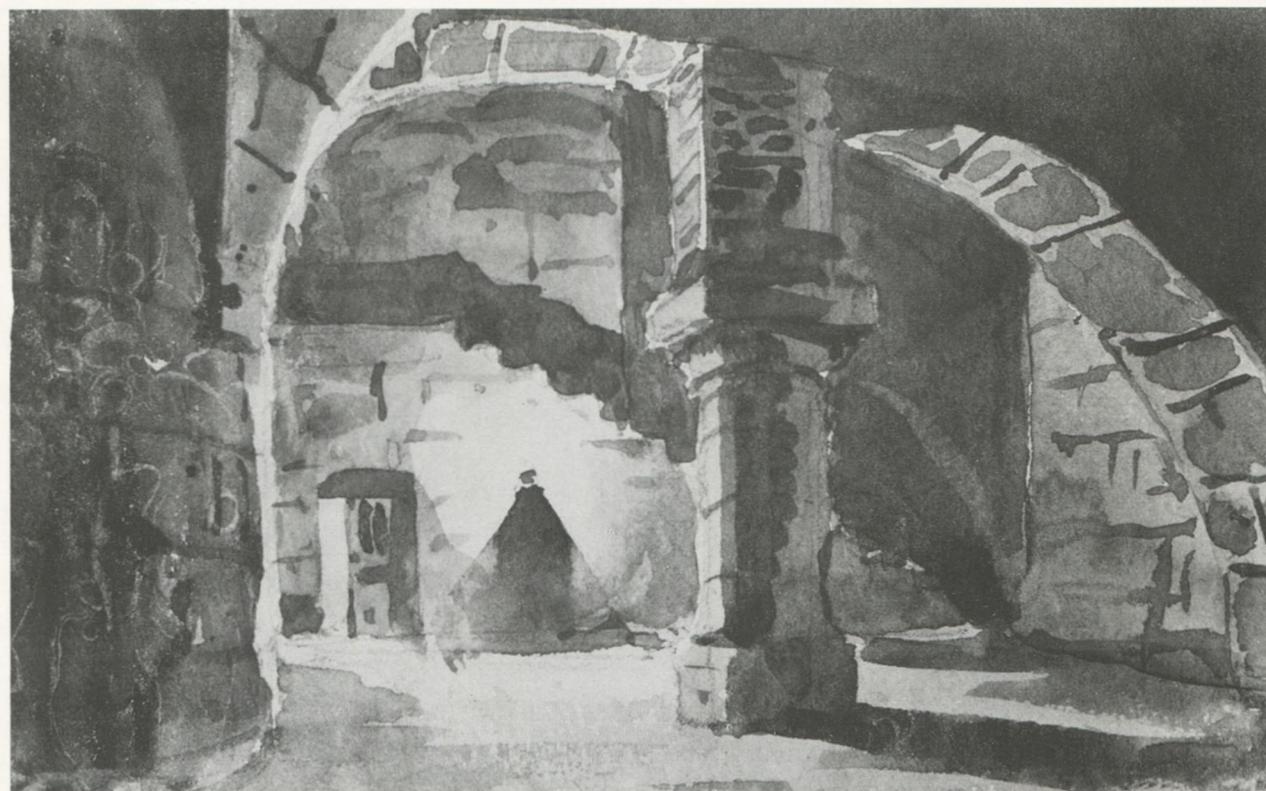
для целого кружка. В продолжение нескольких лет мы жили этими чтениями, мы к ним готовились, они вызывали интереснейший обмен мыслей и горячие споры»⁴⁸. Если ма-монтовские собрания, музыкальные и драматические вечера давали Поленову духовную пищу, то в Абрамцеве, с его лесами, перелесками, небольшой с извилистыми берегами речушкой, он находит близкую ему своей скромной красотой природу. Многочисленными мотивами она вошла в десятки этюдов и пейзажей, написанных здесь художником, — «Березовая аллея в парке» (1880), «Абрамцево», «Речка Воря» (обе 1880 г.), «Верхний пруд в Абрамцеве» (1882). В них та же умиротворенность, та же память о старом патриархальном быте, которую пробуждала в художнике бывшая аксаковская усадьба, что и в его картинах «Московский дворик», «Бабушкин сад». Но в абрамцевских пейзажах проявляются и новые интимно-лирические связи художника и природы. Его работы — это, в сущности, лирическое изображение любимых и родных, «до боли знакомых» мест, с которыми связано то или иное настроение автора. В Абрамцеве у Поленова появляется и новая пейзажная тема. Наряду с тонкими интимными пей-

В. Д. Поленов. Дом Иакова.
Эскиз декорации к спектаклю «Иосиф» С. И. Мамонтова. 1884

V. D. Polenov. Jacob's House.
Sketch of the scenery for the performance "Joseph" by S. I. Mamontov. 1884

В. Д. Поленов. Лиссабонский госпиталь. Эскиз декорации к спектаклю «Камозенс» В. А. Жуковского. 1872

V. D. Polenov. Hospital in Lisbon. Sketch of the scenery for the performance "Camoens" by V. A. Zhukovsky. 1872



зажами настроения, он пишет этюды, в которых дает широкий панорамный образ природы — «Река Воря» (1881), мотив, получивший затем всестороннее развитие в лирических пейзажах Поленова 1890-х годов.

Художественная атмосфера, царившая в Абрамцеве, побуждала к свободному творческому выражению личности, давала простор для поисков нового, для экспериментаторства. Влияние этой атмосферы, созданной прежде всего хозяевами Абрамцева, сказывалось на самых разных сторонах творческой деятельности членов содружества.

Особенности художественного мирозерцания и творческие стремления Поленова идеально совпали с духовными устремлениями основателя кружка Мамонтова. И тому и другому было свойственно желание овладеть разными видами искусства или, во всяком случае, «перепробовать» их: у Мамонтова — импульсивное, даже агрессивное, у Поленова — более спокойное. Оба разделяли любовь к музыке и театру, оба интересовались прикладными искусствами, стараясь возродить их, увлекались архитектурой — фактически все начинания Мамонтова и его кружка вызывали энтузиазм Поленова.

Наиболее существенным оказался вклад Поленова в домашний театр и в строительство Абрамцевской церкви.

Театральная деятельность кружка, как и другие художественные начинания, возникла здесь как бы сама собой из чтений, организованных Праховым. И первый спектакль, поставленный в 1879 году по пьесе А. Н. Майкова «Два мира», в какой-то мере был посвящен памяти рано умершего Прахова.



К. А. Коровин. Сад Маргариты. Эскиз декорации к опере Ш. Гуно «Фауст». 1900
K. A. Korovin. Margaret's Garden. Sketch of the scenery for Ch. Gounod's opera "Faust". 1900

В. Д. Поленов. *Сад Маргариты. Эскиз декорации к опере Ш. Гуно «Фауст».* 1882

V. D. Polenov. *Margaret's Garden. Sketch of the scenery for Ch. Gounod's opera "Faust".* 1882



Сохранилось воспоминание одного из участников домашних спектаклей о том, что первоначально оформление «Двух миров» было заказано профессиональному декоратору. Когда же накануне представления принесли ремесленно выполненный раззолоченный римский атриум, Поленов пришел в отчаяние и в одну ночь переписал безнадежный, по его мнению, холст⁴⁹.

Декорация Поленова (судить о ней можно по сохранившемуся эскизу) разительно отличалась от всего того, что существовало на профессиональной сцене в 1860—1880-е годы. Она выделялась своей живописностью, а главное — сочетанием исторической достоверности в изображении парадных покоев римского патрицианского дома с большой степенью обобщения и условности, продиктованной театральной спецификой, тонко прочувствованной художником.

Эскизу свойственны легкость, изысканность. Атриум словно живет в сценическом пространстве. Колоннада при всей вырренности ее пропорций не имеет четких профилей, скульптурные изображения на зофорном фризе заменены цветными пятнами. Археологическая точность эскиза может быть оценена лишь при сравнении его с реконструкциями помпеянских домов. Тогда начинаешь понимать, что создающие живописную гармонию цветные пятна соответствуют различным архитектурным деталям. Эта обобщенность, суммарность изображения оправданы в эскизе погруженностью атриума в световоздушную среду. Поленов передает ощущение прозрачного воздуха, солнца и близости моря. Атриум составляет с окружающей миром неразрывное един-

В. Д. Поленов. Фауст. Эскиз костюма к опере Ш. Гуно «Фауст». 1882

V. D. Polenov. Faust. Sketch of the costume for Ch. Gounod's opera "Faust". 1882



ство, что усиливает эмоциональное звучание образа. В декорации «Атриум» Поленов передал тот героический дух, свойственный эпохе античности, который он пытался воссоздать на сцене и как актер (Поленов исполнял в этом спектакле главную роль, играл Деция, воплощавшего добродетели языческого Рима), и как композитор, написавший музыку к спектаклю. Таким образом, на любительской сцене как бы само по себе возникало стилистическое единство спектакля.

Очевидно, актерское чувство сценического пространства (пространства маленькой сцены), столь проявившееся в живописном решении декорации, побуждает Поленова перейти к упрощенному методу оформления. Художник отказывается от рисованных кулис, используя однотонные театральные сукна, обрамляющие расположенную на заднем плане декорацию с изображением основного мотива. Главная мысль Поленова заключа-

лась в том, чтобы «все содержание картины, пейзаж, стены комнаты, со всем, что в них находится, различные сооружения – все это должно быть, по возможности, изображено на декорации»⁵⁰.

По принципу «единой картины» была построена вторая декорация к «Двум мирам» — «Катакомбы»⁵¹.

На эскизе к этой декорации изображен вход в катакомбы, где происходили собрания первых христиан. Мрачные по цветовой разработке, тяжелые своды катакомб с одинокой фигуркой девочки, держащей в руках светильник, выступали зрительным и эмоциональным контрастом по отношению к легкой и светлой колоннаде «Атриума». Цветовая соотнесенность декораций приобретала музыкальный характер, что соответствовало структуре майковской драмы⁵².

Принцип «единой картины» позволил Поленову внести в оформление сцены все мастерство живописца, подчинив при этом свою живопись законам сцены. Она приобрела в декорационных работах художника эмоциональную приподнятость, обобщенность и экспрессию. Умело трансформируя различные архитектурные формы, Поленов передавал и характер мрачного средневекового лиссабонского госпиталя, используя декоративные возможности простых и лаконичных форм сводчатых перекрытий в эскизе «Госпиталь» к «Камозенсу» Жуковского (1882), и экспрессию египетской архитектуры в эскизе «Темница» к «Иосифу» Мамонтова (1880). Поленов, мастер лирического реалистического пейзажа, в декорациях создает совершенно особые ро-



В. Д. Поленов. Хроника
нашего художественного
кружка. Рисунок для
обложки. 1894

V. D. Polenov. Chronicle of
Our Artistic Circle. Drawing of
the book cover. 1894

В. Д. Polenov. *Песнь Селима.*
Вариант рисунка к тексту
песни из спектакля «Черный
турбан» С. И. Мамонтова.
1889

V. D. Polenov. *Selim's Song.*
Version of a drawing for the text
of a song from the performance
"Black turban" by S. I. Mamontov.
1889



мантические по настроению произведения, которыми предвосхищает творческие искания следующего поколения живописцев. Среди них — «Дом Иакова» к «Иосифу», «Сад Маргариты» к «Фаусту» (1882) и другие.

Одним из наибольших достижений Polenova в области театрально-декорационного искусства в период домашних постановок стало оформление спектакля по сказке «Алая роза» Мамонтова (1883), в которой действие происходит в неких неопределенных романтических странах в неопределенно средневековое время. В этой декорации художник передает свое ощущение прекрасного и романтического. Не склонный к восторженности В. М. Васнецов впоследствии вспоминал: «Его декорации к «Алой розе» — гениальные декорации, говорю это смело при таких свидетелях, как, например, Репин. Надо быть волшебником, чтобы пе-

ренести нас в эти сказочные сады и дворцы»⁵³.

В эскизе «Лестница к замку» Polenov пишет ночной пейзаж с освещенной лунным светом лестницей, резкими изгибами уходящей вверх к башням волшебного замка. Она окружена темными купаи деревьев, фантастическими цветами. Архитектура в декорации слита с окружающим пейзажем благодаря повтору ритма башен, окон замка, в силуэтах деревьев и кустарников. Соотношение архитектурных объемов и масс деревьев, распределение темных и светлых пятен создают ощущение целостности и гармонии. В то же время противостоящие друг другу объемы, замкнутость построения всей композиции, сочетание резко контрастирующих светотеневых пятен лестницы и окружающих ее цветов и деревьев, светоносного замка и темных изломанных силуэтов кипарисов — все это вызывает тревожное чувство причастности этого великолепного пейзажа жизни колдовской, фантазмагорической. Большую роль в достижении Polenovым эффекта романтической сказочности играли эффекты света. Входя в общую композиционную систему декорации, освещение способствовало наибольшей выразительности создаваемого художником зрительного образа. Часто Polenov не дает точного обозначения его источника. В «Лестнице» к «Алой розе», например, возникало впечатление свечения самого замка, отбрасывающего свой свет на ведущую к нему лестницу. В этом эскизе художник, создавая лунное освещение, находит точные цветовые и светотеневые отношения, но в то же время пишет свет и рефлексы очень обобщенно, усиливая и насыщенность света и контрасты. Формы пленэрной живописи мы

находим уже в первой декорационной работе художника — «Атриуме». Изменяясь в условиях сцены, они приобретают постепенно новое звучание, образуя декоративную по своей сути систему. Если в эскизах декораций к «Двум мирам» и «Иосифу» Поленов достигает соответствующего впечатления за счет экспрессивной трансформации форм, то в «Алой розе» и «Фаусте» этой трансформации подвергается сама живопись художника.

В театрально-декорационных работах Поленов был гораздо более свободен в организации форм, линий, красочных сочетаний, нежели в станковом творчестве, где он был «связан» сюжетом картины. Вот почему в его маленьких эскизах декораций, сделанных для домашней сцены, можно увидеть так много нового в решении художественной формы. В этих скромных работах угадываются черты того нового понимания искусства театральной декорации, которое приведет затем к расцвету театральной зрелищности на сцене.

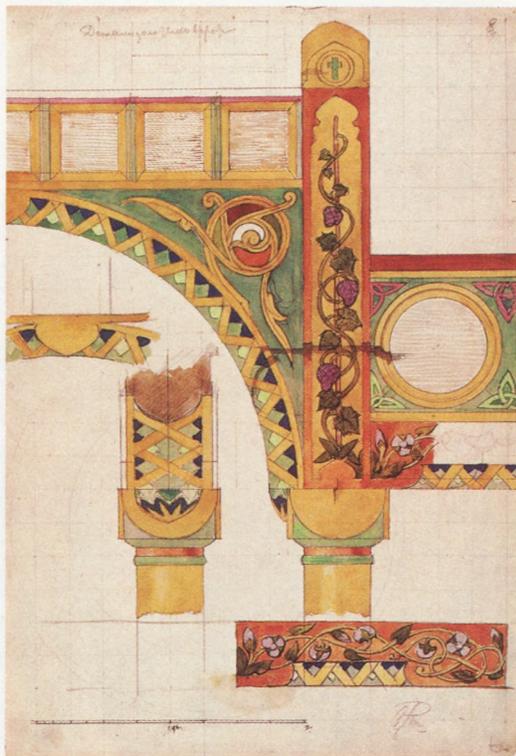
Театральный опыт, приобретенный в кружке, был использован Мамонтовым и художниками на сцене Русской частной оперы С. И. Мамонтова, организованной в 1885 году. Спектакли театра, по мысли его создателей, должны были строиться на новых принципах художественной выразительности, в основе которых было единство всего постановочного решения. Особенно большое место уделялось декорационному оформлению, которое должно было стать полноправным «участником» постановки. Первые же спектакли театра 1885 года — «Русалка» А. Н. Даргомыжского, декорации к которой были выполнены В. Васнецовым, «Фауст» Ш. Гуно и «Виндзорские проказницы» Д. Верди, оформленные Поленовым, произвели настоящую сенсацию необычной художественностью постановок, тонкими связями сценической живописи с режиссерским, музыкальным и драматическим замыслами. Поленов знакомит с Мамонтовым и вводит в театр своих учеников, выпускников Училища живописи, ваяния и зодчества — И. И. Левитана, А. С. Янова, Н. П. Чехова, В. А. Симова и К. А. Коровина. Особенно тесно связал свое творчество с мамонтовским театром Коровин. Он был исполнителем большинства декораций по эскизам Васнецова и Поленова. Перерабатывая их, развивая декорационные принципы своих учителей, Коровин одновременно создавал свою собственную концепцию декорационного оформления. В первой само-



В. Д. Поленов. Эскиз грима и костюма странника для Ф. И. Шаляпина в опере А. Н. Серова «Рогнеда». 1896

V. D. Polenov. Sketch of the makeup and of the Wanderer's costume for F. I. Shalyapin in A. N. Serov's opera "Rogneda". 1896

В. Д. Поленов. Детали золотых ворот. 1893
W. D. Polenov. Details of Golden Gates. 1893



стоятельной театральной работе Коровина — декорациях к опере «Аида» Верди, в которых художник использовал восточные этюды Поленова, чувствовалось влияние отдельных приемов декорационного оформления учителя. Но Коровин гораздо определеннее выражал свой интерес к решению чисто живописных задач. Коровинские декорации к «Аиде» (эскизы к ним не сохранились) производили сильное впечатление на зрителей прежде всего внутренней экспрессией. В. С. Мамонтов впоследствии вспоминал: «Огромные, вышиной во всю сцену, серые вытесанные из камня фигуры египетских богов и на их фоне изящная фигурка Амнерис и сейчас стоят у меня перед глазами, а тому прошло шестьдесят лет»⁵⁴. Сохранились воспоминания С. С. Мамонтова, писавшего: «Коровин уже тогда сумел согреть поленовские классические замыслы своим огненным колоритом»⁵⁵. Коровин учится у Поленова, но учится «избирательно», впитывая в

себя то новое, что начинает зарождаться в поленовском творчестве и что составит основу стилистики живописи конца XIX — начала XX века.

Васнецов, Поленов и молодые художники — Левитан, Коровин и другие — стали не просто оформителями, но по существу сорежиссерами спектаклей. Они вникали во все мелочи постановок, начиная от грима, деталей костюма, предметов, бутафории и кончая пластическим решением того или иного образа спектакля. Так началась новая эпоха в развитии русского театрально-декорационного искусства, блестящий расцвет которого пал на начало XX века.

Еще более органичным для Поленова оказалось обращение к архитектурному творчеству. Влечение к архитектуре проходит через всю сознательную жизнь художника, начиная от детских игр, поездок с отцом в археологические экспедиции, до занятий в Академии художеств, когда он, будучи живописцем, «часто выручал, по словам Репина, архитекторов-учеников, шедших по архитектуре, его родственников»⁵⁶. Поленовский интерес к архитектуре носил преимущественно художнический характер, что проявлялось в особом внимании к живописно-образной разработке. Многочисленные зарисовки Поленова, казалось бы, никак не претендовавшие на большее, чем документально-точное воспроизведение архитектурных объемов и деталей, благодаря легкой трансформации, заострению одних форм и сглаживанию других, приобретали особую эмоциональную выразительность. Такого рода переработки архитектурных форм по большей части характерны для театрально-декорационных работ Поленова, где наи-



В. Д. Поленов. Благовещение.
Царские врата Абрамцев-
ской церкви. 1882

V. D. Polenov. Annunciation.
Holy Gates of the Abramtsevo's
church. 1882

более свободно раскрывалась архитектурная фантазия художника. Не менее сильно увлекся Поленов и идеей создания церкви в Абрамцеве, возникшей в 1881 году.

Абрамцевская церковь находится в том же ряду выполненных в мамонтовском кружке работ, как и поленовские и васнецовские декорации, — работ, в которых в силу их «непрофессионального» и «игрового» характера совершался «прорыв» к новой стилистике, стилистике модерна. В архитектуре она знаменовала собой такой же переход от характерного для «псевдорусского» стиля «иллюстративного» использования элементов древнерусской архитектуры и народных орнаментов к свободной переработке архитектурного материала в «неорусском» варианте модерна, как декорации Поленова и Васнецова знаменовали переход от декораций-«иллюстраций», эмоционально не связанных со спектаклем, к декорациям как зрительному эквиваленту действия, декорациям, передающим «дух» пьесы.

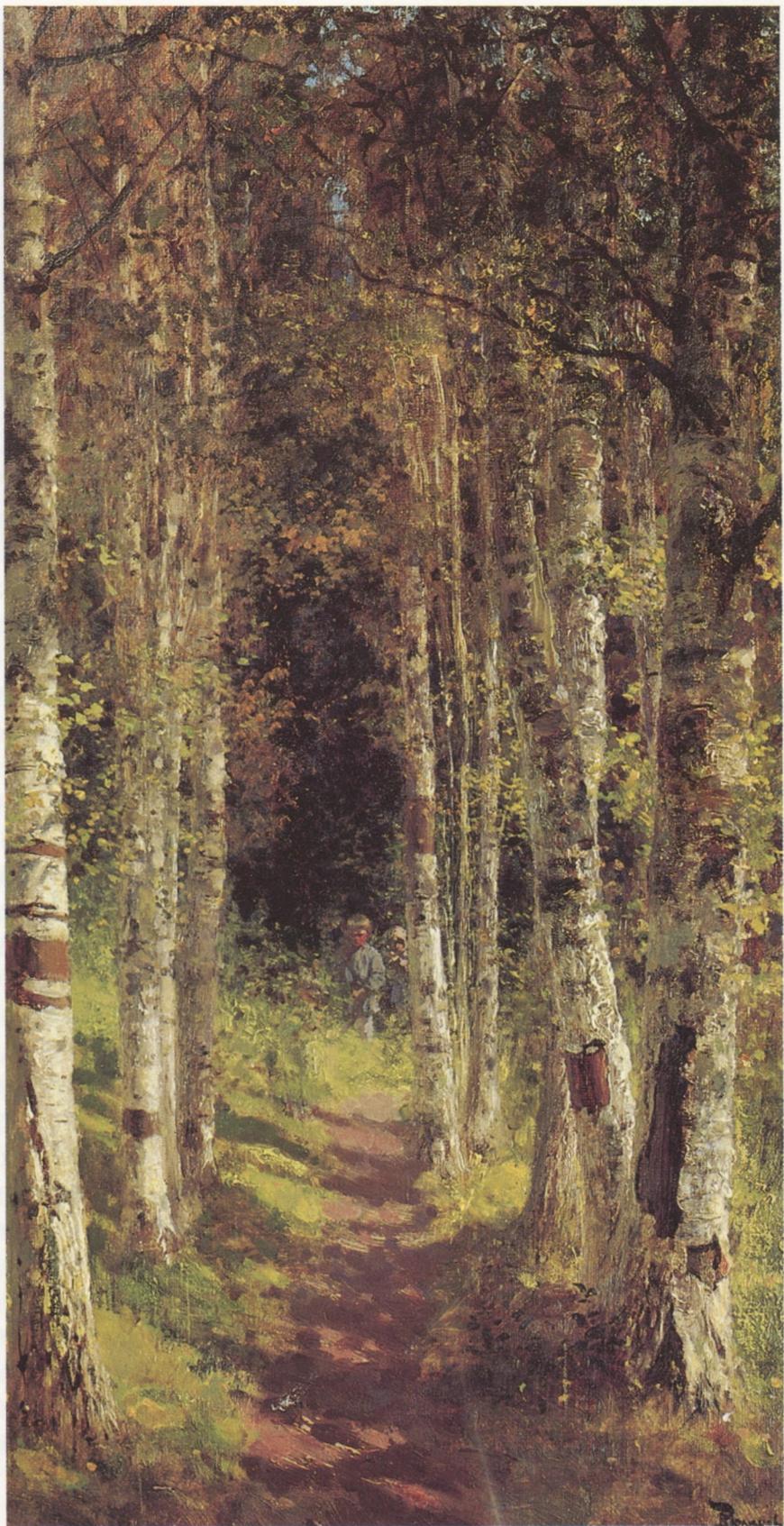
Поленов принял самое непосредственное участие как в строительстве церкви, так и в оформлении ее интерьера, сделав в духе новгородских храмов XII века первоначальный проект храма, выполнив эскиз иконостаса, несколько живописных работ для него и паникадила.

Летом 1881 года Поленов и Репин в соседней с Абрамцевым деревне Репихове нашли резную деревянную доску, украшавшую некогда крестьянскую избу. Так было положено начало знаменитой абрамцевской коллекции народного искусства, о пополнении которой Поленов постоянно заботился. Интерес художника к народным промыслам, его размышления о путях развития народного искусства получили практическое осуществление при реорганизации в 1885 году Е. Г. Мамонтовой и Е. Д. Поленовой абрамцевской столярной мастерской. Поленов работал и в гончарной мастерской, организованной Мамонтовым в 1890 году.

В обращении к различным областям художественного творчества члены Абрамцевского кружка искали возможности для более активного участия в жизни общества. Они делали первые шаги в достижении своей цели, которую видели в том, чтобы внести искусство, основанное на национальных традициях, в повседневную жизнь. Осуществление этой цели было связано с созданием единого художественного стиля, способного обеспечить соответствие искусства, вышедшего из мира музеев и частных коллекций, требованиям жизни. Поленов был одним из первых художников, кто почувствовал необходимость трансформации в новых областях искусства художественных средств станкового творчества. У младшего поколения мастеров этот процесс будет проходить более органично, чем у Поленова, но именно он был одним из тех художников, кто стоял у истоков формирования нового стиля, получившего в России название модерн.

Задача, которую поставили перед собой члены Абрамцевского кружка, требовала от них иного характера художественной деятельности. Меняется их представление о высшем художественном достижении, высшей задаче художника, интегрирующей его творчество, придающей смысл его отдельным творческим опытам. В 1887 году А. В. Прахов, уговаривая В. Д. Поленова принять участие в работах по оформлению Влади-

В. Д. Поленов. Березовая аллея в Абрамцево. 1880
V.D. Polenov. Birch Alley in Abramtsevo. 1880



В. Д. Поленов. Нил близ
Карнака. 1881

V. D. Polenov. Nile near Kar-
nak. 1881

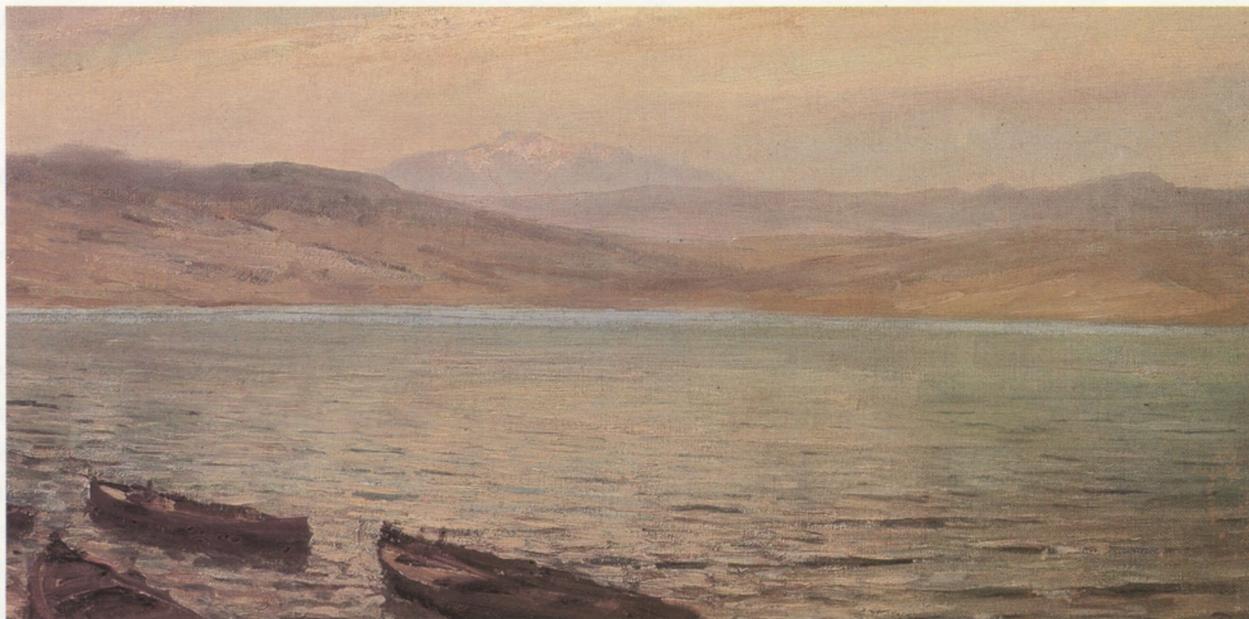


мирского собора в Киеве, пишет: «По моему глубокому убеждению, а не потому, чтобы я преследовал какие-либо эгоистические цели, я зову Вас на этот труд, так как я глубоко уверен, что именно здесь, на стенах, Вы явите Вашу силу и фантазию в их полном объеме. Ваш талант призван творить не часть, а поэтическое целое, не отдельную, искусственным образом вырванную картину или сцену, но ряд картин и сцен, связанных между собой эстетической атмосферой, изящных и многозначительных, идейно одухотворенных орнаментов. Конечно, Владимирский собор – скромное предприятие, но не пренебрегайте им. Кто знает, что может предстоять нам в будущем! Соединимся на этой скромной задаче, испытаем и изощрим свои силы и будем искать поприща более обширного и грандиозного»⁵⁷. Это письмо дает представление об очень глубоких эстетических сдвигах, совершающихся в кружке. Здесь как бы воочию виден переход от одного эстетического идеала к другому, присутствуют одновременно две «системы координат». Высший идеал одной – большая картина, поэтому Прахов говорит о «ряде картин или сцен», в другой – эстетическое преобразование среды. Этот принципиально новый эстетический идеал формируется в кружке, как рефлексия над совершающимися в нем процессами, над его художественной практикой. Недаром Прахов говорит об «общей всем нам страсти к целостному творчеству». Эта «страсть» и просветительские задачи, в конце концов, приведут Поленова к широкой театральной деятельности. Пока же он отказывается от работы в соборе, поскольку, как он писал Васнецову, «искреннего отношения с моей стороны тут не могло бы быть (. . .) для меня Христос и его проповедь – одно, а современное православие и его учение – другое; одно есть любовь и прощенье, а другое (. . .) далеко от этого»⁵⁸. Свой долг художника в это время Поленов видит в концентрации сил для создания евангельского цикла картин «Из жизни Христа» (1899–1909), который он мыслил себе как раз тем «рядом картин и сцен, связанных между собой эстетической атмосферой», о которых говорил Прахов. Первой работой этого цикла оказалась картина «Христос и грешница».

Несмотря на успех первых, экспонированных на выставке передвижников работ, Поленова не оставляла идея создать большое полотно нравственно-этического содер-

В. Д. Поленов. Тивериадское
(Генисаретское) озеро.
1881—1882

V. D. Polenov. Tiberiade, or
Gennesaret, Lake. 1881—1882



жания, картину, способную воздействовать на зрителя силой своего драматизма. По мнению художника, именно такое произведение отвечало бы запросам времени, духовным потребностям людей. Эта идея зародилась еще в юношеские годы под впечатлением картины А. Иванова «Явление Христа народу». Решив стать продолжателем великого художника, Поленов ставит перед собой задачу: «Создать Христа, не только грядущего, но уже пришедшего в мир и совершающего свой путь среди народа»⁵⁹. В 1873–1876 годы во время пенсионерской поездки он пишет первые эскизы на эту тему. Потом работа «не пошла». Но Поленов был человеком долга. Оставить мысль о создании полотна, связанную с задачей воспитания людей, он не мог. Сюжет «Христос и грешница» наиболее соответствовал его желанию показать нравственную силу и торжество тех гуманистических идей, которые Христос нес людям.

В русском искусстве к 1880-м годам уже сформировалась определенная традиция обращения к евангельской тематике. Вслед за А. Ивановым, художники – Н. Н. Ге («Тайная вечеря», 1863), И. Н. Крамской («Христос в пустыне», 1872) видели в этих сюжетах реальные исторические события и одновременно – прообразы современных ситуаций, борьбы и страданий современного человека. Евангельские сюжеты были интерпретированы ими как вновь и вновь повторяющаяся, вечная драма человека. И это, естественно, поднимало их над уровнем обычных жанровых или исторических сюжетов, придавало им символическое, «архетипическое» значение. Но такая трактовка требовала иной, чем в жанровых или обычных исторических полотнах, идейно-образной структуры картины, иного живописного языка. Впоследствии, в 1890-е годы, поиски новых живописных средств для воплощения евангельских сюжетов приведут Ге к выработке опережающих свое время, экспрессивных форм живописи. Но в

60–70-е годы XIX века и Ге и Крамской, стремясь выработать свой язык для выражения общечеловеческих идей, заключенных в Евангелии, сохраняли связь с академическим искусством, против которого они боролись, отстаивая позиции реализма.

Попытка соединить в исторической картине традиции академической живописи с реалистическим толкованием евангельского сюжета («евангелия в современном смысле»⁶⁰) была предпринята и Поленовым. Для этого у него были все предпосылки — движущая им идея создания полотна большого воспитательного значения, академическая выучка исторического живописца, опыт художника-жанриста и оснащенность новейшими достижениями в технике живописи.

В 1881 году Поленов начинает работу над картиной «Христос и грешница», полностью захватившую его на ближайшие шесть лет. Наибольшее влияние на трактовку Поленовым евангельского сюжета оказала книга Э. Ренана «Жизнь Иисуса». Репин был близок к самой сущности творчества Поленова. Его эпический рассказ, развертывающий перед читателем картины жизни Галилеи, отвечал отношению художника к этим событиям. Воспринимая вслед за Ренаном Христа как реально жившего человека, Поленов хотел «доискаться исторической правды», считая, что необходимо «и в искусстве дать этот живой образ, каким он был в действительности»⁶¹. Для воссоздания исторически правдивой обстановки, в которой происходили события, связанные с жизнью и деятельностью Христа, Поленов в 1881—1882 годы предпринимает путешествие по Египту, Сирии, Палестине, по пути заезжает в Грецию. Он пишет множество этюдов, изучает характер местности, типы населения, архитектурные сооружения и их связь с окружающей природой. При этом этюды с самого начала перерастают рамки обычных живописных штудий. Задача сбора натурального материала как бы и не ставилась. Каждый этюд наделен особой образной силой. Среди них выделяются «Нил у Фиванского хребта» (1881) с мастерски выстроенной композицией, где узкая полоска земли с редкими пальмами на фоне тающих в голубовато-сиреневой дымке гор отражается в зеркальной глади воды, или «Первый Нильский порог» (1881) с четко прочерченным силуэтом гор на фоне безоблачной синевы неба, с зеленовато-голубыми волнами, белые гребни которых как бы тают, ударяясь о прибрежные камни. В этюде «Развалины Тель-Хум» (1882) художник, изображая остатки древних колонн старинного храма, беспорядочно покоящихся на поросшей нежной зеленью земле, вновь возвращается к теме древности, увядания среди новой молодой жизни. В этюдах Поленова интересуют цельность пластического образа архитектуры, соотношение архитектурных масс, взаимосвязь памятника и окружающего пейзажа, его погруженность в световоздушную среду («Храм Эш-Шериф», «Храм Изиды на острове Филе», оба 1882 г.). Художник мастерски передает ощущение неприступности, которое возникает при взгляде на замкнутый глухими монументальными стенами город, озаряемый розовато-фиолетовыми отблесками предвечернего солнца («Константинополь», 1882). Совсем иное впечатление производит тот же город, освещенный утренним светом с горделиво возвышающимися в голубизне неба белоснежными массами архитектурных сооружений («Вид на Константинополь», 1882).

В. Д. Поленов. Голова нубийца. 1881
V. D. Polenov. Head of a Nubian. 1881



Этюды людей в первую поездку Поленова на Восток занимают гораздо меньшее место по сравнению с пейзажными и архитектурными работами. Художник обращает внимание на характерность поз и жестов окружающих его людей, манеру носить одежду, ее красочные сочетания и соотносённость одежды с цветом лица и рук. В этюде «Арабский мальчик. Каирский проводник» (1882) его внимание останавливает контраст оливково-серой одежды и белого головного убора с ярко-коричневым лицом мальчика. Тот же контраст в этюде «Погонщик ослов в Каире» (1882). Художник сумел передать и мило простодушное лицо мальчика-проводника, и стеснительную неловкость погонщика ослов. В этих этюдах Поленов явно не стремился к психологической глубине, созданные им образы далеки и от внешней экзотики, которой грешили работы иных путешественников.

В восточных этюдах живописное мастерство Поленова обретает новые грани. Он работает чистыми красками, не смешивая их на палитре, прямо на холсте находит точные цветовые отношения, добиваясь звучности цвета. Одновременно в этюдах проя-

В. Д. Поленов. Парфенон.
Храм Афины-Парфенос.
1881—1882
V. D. Polenov. Parthenon.
Temple of Athena Parthenos.
1881—1882



вляется глубоко индивидуальное восприятие архитектурных или пейзажных мотивов, способность художника наполнить их той эмоциональной силой, благодаря которой натурные изображения приобретают подчас символический смысл.

Такая эмоциональность отличает работы «Олива в Гефсиманском саду», где причудливо разросшееся дерево как бы воплощает древнюю историю палестинской земли; «Парфенон» (1882), в котором ощущается специфически поленовское восхищение гармоничным и величественным миром античности, ушедшим в прошлое, и даже какой-то холодок страха, вызываемого молчаливой красотой (*terror antiquus*). Особенно показательна работа «Храм Изиды на острове Филе», где благодаря пленэрным эффектам достигается ощущение естественного «вырастания» многообразных колонн храма из земли, словно тянущихся к солнцу. Как и в этюдах, созданных пять лет назад в Московском Кремле, художник предпочитает писать архитектурное сооружение не целиком, а выбирая наиболее выразительные и характерные его элементы («Эрехтейон. Портик кариатид», «Харам Эш-Шериф»). Но по сравнению с этюдами Московского Кремля, в которых еще присутствовал некоторый налет археологичности, в этюдах 1881—1882 годов главным становится передача того общего впечатления, которое возникает при первом взгляде на памятник. Частности тогда отступают перед наиболее характерными чертами, не мешая целостности восприятия образа.

Что же приобрел Поленов в своем первом путешествии по Востоку? Он познакомился с природой этого края, с жизнью и бытом городов, обликом их жителей. Палитра художника заиграла новыми звучными красками, новыми цветовыми отношениями. Он ощутил все своеобразие световоздушной среды Востока. Полученные впечатления помогут Поленову в его дальнейшей работе над картиной, но для осуществления его замысла накопленного материала окажется недостаточно. Более того, во время путешествия идея большой картины, то есть то, что было у художника «от головы», явно отодвинулась на второй план. Непосредственная творческая увлеченность, стремление передать свои впечатления от увиденного возобладали у Поленова над рассудочностью долга. Он «доберет» этюдный материал в следующем путешествии, а самостоятельный характер этюдов 1881—1882 годов будет подчеркнут фактом показа их единой коллекцией на XIII выставке передвижников в 1885 году. Пресса не одобрила экспонирование этюдов, расценив такой шаг как недостойный большого художника, но на зрителей они произвели сильное впечатление. Выставка дала возможность познакомиться с творческой лабораторией художника, утвердить самостоятельную эстетическую ценность этюда. Работы покоряли красотой живописи, интенсивностью и звучностью цвета. В Москве даже распространилась шутка, что художники после выставки бросились в лавки в поисках особых поленовских красок. Ученик Поленова Остроухов, вспоминая о своих впечатлениях, полученных после просмотра выставки, писал: «Это было нечто полное искреннего увлечения красочною красотой и в то же время разрешавшее красочные задачи совершенно новым для русского художника и необычным для него путем. Поленов в этих этюдах открывал русскому художнику тайну новой красочной силы и пробуждал в нем смелость такого обращения с краской, о которой он раньше и не помышлял»⁶². Но на молодежь оказывала воздействие не только красота поленовской живописи. Для молодых художников в самом многообразном и широком понимании Поленовым этюдов открывались новые творческие горизонты. Все произведения прямо с выставки были приобретены П. М. Третьяковым.

Работа между тем продолжалась. Зимой 1883/84 года художник проводит в Риме, пишет местных евреев, прорабатывает эскизы. В 1885 году в Меньшове, усадьбе под Подольском, где Поленов проводил лето, он исполняет угольный рисунок на холсте в размере будущей картины. Сама же картина писалась в течение 1886—1887 годов в Москве, в доме на Садово-Спасской в кабинете Мамонтова. Таким образом, между первым замыслом и окончанием полотна прошло двадцать лет. Наконец, картина была показана на XV передвижной выставке Товарищества в 1887 году.

Перед глазами зрителей предстала сцена, основной смысл которой заключался, по мысли художника, в несении людям идеи добра и прощения. «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень», — ответил Христос разгневанной толпе, возглавляемой книжниками и фарисеями, ведущими охваченную страхом, изобличенную в прелюбодеянии женщину, на вопрос о том, как поступить с ней, подлежащей по закону Моисея избиению камнями. Согласно Евангелию, люди, «обличаемы совестью», разошлись.

В. Д. Поленов. Голова молодого мужчины в синем покрывале. 1880-е гг.

V. D. Polenov. Head of a Young Man with a Blue Head Cover. 1880-s



Христом был преподан народу наглядный урок морали. Первоначально картина так и называлась — «Кто из вас без греха». «В этом, — по словам художника, — был ее смысл». Но в каталог она попала по настоянию цензуры под другим названием — «Христос и грешница». «Оно и не мое, — писал в одном из писем Поленов, — и не соответствует евангельскому рассказу»⁶³. В музее Александра III, куда картина попала с выставки, ее вывесили под названием «Блудная жена», против чего активно протестовал художник, говоривший, что «это совершенно противоречило евангельскому рассказу, где ясно сказано, что это согрешившая, а не блудная женщина»⁶⁴. В самом названии картины для художника заключался определенный смысл, связанный с идеей утверждения достоинства человека. Эта идея неизменно проводилась Поленовым в исторических полотнах. Удалось ли художнику выразить ее в самой картине?

Драматические события развиваются на фоне роскошного восточного храма. Слева от Христа расположилась группа его учеников, с которыми он вел беседу до того, как был отвлечен шумом толпы. Толпа занимает на полотне правую сторону,

В. Д. Polenov. Палестинский монах. 1886

V.D. Polenov. Palestinian Monk. 1886

В. Д. Polenov. Голова старого еврея. 1895

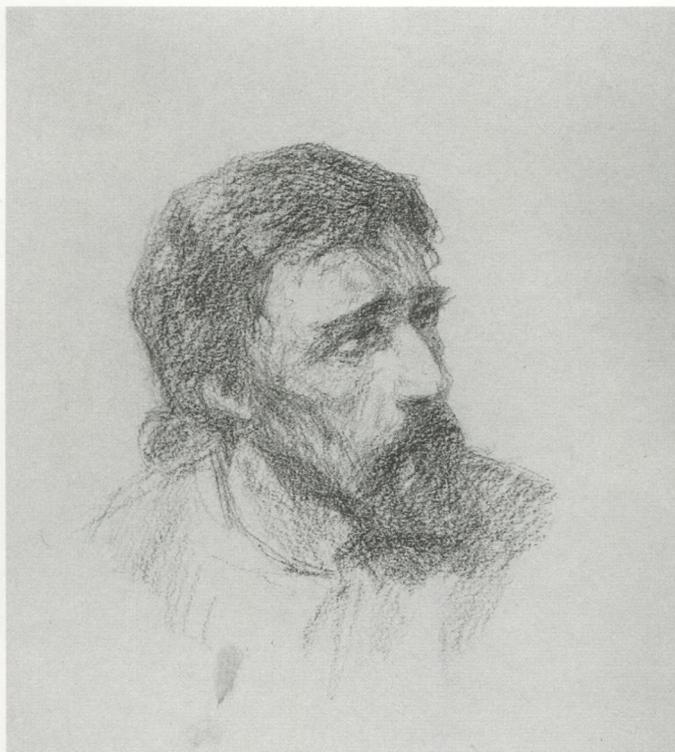
V.D. Polenov. Head of the Old Jew. 1895



уравновешивая окружение Христа. Она размещается на фоне кипарисов и открывающихся за ними далей. Академически строгая выстроенность картины нарушается лишь фигурой едущего на осле Симона Киринаеянина. Колористическая гамма картины тоже отличается строгой организацией. Левая затененная часть написана большими красочными пятнами, высветленная зона скомпонована из более сложных по звучанию цветовых плоскостей. Обе части объединяет золотисто-розовый тон пышного храма, усиленный светом предвечернего солнца. Цветовая гамма построена на сопоставлении желто-коричневых, бирюзово-зеленых, золотисто-белых красочных пятен, их чередование создает впечатление коврового покрытия, лишая изображение композиционной глубинности. В этом стремлении к плоскостности живописного построения проявляются черты, предвосхищающие стилистику «модерна»⁶⁵.

Завязка сюжета картины основана на противостоянии мудрого в своем спокойствии Христа и разъяренной толпы. Образ Христа, над которым Polenov очень долго работал, не соответствовал ни канонам академической живописи, ни традициям передвижного искусства. В нем не было ни напряженной драматичности Н. Н. Ге («Тайная вечеря», 1863), ни внутреннего борения И. Н. Крамского («Христос в пустыне», 1872), ни величайшего «томления духа» В. Г. Перова («Христос в Гефсиманском саду», 1879). Христос Polenova — спокоен и самоуглублен. Он выражает поленовское мироощущение, основанное на осознании истины, красоты и гармонии окружающего мира, присутствующее во всех картинах художника, поленовское элегическое настроение. По-

В. Д. Поленов. Голова Христа. 1880-е гг.
V. D. Polenov. Head of Christ. 1880-s



леновского Христа трудно представить себе «изгоняющим торгующих из храма». Для этого ему недостает страстности. Шумная кричащая толпа ведущих грешницу иудеев как бы нарушает спокойный ход его размышлений. И зритель тоже начинает воспринимать толпу как нечто «лишнее». Этих суетных людей трудно соотнести с величественной красотой той страны, жителями которой они являются.

Зрителям хорошо известны из Евангелия события, которые должны были впоследствии повлиять на изображенную сцену. Но было ли в самой картине ожидание такого разрешающего драматизма сцены исхода? Его можно предугадать, пожалуй, в красоте живописи кар-

тины. Зло не может совершиться среди гармонически прекрасной природы, подернутой легкой пеленой предвечернего золотисто-лилового солнечного освещения. Природа дышит покоем и умиротворенностью. Тот же покой, нравственная сила исходят и от образа Христа. Но можно ли ждать чуда нравственного преображения от толпы людей, обезображенных гневом? Она написана столь правдоподобно, что исчезает всякая возможность предположить такое чудо.

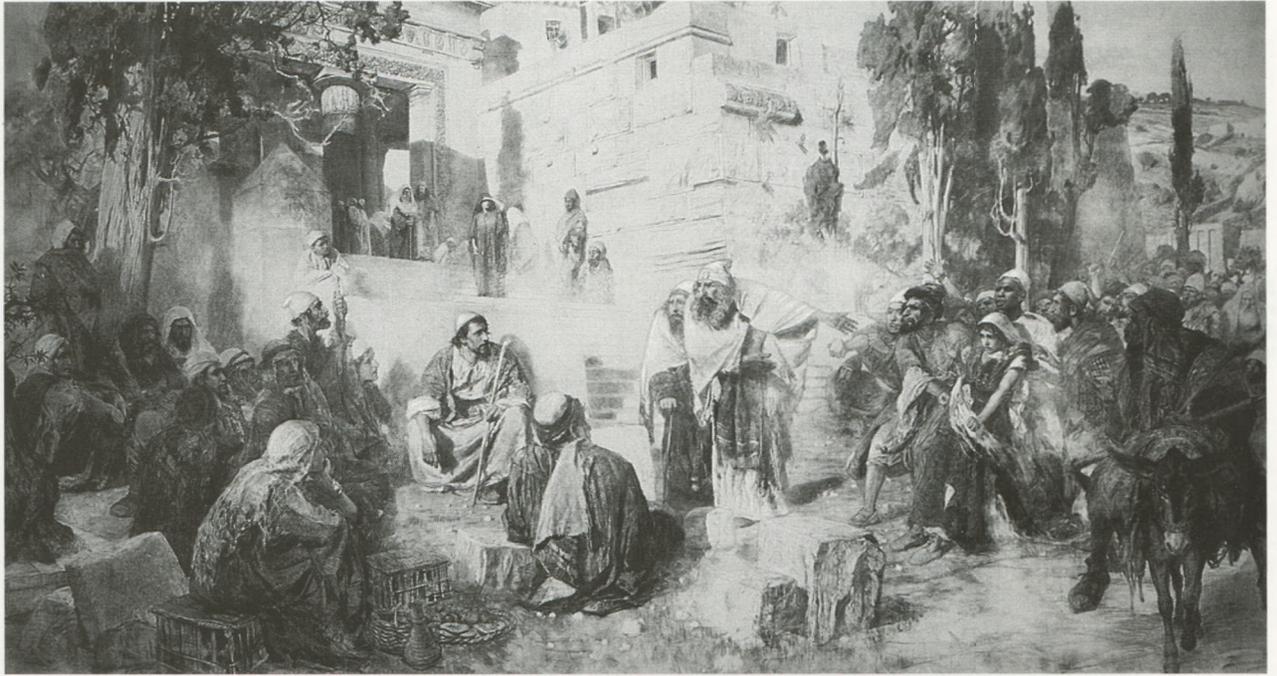
Поленов потратил много сил на изучение палестинского пейзажа, архитектуры, костюмов, чтобы максимально точно воссоздать реальную обстановку описанных в Евангелии событий. Но эта достоверность, разрушая целостность общего впечатления, препятствовала восприятию основного замысла картины. Таким образом, осуществить синтез всех имеющихся в распоряжении живописца художественных средств во имя создания произведения «большого искусства» Поленову не удалось.

Если сравнить картину Поленова с экспонировавшимся на той же выставке Товарищества передвижников полотном В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» (1877) и картиной Г. И. Семирадского «Христос и грешница» (1873), показанной на выставке Академии художеств, то станет очевидным, что в стилистике художественного языка Поленов был ближе к академическому искусству, связи с которым он, собственно, никогда не утрачивал. Но от работы Семирадского полотно Поленова выгодно отличается большей глубиной и новизной интерпретации евангельского сюжета. В целом картина Поленова, благородная и изысканная по живописи и продуманная по компози-

В. Д. Поленов. Христос и грешница. Эскиз. 1883
V. D. Polenov. Christ and the Sinner. Sketch. 1883



ции, стала одной из попыток обновления академического искусства. Она особенно ясно обозначила то промежуточное место, которое Поленов занял как художник исторического жанра, художник, опирающийся в своем творчестве и на принципы академической живописи, и на традиции передвижничества. Было ли такое положение исключительным? Испытывал ли сам художник какие-либо психологические трудности от этой двойственности? Совсем нет. Поленовское полотно как в зеркале отражало сложившуюся к этому времени ситуацию в русском искусстве. На протяжении второй половины XIX века разрыв между академическим и реалистическим искусством, существовавший ранее, постепенно начинает исчезать. В стенах самой Академии появляется ряд художников, соприкасавшихся в творческих исканиях с передвижниками. Достаточно назвать П. П. Чистякова или уже упоминавшегося А. И. Морозова, В. И. Якоби, Ф. С. Журавлева, А. И. Корзухина и других. Эти мастера в начале 1870-х годов организовали сходное с Товариществом Общество выставок художественных произведений, куда они приглашали Репина и Поленова. Многие живописцы реалистической направленности одновременно участвовали на выставках Товарищества и Академии художеств. Наиболее типичными среди них были А. П. Боголюбов, Н. К. Бодаревский. В дальнейшем число таких художников будет расти. Процесс сближения двух направлений завершится в начале 1890-х годов реформой Академии художеств, когда профессорские места займут крупные художники-передвижники.



В. Д. Поленов. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885
V.D. Polenov. Christ and the Sinner. Cartoon for the omonymous canvas. 1885

Работа Поленова имела широкий резонанс. Она получила отрицательные отзывы со стороны радикально настроенной интеллигенции, симпатии которой были на стороне страстно борющейся, нестигаемой героини Сурикова, а не пассивно-созерцательного Христа Поленова. Досталось художнику и от сторонников канонического искусства. Но многие представители русской общественности встретили картину сочувственно. С развернутыми статьями о ней выступили писатели В. М. Гаршин и В. Г. Короленко, увидевшие в работе стремление художника посредством обращения к христианской тематике показать идеальный пример человеческих взаимоотношений, что в жесткое время, наступившее после событий 1 марта 1881 года, было особенно актуально. Картина «Христос и грешница» по вложенному в нее труду, по отношению к ней самого художника стала центральным произведением Поленова. Но в истории русской живописи место ее относительно скромное, значительно более скромное, чем, например, поленовских пейзажей и, может быть, даже этюдов к этой картине. Был ли сам художник удовлетворен своей работой? Очевидно, не до конца. В письме к Васнецову он пишет: «Много я и долго работал и, наконец, достиг теперь некоторой известности. Достиг я ее, главным образом, благодаря сюжету моей картины, т. е. смыслу сюжета или, как говорят, идее картины»⁶⁶. В подчеркивании Поленовым, художником, ценящим в живописном произведении прежде всего его чисто живописные качества, сюжетной стороны своей картины есть оттенок смутного недовольства полотном, ощущение недосказанности, нереализованности того, о чем мечталось во время работы.

В дальнейшем Поленов попытается воплотить свое восприятие евангельских собы-

В. Д. Поленов. Христос. 1888
V. D. Polenov. Christ. 1888



В. Д. Polenov. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885. Фрагменты

V. D. Polenov. *Christ and the Sinner.* Cartoon for the omonymous canvas. 1885. Details



В. Д. Поленов. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885. Фрагменты

V. D. Polenov. Christ and the Sinner. Carton for the omonymous canvas. 1885. Details



тий в целой серии картин «Из жизни Христа», работа над которой займет конец XIX — начало XX века.

Самый ранний эскиз к «Христу и грешнице» относится, как уже говорилось, к 1873 году. Этим же годом датируется и первый эскиз другого произведения, оконченного почти одновременно с «Христом и грешницей». Это «Больная» (1886) — картина, задуманная под впечатлением знакомства с Е. Богуславской, русской студенткой, приехавшей за границу учиться, тяжело заболевшей и умершей вдали от родины. Глубоко поразила художника в это время и смерть юной Марии Оболенской, с которой Поленов познакомился и увлекся ею во время пенсионерской командировки. Картина была завершена в 1886 году, после пережитых художником двух тяжелых утрат — сестры, умершей в 1881 году, и первенца-сына, ушедшего из жизни в год окончания работы над полотном.

Непосредственные ощущения художника, перенесшего боль потери близких ему людей, чувство неотвратимости смерти, беспощадно уносящей совсем еще юные жизни, — все это нашло воплощение в картине «Больная». В этом произведении, как ни в каком другом, ясно выразилось мировоззрение художника.

Приближение смерти, ее неизбежность ощущаются в обволакивающей комнату сине-пепельной тьме, поглощающей фигуру девочки-подростка, в выражении ее осунувшегося лица с большими, наполненными мукой глазами, устремленными на зрителя, в скорбном силуэте женщины, безнадежно склонившей голову, в тревожных, едва виднеющихся из-за задернутой шторы проблесках синего рассвета, спорящих с теплым светом лампы. Отодвинутые на край столика уже не читаемые книги тоже свидетельствуют об отрешенности больной от жизни. Безвольно свесилась с кровати рука девочки. Но постепенно взгляд зрителя останавливается на изумительном по красоте живописи натюрморте с лампой под зеленым абажуром, отбрасывающей мягкий теплый свет. Он создает радужные розовато-золотистые отблески, захватывающие край постели больной, играет на стекле стакана и графина с водой желтовато-оливковыми бликами, ложится на потрепанные и выгоревшие обложки книг, насыщая их цветом, и соединяет все эти тона с приглушенным красновато-зеленым цветом скатерти. По своему богатству и изысканности красочных сочетаний — это один из самых красивых натюрмортов в русском искусстве второй половины XIX века.

В картине обнаруживаются два композиционных центра. Один — лицо больной. Внимание зрителя устремляется прежде всего к нему, к лицу девочки, к ее глазам, полным страдания. Но затем взгляд от затененной части картины естественно переходит к расположенному на одном уровне с лицом натюрморту, который, благодаря своей цветовой разработке, становится своеобразным символом вечной красоты мира, ощущение которой не утрачивается художником даже перед лицом страдания и смерти.

«Больная» была представлена на XIV выставке Товарищества передвижников годом раньше, чем «Христос и грешница». И хотя художник заканчивает ее, будучи поглощенным другой работой, «Больная» производит гораздо более цельное впечатление. Повествовательное начало, которое превалирует в «Христе и грешнице», сведено

В. Д. Поленов. Солдат с
вязанкой дров. 1883
V. D. Polenov. Soldier with a
Bundle of Wood. 1883



здесь к минимуму. Рассказ, сюжетная завязка, изображение активного действия никогда не удавались Поленову. Шум, резкие движения противоречили его темпераменту, его психическому складу. Художник не любил суеты как в жизни, так и в живописи. И удача «Больной» во многом объясняется тем, что сюжет картины и ее основная идея полностью отвечают его мировоззрению.

Особенно чуткой к красоте, выраженной в картинах Поленова, оказалась художественная молодежь 1880—1890-х годов. Воспоминания многих из них передают то «ошеломляющее» впечатление, которое она произвела на художников. Ее могли видеть зрители не только Москвы и Петербурга, но и многих маленьких городов России. На одной из таких выставок «в глубинке» повторение «Христа и грешницы» увидел Я. Д. Минченков, впоследствии видный деятель передвижничества. «Передо мной раскрылось какое-то волшебство, — пишет он. — Необыкновенные, чарующие краски, прекрасная природа, послеполуденный зной, красивая композиция храма, толпа, грешница и сам Христос, новый по трактовке, без церковного нимба, мудрый и красивый в своей простоте. Картина точно переливалась перламутром и благоухала (. . .) То ценное, что было вложено в картину, самое важное в искусстве — ее красота — охватило меня и держало долгое время в очаровании»⁶⁷. Работы Поленова открывали новый

В. Д. Поленов. Монастырь над рекой. 1898
V. D. Polenov. Monastery over a River. 1898



эстетический мир, и не будет преувеличением сказать, что в творческом самоопределении многих художников младшего поколения они имели решающее значение.

Различные аспекты воздействия на них поленовского искусства отмечали Нестеров, Коровин, Остроухов, Левитан и другие живописцы. В начале 1880-х годов у Поленова появляется возможность непосредственно влиять на творческое развитие молодых художников. Осенью 1882 года он начинает преподавать в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, где, заменив Саврасова, ведет класс пейзажа и натюр-морта. Руководит он классом до 1895 года. Но этими четырнадцатью годами интерес Поленова к вопросам художественного образования и собственно педагогике не ограничивается. Уже в его университетской диссертации проблемы воспитания художников были поставлены достаточно широко. Подробно проанализировав систему художественно-промышленного образования за Западе и размышляя о различных принципах обучения, Поленов приходит к выводу о преимуществах воспитания художника в мастерской, о необходимости избрания педагога самим учеником. Он имел возможность утвердиться в своем мнении в период пенсионерской поездки, «наблюдая над прежним и настоящим искусством». В письме-отчете П. Ф. Исаеву Поленов пишет: «Обучить человека быть художником — дело нетрудное, но дать возможность таланту цельно развернуться — задача очень нелегкая. В школе или академии наставник — назначенный и имеет настолько общего с учеником, насколько продолжается его класс. В мастерской же, напротив, выбранный уважаемый и любимый учитель. Отношение его

определяется не количеством, а качеством. Поэтому мастерская имеет незаменимое значение для искусства, она должна оставлять за собой школу и академию»⁶⁸. В заключение своих размышлений он пишет с огорчением: «У нас в России мастерская в том виде, в каком она существует в Западной Европе, к сожалению, еще не появилась. В Европе мастер, или лучше сказать, учитель, есть художник в широком смысле слова, а ученик его — не подчиненный школьник, они равны с ним, если еще не по достоинству, то по одушевлению одним делом, одной целью, они товарищи по труду»⁶⁹. В Академии художеств письмо Поленова было встречено с иронией. В записке, лежащей рядом с его рапортом, сказано: «Удивляюсь великим способностям и громадной наблюдательности этих господ. Довольно нескольких месяцев пребывания за границей, чтобы почувствовать себя реорганизатором»⁷⁰. Последовательно проводил Поленов свою мысль о приоритете обучения художника в мастерской и в период подготовки реформы Академии художеств в начале 1890-х годов, в которой он принял деятельное участие. Впоследствии он с сожалением констатировал в письме Репину: «Всматриваясь в теперешнюю Академию, мне приходит на мысль, что класс или мастерская с авторитетным художником во главе вряд ли есть удачная выдумка, это выходит что-то среднее между прежним академическим классом и настоящей западной мастерской»⁷¹.

Идеи Поленова нашли свое воплощение на практике в его педагогической деятельности. В его классе была создана искренняя доверительная атмосфера товарищества и очень серьезного углубленного изучения рисунка и техники живописи.

В отличие от Саврасова, вызывавшего большей частью к эмоциям своих учеников (и во многих он сумел их пробудить), Поленов особенное внимание обращал на технику живописи. Постепенно он погружал будущих художников в тайны колорита, которыми владел блестяще. Поленов детально знакомил своих учеников с особенностями красок, их составом, приучал к осторожности в обращении с ними, при этом наиболее часто повторяемым его советом было: «Берите красочнее, ярче»⁷², требовал чистоты палитры. Читал Поленов и курс перспективы, над которым работал долгие годы. В «Руководстве по изучению линейной перспективы» он пишет: «Умение передавать линейную перспективу приобретается теоретическим изучением, тогда как умение передавать воздушную перспективу приобретается навыком, наблюдением, а еще более зависит от личной способности видеть и чувствовать цвет и тон; поэтому линейная перспектива есть наука общая, а воздушная перспектива есть наука личная (которая скорее искусство, чем наука)»⁷³. Если для постижения законов линейной перспективы Поленов разрабатывает теоретические правила, то обучение технике световоздушной перспективы было кропотливой работой педагога по воспитанию в своих учениках чувства колорита и точности глаза. «Поленов так заинтересовал Школу и внес свежую струю в нее, как весной открывают окно душного помещения. Он первый стал говорить о чистой живописи, как написано, говорил о разнообразии красок», — вспоминал впоследствии Коровин⁷⁴. Поленов считал совершенно необходимым для молодых художников освоение западноевропейской живописи. Сам прошедший в пенсионерские годы хорошую школу, он старался расширить художественный горизонт своих учени-

ков. Коровин вспоминал, как он с Левитаном впервые благодаря Поленову услышали о Фортуне, об импрессионистах и познакомились с их работами. «Он первый ввел в живопись европейское влияние», — писал А. М. Васнецов⁷⁵. Результат этого влияния не замедлит сказаться на творчестве многих молодых художников.

Вписывались ли методы обучения Поленова в существовавшую в то время систему преподавания в училище? По-видимому, нет. Коровин писал об этом так: «Между учениками и преподавателями вышел раздор. К Поленову проявлялась враждебность, а, кстати, и к нам: к Левитану, Головину, ко мне и другим пейзажистам (. . .) Ученики спорили, жанристы говорили: «Важно что написать», а мы отвечали: «Нет, важно, как написать». Но большинство было на стороне «что написать»: нужны были картины «с оттенком гражданской скорби»⁷⁶. В своих воспоминаниях Коровин несколько упрощает ситуацию, сложившуюся в училище. Все было, наверное, сложнее, но остается фактом, что именно в это время было изменено положение о присуждении звания художника. Звание классного художника давалось только за жанр или портрет. Коровин, Головин и Левитан, подготовившие в качестве дипломных работ пейзажи, вышли из училища «неклассными» художниками.

Но Поленов продолжал свои занятия так, как считал необходимым для будущих художников, для повышения их техники живописи и культуры формы. Кроме того, он придерживался мнения, что «учить молодежь, прошедшую общие классы, больше нечего, надо давать только возможность продолжать учиться»⁷⁷. Этот свободный взгляд позволил каждому из его учеников сохранить собственную живописную манеру.

Благодаря тесному общению с молодежью, резко отрицавшей «идейность» в искусстве и провозгласившей его самодовлеющую ценность, стало особенно ощутимо проявляться основное расхождение Поленова с передвижниками. Он не только никогда не поддерживал борьбы с лозунгом «Искусство для искусства», которую вело старшее поколение передвижников, но в этом важнейшем теоретическом вопросе стоял в рядах противоположного лагеря. «Нас тесно связывает сходство нашего эстетического понимания, общая всем нам страсть к целостному творчеству и всем нам присущая решительная склонность к исканию красоты», — писал Поленову А. В. Прахов⁷⁸. Именно Поленов становится главной опорой и защитником молодых художников в их борьбе с маститыми передвижниками.

Очень быстро дом Поленова в Кривоколенном переулке, что недалеко от училища, стал для его учеников «своим». В семье царил художественная атмосфера. Мать Поленова — Мария Алексеевна, жена — Наталья Васильевна и сестра — Елена Дмитриевна были живописцами. Н. В. Поленова писала мужу в конце 1880-х годов: «Меня очень радует та роль, которая тебе сложилась среди этой молодежи. Ты и наш дом — для них центр света художественного, их тянет к нам, да, по-видимому, им это полезно»⁷⁹.

Небольшой поначалу художественный круг значительно расширился, когда в доме Поленова регулярно стали собираться по четвергам, а потом по субботам на рисовальные и акварельные вечера. На этих собраниях бок о бок работали «старшие» — В. М. Вас-

В. Д. Поленов. Зима.
Имоченцы. 1880
V. D. Polenov. Winter. Imo-
chentsy. 1880



нецов, В. И. Суриков, Н. В. Неврев, А. А. Киселев и ученики Поленова — К. А. Коровин, А. Я. Головин, И. И. Левитан, А. Е. Архипов, С. В. Иванов, Л. О. Пастернак, С. А. Виноградов и их друзья — И. С. Остроухов, В. А. Серов, М. В. Нестеров, А. М. Васнецов, М. А. Врубель и другие. «Прелесть и польза» этих вечеров, по словам Е. Д. Поленовой, была в том, что «собираются вместе люди одной специальности. Обмен впечатлений и мыслей важнее самой работы»⁸⁰. У Поленовых живо обсуждались художественные новости. Сюда первыми пришли известия о принятии на передвижные не без волнений и борьбы, которую должен был вести Поленов, работ Нестерова, Е. Поленовой, Левитана, Коровина, Остроухова, Пастернака, о принятии в члены Товарищества А. Васнецова и И. Остроухова, о премировании Московским обществом любителей художников «Девочки с персиками» (1887) Серова, «За чайным столом» (1888) Коровина, пейзажа Левитана «Вечереет» (1880-е гг.). Поленов всегда выступал с поддержкой всего талантливого и свежего в искусстве, твердо отстаивал интересы художественной молодежи на собраниях передвижников. Он более, чем кто-либо из них, был открыт новому в искусстве. Поленов не только учил, но и учился у своих учеников и вообще у молодых художников — Серова, Коровина, Левитана, оставаясь при этом всегда самим собой, сохраняя свое, поленовское, настроение и мироощущение⁸¹.

К концу 1880-х годов обострилась борьба молодых художников с передвижниками старшего поколения, стремившихся не допустить в Товарищество приток свежих сил. В 1891 году экспонентами была подана в Товарищество петиция с просьбой участвовать

В. Д. Поленов. Таруса. 1920
V. D. Polenov. Tarusa. 1920



в выборе картин, представляемых на выставки. Петиция, черновик которой написал Поленов, вызвав бурные споры и возмущение, была отвергнута. Враждебно была настроена по отношению к московской молодежи и Академия художеств, активно сближавшаяся в это время с передвижниками. Тот факт, что именно Поленов согласился в 1896 году вместе с Коровиным закончить панно Врубеля «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович», созданные художником для выставки в Нижнем Новгороде и отвергнутые академическим жюри, очень показателен. Поленов писал жене, что врубелевские работы «так талантливы и интересны», что он «не мог устоять»⁸².

Постепенно Поленов становится своеобразным руководителем московской художественной молодежи и горячо отдается этому делу. По его инициативе в 1889 году в помещении Общества любителей ху-

дожеств, многолетним членом правления которого он был, устраивается первая этюдная выставка. На ней были представлены работы Поленова и его учеников — Левитана, Коровина, Архипова и других. В течение нескольких лет выставки общества, в которых принимали участие молодые художники, были самыми передовыми в Москве. «Теперь художественной Москве, — вспоминал позже один из учеников Поленова художник Пастернак, — на моих глазах развившейся в первоклассный художественный центр, вероятно, трудно себе представить, каким оазисом в художественной пустыне был дом в Кривоколенном переулке и как оттуда струилось и разливалось по Москве и дальше влияние художественной личности Поленова. Его же влиянию и активному участию обязаны памятные московские периодические выставки своим расцветом, достигшие довольно высокого уровня»⁸³.

В 1893 году было образовано Московское Товарищество художников, в деятельности которого приняли участие и сам Поленов, и многие его ученики. Главное своеобразие этого объединения, по мнению Г. Ю. Стернина, заключалось в том, что «интерес к импрессионизму сочетался в нем с поисками (. . .) «декоративного элемента»⁸⁴.

Центральной фигурой выставок Московского Товарищества, особенно в первое десятилетие его деятельности, был К. А. Коровин.

Так же, как и его учитель, Коровин сочетал в своем творчестве пленэрристическое видение с талантом декоративиста. Свойственные москвичам декоративистские искания, основанные на интересе к национальным традициям, восходят к деятельности Аб-

В. Д. Поленов. Усадьба Борок. 1910
V. D. Polenov. Country Estate
"Borok". 1910



рамцевского кружка, к первым работам в этом направлении Васнецова и Поленова. Именно здесь рождалась, по словам Б. В. Асафьева, «новая художественная восприимчивость». В связи с этим композитор и ученый ставит вопрос: «Не в Москве ли раньше настало русское художественное возрождение, отразившееся в столице Севера в движении «Мира искусства»⁸⁵. Примерно так же, но с несколько иной стороны, оценивает сложившуюся в Москве культурную ситуацию художник Пастернак: «Московская молодежь, чувствуя невозможность симбиоза с передвижниками в своих стремлениях, искала выхода в создании нового художественного общества (. . .) Но в те времена, когда передвижники были в зените могущества и влияния на русское общество, молодому кружку художников, «зачинщиков чего-то нового», нужно было громкое имя заслуженного авторитета, который стал бы во главе затеянного предприятия. И, конечно, общее желание наше было в этой роли иметь В. Д. Поленова. Но Поленов по своей исключительной скромности, по чувству благородства и коллегиальной этики, конечно, не мог и не желал идти против своих же товарищей-передвижников. Эту идею — создание нового, молодого, прогрессивного художественного общества, — назревшую и носившуюся в воздухе, подхватил и воплотил тогда чуткий и даровитый Дягилев, создав общество «Мир искусства»⁸⁶.

В. Д. Поленов. Ока летом
V. D. Polenov. Oka in Summer



Вопрос о приоритете московской или петербургской школ в художественных открытиях конца XIX — начала XX века в нашу задачу не входит. Вряд ли постановка такого вопроса вообще необходима. Скорее всего, и в одном и в другом художественном центре шли параллельные процессы, отличавшиеся лишь по своему характеру, а не по сути. Гораздо важнее то, что уже в 1897 году С. П. Дягилев, впервые увидев работы молодых художников на выставке передвижников, писал в рецензии о «молодой московской школе, влившей совсем новую струю в нашу живопись (. . .) Отсюда, из этой кучки людей, от этой выставки, надо ждать того течения, которое нам завоюет место среди европейского искусства»⁸⁷. В 1898 году московские художники — Коровин, Малютин, Нестеров, Левитан, Е. Поленова и другие — уже участвовали в совместной с петербуржцами выставке русских и финляндских художников, организованной Дягилевым. В русскую художественную культуру вошло новое понятие — «молодая московская школа», и в этом была немалая заслуга Поленова.

Творчество самого Поленова все эти годы было наполнено разнообразными поис-

ками, по-прежнему связанными с двумя линиями его художнического пути — пленэрной и декоративистской. «Христос и грешница», «Большая» — кульминационные моменты творчества Поленова-станковиста 1880-х годов. Они как бы затеяют на время его пейзажное творчество, которое между тем претерпевает неспешную эволюцию. В 1880-е годы возникает серия деревенских пейзажей — «Зима в Имоченцах» (1880), «Старая мельница» (1881), «Северная деревня» (1880-е гг.) и другие, в которых художнику удается передать неторопливый и крепкий патриархальный уклад жизни людей, тесно связанных с окружающей их природой. Как правило, ощущение «обжитости» в поленовских работах этого времени достигается путем введения в пейзаж жанрового мотива. В картине «Зима. Имоченцы» — это мирно беседующие у дома женщины, лошадка, везущая нагруженные сани, уютно усевшиеся на пушистом снегу собаки. Красный платок одной из беседующих — единственное яркое пятно, выделяющееся из общей колористической гаммы окутанного предвечерним светом уходящего зимнего дня пейзажа.

Жанровый мотив в пейзажах Поленова большей частью служит усилению его главной идеи, его настроения. Но иногда он меняет сам характер пейзажа. Например, трагически звучащий пейзаж с обугленными деревьями в этюде «Горелый лес» (1876) приобретает совсем иной смысл в одноименной работе 1881 года, в которую художник вводит изображение девочки, собирающей на поляне с обгоревшими деревьями грибы. Позже, со второй половины 1880-х годов, жанровый мотив в произведениях Поленова будет играть все меньшую роль, но при этом ощущение «обжитости» в безлюдных пейзажах — «Деревенский пейзаж с мостиком» (1885), «Деревня Тургенево» (1889) — возникает не менее явственно, чем в пейзажах, «населенных людьми». Заметны изменения, происшедшие в стилистике «безлюдных» пейзажей. Их живописные формы становятся более крупными и обобщенными, хотя сохраняются излюбленные Поленовым таинственные романтические «уголки», игра планов, часто нагромождаемых один на другой.

К концу 1880-х годов безлюдные пейзажи начинают занимать все большее место в пейзажном творчестве художника. Свое завершение этот тип пейзажа получит в большом полотне «Осень в Абрамцево» (1890) — работе, отличающейся строгой декоративно-ритмической организацией, тщательной выверенностью всей композиции в целом и отдельных ее деталей, богатством и разнообразием живописного строя. Поленов достигает здесь той музыкальности живописи, которой он так восхищался в искусстве Макарта и которая будет обуславливать художественные поиски многих мастеров начала XX века.

«Осень в Абрамцево» звучит торжественным многоголосием благодаря сложнейшим ритмическим соотношениям, организации красочной палитры. Переплетаясь, нарастая в своем эмоциональном напряжении, цветовые аккорды образуют нечто вроде контрапункта, заставляя вспомнить о музыкальном даровании художника и его опыте композитора. «Музыку я страстно люблю, — писал Поленов, — пожалуй, больше, чем живопись. Рядом с великими минутами счастья, которые она мне дала, я нес,

скажу прямо, целые годы тяжелого разочарования, прямо горя. А музыка давала мне только радость и утешение»⁸⁸.

«Осень в Абрамцеве» наполнена тем же ощущением драматизма и одновременно чувством примирения с печалью и горем, «снятия» страданий красотой и гармонией мира, которые читаются в «Больной». Когда у Поленова умер сын, он, по воспоминаниям, живя в Абрамцеве, часто приходил в полюбившийся ему уголок парка на берегу реки Вори, запечатленный им ранее в этюде «Речка Воря» (1880). Судя по этюду, печальное настроение осенней природы соответствовало его тогдашним переживаниям, тяжелому состоянию души. «Странные эти законы природы, — писал он в это время Васнецову, — сделают они что-то такое живое, прелестное, радостное, и так беспощадно сами же его уничтожат. К чему все это? Кому они так необходимы, все эти страдания»⁸⁹.

Центральная часть «Осени в Абрамцеве» (в семье художника картина в память о сыне называлась «Федюшкин уголок») написана по этюду и сохраняет драматизм его настроения. Но настроение пейзажа в целом совсем иное. Печально звучащий центр картины уравнивается золотисто-оранжевым мажорным цветом берез и яркой зеленью стоящих по краям деревьев. Как и в «Больной», трагическое включено в более широкий план, где оно не исчезает, но именно «снимается», становится элементом более сложного и глубокого чувства, в котором преобладает утверждение бесконечной красоты и гармонии мира и окрашенное печалью любованье этой красотой и гармонией.

Музыкальными ассоциациями наполнено и другое полотно Поленова — «Золотая осень» (1893). Но здесь звучит иная музыка. В воспоминаниях Минченкова есть эпизод о том, как однажды, придя к Поленову домой, он не стал заходить, чтобы не мешать ему музицировать. «В широких аккордах, — пишет Минченков, — проводил он какой-то хорал в мажоре. Иногда не удавался бас, Поленов повторял все сначала, улаживал контрапункт, и торжественные, светлые звуки высились и спокойно замирали. Чувствовался безмятежный покой, красивое созерцание мира. Стемнело, звуки замерли, и я постучал в дверь . . . — Нет, не говорите, это я так только . . . Вот если б научиться так, как Бах писал, так бесстрастно и так возвышенно, отвлеченно, без этих житейских мелочей. Как эта проза надоела, а у нас ее еще в искусстве превозносят»⁹⁰.

Именно такая «бесстрастная» и «возвышенная» музыка звучит в пейзаже Поленова. В «Золотой осени» художник словно воплощает свою мечту о высоком искусстве, очищенном от всего прозаического, будничного, о величавых образах, возвышающих душу.

Замерла умиротворенно-торжественная природа, наполненная свежим воздухом, изумительно чистыми красками ранней осени с мягкой пожелтевшей зеленью лугов и золотом деревьев, голубизной реки и нежными красками неба. Пейзаж дан в широком панорамном развороте, но открывается не сразу. Зритель легко «входит» в него слева и оказывается в уютном замкнутом деревьями пространстве. Дорожка легко выводит его в глубину картины, взгляд зрителя мысленно огибает речку и поднимается по



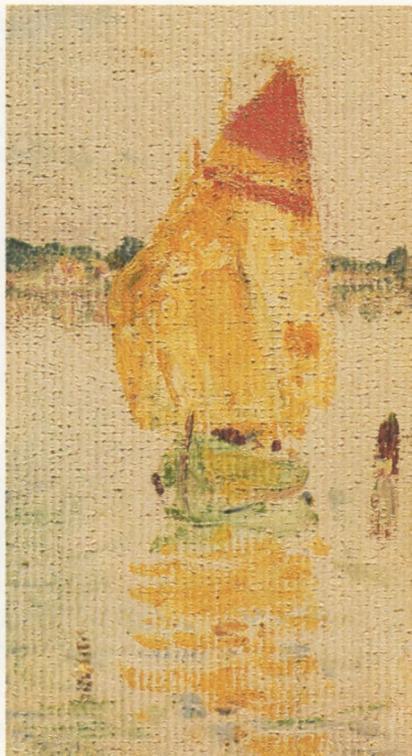
В.Д. Поленов. Ранний снег.
1891
V.D. Polenov. Early Snowfall.
1891

плавным текучим линиям холмов с перемежающимися цветовыми полосами желтых кустов, деревьев и зеленых луговин, насыщенных светом заходящего солнца. И так до самого горизонта, обозначенного белой церковкой с колоколенкой под зелеными крышами. Небо так низко спускается к земле, и линия горизонта очерчена так мягко, что не понятно — небо ли является продолжением земли или земля есть продолжение неба. Беспредельность мира, в которой эта прекрасная уютно-обжитая земля с церковкой — точка отсчета, — вот основа для того созерцательного настроения, которое вызывает поленовский пейзаж.

К широким эпическим пейзажам 1890-х годов ведет линия пейзажного творчества Поленова, намеченная десятилетием раньше. Она связана с поисками художником целостного обобщенного образа русской природы. В этюдах, написанных в Имоченцах, — «Река Оять», «На реке Оять» (оба 1880 г.), в Абрамцеве — «Река Воря» (1881), в Жуковке — «Дали. Вид с балкона, Жуковка», «Река Клязьма» (оба 1886 г.), появляются основные характерные элементы сложившегося у художника образа национального пейзажа — река, мерно и величаво несущая свои воды вдоль извилистых, покрытых лесами с заводьями и луговинами берегов; уходящие к самому горизонту дали, передающие бескрайность родных просторов. Реальную возможность для воплощения этого образа Поленов получил, поселившись в 1890 году в имении Бехово на Оке. Он пишет здесь «Ранний снег» (1891), «Летом на Оке» (1893) и, наконец, «Золотую осень», пейзаж, который стал своеобразным символом России.

Для пейзажей Поленова 1890-х годов характерно особенное внимание к различным состояниям природы. Об этом свидетельствуют сами названия работ, представленных

В. Д. Поленов. Красный парус. Этюд. 1911
V. D. Polenov. Red Sail. Sketch. 1911



мастером на выставки Московского Товарищества художников в 1893—1900-е годы, — «Парит», «Надвигает», «Стынет», «Снег при закате», «Снег тает», «Непогода» и другие. Чуткость художника к жизни природы, желание запечатлеть едва уловимую изменчивость ее состояния в переходные моменты проявились в полную меру в пейзаже «Ранний снег» (1891). По словам Поленова (они переданы в воспоминаниях коллекционера А. П. Лангового), он увидел этот пейзаж «из окна своей мастерской в 1890 году: снег выпал совершенно неожиданно, когда лес еще не сбросил свой осенний убор и была еще настоящая «золотая осень»⁹¹. Художника поразило состояние застылости, оцепенения природы, еще хранящей теплоту осенних дней перед неожиданно надвинувшимся холодом, покрывшим землю снегом и остановившим течение реки. Поленов тщательно прорабатывает композицию картины с глубоко и широко раскинувшимися холодными синеющими далями, как бы смыкающимися на горизонте с серо-голубым затянутым тучами небом и уходящими за рамки картины бескрайними про-

сторами степи. Одновременно художник резко очерчивает границы этой покрытой снегом степи, у небольшой рощицы, тянущейся по диагонали вдоль берега реки. Снежные просторы словно наступают на маленький островок тепла — небольшую рощицу, сохраняющую звучность своего оливково-желтого убора. Резкое противостояние больших плоскостей теплых и холодных тонов смягчено нежной желтизной пушистых веточек кустов первого плана, застывших на фоне ослепительной белизны только что выпавшего снега. Пейзаж написан широкой кистью, но при этом тщательно проработаны детали. Рисунок кружев пушистых веточек кустов с листочками разнообразной конфигурации и сложно переплетающихся обнаженных веток деревьев на фоне серого неба — тонок, точен и изящен. На протяжении 1890-х годов художник будет много раз повторять и варьировать этот полюбившийся ему мотив, и некоторые из его повторений окажутся иногда интереснее основного произведения⁹².

Работа над пейзажами была для Поленова естественной формой творческого самовыражения, неотъемлемой частью его существования. Поэтому какие бы замыслы не обуревали художника, какие бы идеи не увлекали его воображение, пейзаж как цельная картина мира всегда выступал на первый план. В этом нас убеждает его серия картин «Из жизни Христа».

Приступая к работе, художник писал о стоящей перед ним задаче создания образа Христа: «Трудная задача передо мной — непосильная, но я не в состоянии от нее отказаться, слишком я охвачен величием этого человека и красотой повествования о нем

В. Д. Поленов. Лагуна. Венеция. 1897

V. D. Polenov. Lagoon. Venice. 1897

В. Д. Поленов. Нормандский берег. 1874

V. D. Polenov. Sea Coast in Normandy. 1874



⟨. . .⟩ В евангельских сказаниях Христос есть настоящий живой человек, или сын человеческий, как он постоянно сам себя называл, а по величию духа сын божий, как его называли другие, поэтому дело в том, чтобы в искусстве дать этот живой образ, каким он был в действительности»⁹³.

Итак, Поленов задался целью создать «действительный» образ Христа. Но уже в следующей за «Христом и грешницей» картине «На Генисаретском озере» (1883) художник останавливается на том облике Христа, который был найден им в предыдущем произведении. Тот же восточный тип лица, со спокойным и мудрым выражением (это именно лицо мудреца, а не пророка и страдальца), то же состояние самоуглубленности, которое здесь особенно соответствует сюжету картины. Собственно сюжет как таковой отсутствует. Изображен глубоко задумавшийся шагающий с посохом в руке путник. Его окружает пейзаж с покойным, тихим озером, окаймленным цепью доходящих до горизонта гор и древними камнями по берегу ближнего плана. Но этот пустынный безлюдный пейзаж дышит такой величественной умиротворенной красотой, соотносящейся с глубокой сосредоточенностью погруженного в свои мысли путника, что при всей «бессобытийности» сюжета у зрителя не остается сомнения в значительности происходящего. Эта красота в удивительной согласованности красок предвечернего освещения, окутывающего серебристо-розовой дымкой мягко очерченные зеленовато-коричневые горы, зеленовато-голубую с нежными дымчато-розовыми переливами гладь озера и контрастирующие с ней серовато-коричневые с зелеными вкраплениями ноздреватые камни, в гармонии цветовой соотношенности дальних и ближних планов и, наконец, в том, как естественно и просто вписывается в пейзаж фигура Христа, ставшего как бы частицей этого прекрасного мира.

«Я несказанно люблю евангельское повествование, — писал Поленов, — люблю этот наивный, правдивый рассказ, люблю эту чистоту и высокую этику, люблю эту необычайную человечность, которой насквозь проникнуто все учение Христа»⁹⁴. Евангельский сюжет, переданный языком живописи, представлен художником сквозь призму идеального возвышенного пейзажа. Эти тонкие связи между словом и живописью были уловлены художником, наверное, еще тогда, когда он увидел в Париже интерьер русской церкви, в оформлении которой были использованы пейзажи Боголюбова. «Не знаю, чья мысль, — писал он о своем впечатлении в одном из писем родным, — но оригинально и красиво в церкви видеть большие пейзажи, переносишься в природу и евангельские повествования и легенды»⁹⁵.

Как известно, работая над циклом «Из жизни Христа», Поленов изучал природу тех мест, где происходили евангельские события, одежду древних палестинцев и прочее, но не менее тщательно и скрупулезно он изучал само Евангелие. В материалах его архива хранятся многочисленные рукописи с разбором, толкованием и этико-философскими комментариями евангельских текстов, подробным описанием действующих лиц, событий, связанных с сюжетами картин. О серьезном отношении художника к этой части работы свидетельствует «Художественное завещание», написанное им в 1906 году. Один из пунктов завещания гласит: «Труд мой я делю на две части: первая относится к

В. Д. Поленов. *Исполнялся премудрости. Из серии картин «Из жизни Христа». 1896—1909*

V. D. Polenov. *He Was Filled with Wisdom. From the series of canvases "Life of Christ". 1896—1909*



области образа, вторая — к области слова. К первой части относится собрание: эскизов, этюдов, рисунков и картин из евангельской истории; ко второй — моя работа над текстами евангельской истории»⁹⁶. В другом пункте Поленов пишет: «Я желал бы, чтобы моя работа над текстами, относящимися к евангельской истории, была бы напечатана. Заглавие этой работы: «Иисус из Галилеи»⁹⁷.

Во время работы над циклом «Из жизни Христа» Поленов обращался еще к одной области искусства — музыке, которая помогала ему в передаче владевшего им настроения. Он писал: «Мое художественное завещание было бы неполным, если бы я не упомянул об моих музыкальных набросках. Работая над евангельским кругом в области образа и слова, я пытался передать мое настроение и звуками, но до сих пор это осталось в виде начинаний. Но рядом с этим у меня создалось несколько произведений, которые намеревался сделать тоже общим достоянием»⁹⁸.

Среди материалов, комментирующих евангельские сюжеты, сохранилась рукопись Поленова — картина «Среди учителей». Над этим произведением, задуманным еще в 1884 году, художник работал в Риме в 1894—1895 годы. В основу сюжета лег один «из сильнейших и захватывающих моментов жизни Христа (. . .) момент, когда все то, что еще только туманно грезились ему, тут под впечатлением всего слышанного впервые

В. Д. Поленов. Голова И. И. Левитана в повороте головы Христа в картине «Мечты». 1894

V. D. Polenov. Head of I. I. Levitan in the Head Turning of Christ for the Canvas "Dreams". 1894



может быть, сознательно оформилось»⁹⁹. Удалось ли выражение этого «сильнейшего и захватывающего момента» в самой картине? На ней изображен двенадцатилетний Иисус, сидящий в притворе иерусалимского храма среди группы ученых — толкователей религиозного закона. В храме царит атмосфера глубокой сосредоточенности. Она — в полумраке величественного храма, в красоте его архитектурных форм, в найденности поз беседующих, размышляющих и слушающих людей, в образе отрока Иисуса, захваченного «рассуждениями об идеальных принципах жизни». Удачен лирический мотив в картине, воплощенный в образе Марии, радостно прижавшей руки к груди при виде сына, говорящего со старцами. Она стоит у ко-

лонны портика, а позади — залитый солнцем пейзаж с Елеонской горой, покрытой масленичными рощами. Этот пейзаж «входит» в пространство храма струями солнечного света, разрушающими полумрак интерьера, обогащая его цветовыми рефлексами. Но сама сцена, решенная слишком «правдоподобно», с массой документальных подробностей и излишней разработанностью каждого из персонажей, не производит цельного впечатления. Так же как в «Христе и грешнице», Поленов не находит здесь той меры условности, которая была необходима для выражения волновавших его идей, и картина свелась по сути к изображению сцены исторического быта.

Наибольшей цельности в решении поставленной задачи художник достигает, когда акценты в его картинах перемещаются с изображения людей на пейзаж. Об этом свидетельствует уже полотно «На Генисаретском озере». В следующих работах цикла, после картины «Среди учителей», пейзажу в живописном прочтении Поленовым евангельских текстов будет отводиться столь же важная роль.

Непосредственная работа над серией «Из жизни Христа» началась в 1899 году, когда Поленов совершил вторую поездку на Ближний Восток для сбора материалов. Он снова привез из путешествия в основном пейзажные этюды, которые так же, как и этюды, созданные в период первой поездки, были показаны на XVII передвижной выставке вместе с картиной «На Генисаретском озере». Они произвели на зрителей не менее сильное впечатление, чем этюды начала 1880-х годов. Теперь их роль в картинах цикла более очевидна, чем в «Христе и грешнице». События в картинах «Мечты»

В. Д. Поленов. Мечты (На горе). Из серии картин «Из жизни Христа». 1890—1900-е гг.

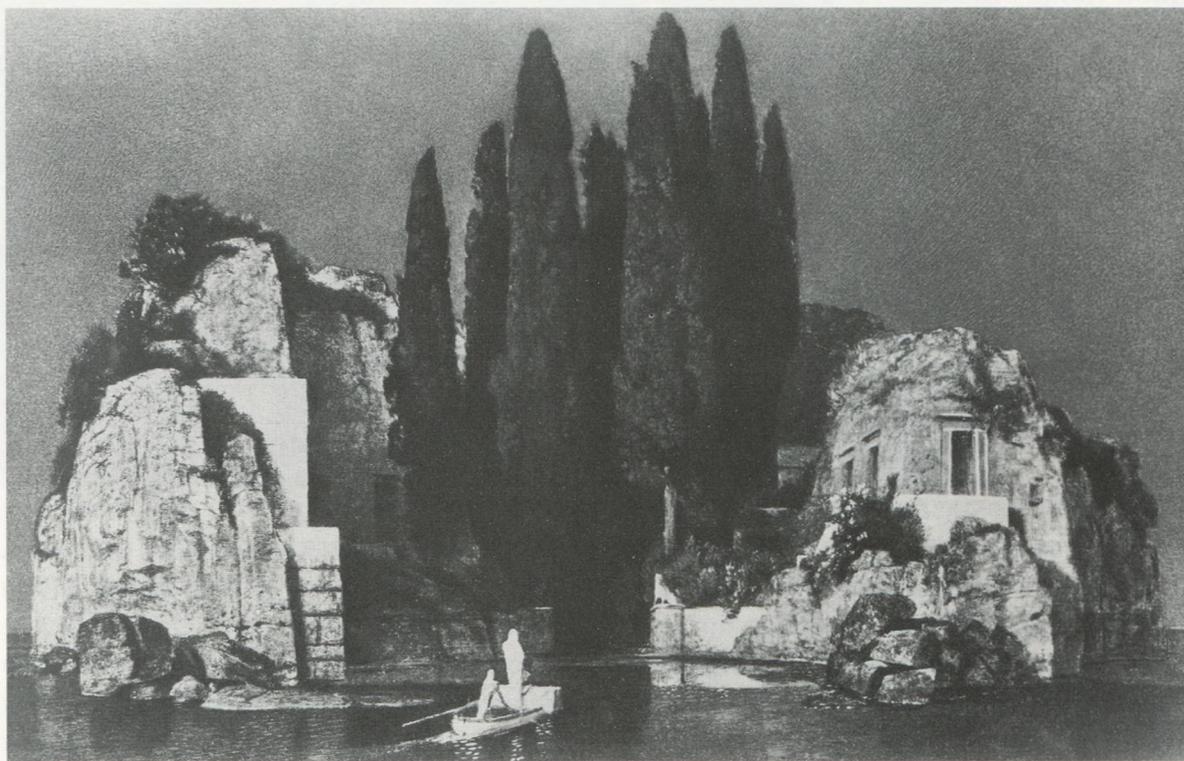
V. D. Polenov. Dreams (On the mountain). From the series of canvases "Life of Christ". 1890—1900-s



Из жизни Христа
жизни, иорданские
ти мудры и де су
спиритом. Бил
ыми солдатами
В. А. Сергеевич

(1890), «Пошла в нагорную страну» (1900), «Наставление ученикам», «Утром вставши рано», «Крестились от него», «Самарянка» (все 1900-е гг.) и других развиваются на фоне пейзажа, изображающего ясное лазурное небо, залитое солнцем, дальнюю синеву гор и рек, яркую зелень деревьев, или пейзажа, подернутого сиреневато-розовыми отблесками предвечернего освещения. Образ Христа, раз найденный художником и проходящий через все картины цикла, играет в них, кажется, еще менее значимую роль, чем в первых работах евангельского цикла¹⁰⁰. Он как бы растворяется в окружающей его природе. И именно это производило на зрителей особое впечатление. Интересная характеристика работ серии «Из жизни Христа» дана в одной из рецензий в «Московских ведомостях» за 1914 год. «Цель, им намеченная, — писал критик, — была, по-видимому, гораздо философичнее, — он мечтал показать Христа в природе, привлечь природу к соучастию в его великой жизни. В результате самая личность Христа как бы растворилась в пейзаже, отошла на второй план (. . .) Но местами в картинах Поленова Христос чувствуется в природе, — в величии Капернаума, в тихой благодати «засеянных полей», где, как ни странно, есть какая-то смиренность той русской природы, которую «Царь небесный исходил благословляя» (. . .) И каковы бы ни были художественные достоинства поленовских работ (мы так далеко ушли с тех пор!), интересна и значительна эта попытка пантеистического подхода его к евангельской теме»¹⁰¹.

Иногда в пейзажи картин этого цикла включается архитектура, прекрасная и вели-



А. Бёклин. *Остров мертвых.*
1880

A. Beklin. *Island of the Deceased.* 1880



В. Д. Поленов. *Кладбище среди кипарисов. Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей».* 1897

V. D. Polenov. *Graveyard among Cypresses. Sketch of the scenery for Ch. Gluck's opera "Orpheus".* 1897

чественная («Левий Матфей»), или изображение небольшого залитого ярким солнцем дворика («Исполнялся премудрости», «У Марии и Марфы», все начало 1900-х гг.). Атмосфера счастливого согласия, гармонии человеческих отношений, которой вторит идеально-прекрасная природа страны, главенствует почти во всех картинах цикла¹⁰². «Мне кажется, — писал Поленов В. Васнецову в 1888 году в преддверии работы над циклом «Из жизни Христа», — что искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит. В жизни так много горя, так много пошлости и грязи, что если искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами да злодействами, то уже жить станет слишком тяжело»¹⁰³.

Поленов всю свою жизнь руководствовался идеей необходимости воспитания людей искусством, красотой. В поздний период творчества в цикле «Из жизни Христа» он создает образ «патриархального золотого века» Галилеи, где люди, погруженные в прекрасный мир природы, достигают высоты и равновесия духа, они мудры и несутны.

Позиция Поленова, художника и гражданина, в этот период становится более явственной, если вспомнить, что работа над циклом совпала с мрачными событиями 9 января 1905 года, которые глубоко потрясли Поленова. Вместе с В. А. Серовым он

написал заявление-протест, направленный против действий президента Академии художеств — великого князя Владимира. Заявление художников совет Академии положил под сукно. В ответ на письмо Серова, предложившего Поленову выйти из членов Академии художеств, он написал: «Я бы с большим удовольствием вышел из теперешней Академии — так мне противны все эти (. . .) учреждения Петербурга, набитые прислужливыми молчаливыми, под верховенством неограниченных держиморд. Но мне кажется, что наш гражданский долг теперь не позволяет нам уходить; надо стоять твердо, а если придется, так и нести последствия»¹⁰⁴. Развивая свою мысль, Поленов в одном из писем писал: «Воображаю, каким мрачным пятном нарисуетя в истории наша эпоха (. . .) Этика сильно понизилась, низкопоклонство, продажность, ложь, вот нынешние гражданские доблести»¹⁰⁵. И тем важнее представлялась Поленову работа над картинами евангельской серии, которую он считал «главным трудом своей жизни»¹⁰⁶.

В 1909 году этот труд был закончен, и пятьдесят восемь картин цикла «Из жизни Христа» были показаны сначала в Петербурге, а затем шестьдесят четыре картины продемонстрированы в Москве и Твери. В 1914 году выставка картин «Из жизни Христа» прошла в Москве в пользу Союза помощи больным и раненым воинам. Выставки пользовались большим успехом. То высокое настроение, которое владело художником во время работы, было передано зрителям. Учитель Поленова Чистяков, поздравляя художника с успехом, рассказывал ему: «И много со мной художников ходило, и все молчат (. . .) Маяковский Владимир — на что мудрый, и тот присмирел, говорит: «Тут чистота Христа связана с красотой природы. Это верно!»¹⁰⁷.

После выставки 1909 года Поленов ведет большую работу как член комиссии по созданию Музея изящных искусств в Москве. Решив предоставить молодым художникам возможность попробовать свои силы в новой области искусства, он предложил покрыть его стены фресками и панно Серова, Головина, Коровина и других художников, наиболее способных, по его мнению, в монументальной росписи. В новом музее мог бы осуществиться, по мысли Поленова, синтез искусств — архитектуры, скульптуры и живописи. Он хлопотал о том, чтобы организаторы музея отпустили средства на поездку художников в Грецию и Италию. «Если моим художественным детям — Коровину и Головину — удастся сделать что-либо равносильное их таланту, то я получу великую награду за мои труды, большего я ничего не желаю», — писал Поленов¹⁰⁸ В. Васнецову.

Однако претворить в жизнь эту идею Поленову не удалось. Сам же он в связи с предполагаемой работой в музее на свои средства совершает путешествие по Западной Европе, едет в Грецию, откуда привозит массу этюдов. Многие из них еще сохраняют свежесть поленовского видения и письма, но в целом этюды, написанные широко, на крупнозернистом холсте, становятся более многоцветными, их рисунок несколько небрежен по сравнению с ранними работами.

Основным полем деятельности для Поленова в период с 1910 по 1918 год становится театр.

Стремление к искусству возвышенному, очищенному от серости и житейских мелочей, вера в его воспитательную силу, окрасившие все творчество Поленова 1880 — 1900-х годов, были особенно значимы для его театральной деятельности. С 1910 года он с головой уходит в дело развития народных театров, считая, что именно на этом поприще наиболее действенно сможет «помочь народу (. . .) в потребности жить не только жизнью материальной, но и духовной, иметь возможность подниматься иногда над действительностью, жить мечтой, грезой, творчеством — словом, в стремлении к жизни мысли, жизни духа»¹⁰⁹.

За рамки любительских спектаклей Абрамцевского кружка Поленов вышел еще в 1884 году, когда по просьбе В. С. Серовой создал эскизы декораций к ее опере «Уриэль Акоста», поставленной в Большом театре. Осенью — зимой 1884/85 года художник принял самое деятельное участие в организации Русской частной оперы С. И. Мамонтова, о чем уже говорилось выше, а в 1890-е годы Поленов совместно с Мамонтовым создает две театральные работы — декорацию к живой картине «Афродита» (1894), поставленной в зале Благородного собрания на I съезде художников, и оформление спектакля «Орфей и Эвридика» (1897) К. Глюка в Русской частной опере. Обе работы, связанные с античной мифологией, по воспоминаниям Поленова, доставили ему «особое удовольствие»¹¹⁰. Интересно сравнить, как изменяется трактовка античных мотивов в театральных декорациях художника с конца 1870-х годов. Если в декорации «Атриум» к «Двум мирам» можно проследить желание Поленова как бы оживить эпоху античности, то в 1890-е годы художник ставит перед собой иные задачи. В декорации «Афродита» он стремится создать обобщенный образ Греции, лучезарной страны добра и разума, воплотившихся в совершенные формы художественных творений. Картина проста и строга по композиции — на фоне утреннего пейзажа, наполненного свежим морским воздухом, окутывающим гору на дальнем плане, высится слева группа кипарисов со статуей Афродиты и портик белокаменного храма справа. Их формы упрощены и лаконичны. Художник широко использует приемы стилизации. Выразителен тонкий силуэт плоскостно решенной беломраморной статуи на фоне темного пятна островерхих кипарисов. По сравнению с этой устойчивой частью композиции портик храма, представленный в сложном ракурсе, создает ощущение экспрессивного движения, которое поддерживается утрировкой архитектурных объемов, динамичным рисунком. Исходя из целого, а не частей, художник передает наиболее характерные, узнаваемые черты памятника. У зрителя должно было остаться самое главное и наиболее сильное впечатление от него, своеобразный знак памятника и знак той страны, которой этот памятник принадлежит. Определенная мера условности позволяет Поленову создать идеальный образ Греции, очищенный от всего прозаического и повседневного. Этот образ становится в итоге своеобразным символом красоты и гармонии. Художник Пастернак, наблюдавший процесс работы Поленова над полотном, писал: «Надо было видеть, с каким мастерством, с какой артистической легкостью и виртуозностью, почти играя, что-то насвистывая, широчайшей кистью, весело ходил Поленов по огромному холсту! Раз-раз-раз — и темно-сине-фиолетовое Средиземное

В. Д. Поленов. Эскиз и план
Троицкой церкви для села
Бёхова. 1903

V. D. Polenov. Sketch and Plan
for the St. Trinity Church in the
Village of Bekhovo



море, заиграв, катило свои волны к подножию статуи Венеры Милосской; раз-раз-раз – выступали на заднем плане розовые дали гор, а над ними поднялось пропитанное жаром и светом исключительной красоты голубое небо Эллады. Любо-весело было смотреть на этого представительного мастера! В день-два все было готово . . . И с каким знанием дела, с каким вкусом, с какой величавой простотой!»¹¹¹

Характерно, что в том же году, когда Поленову надо было сделать обложку для альбома, посвященного пятнадцатилетнему юбилею Абрамцевского кружка, выразив в своем произведении главную идею содружества — поклонение его членов Красоте, он воспользовался изображением статуи Афродиты, которую поместил в условный интерьер, напоминающий кабинет С. И. Мамонтова, где происходили домашние спектакли кружка.

Декорация «Афродиты» была повторена Поленовым в спектакле по опере «Призраки Эллады», написанной художником на либретто Мамонтова. Он был поставлен в 1906 году в Большом зале Московской консерватории силами музыкантов-любителей. «Это был редкий по своей художественности спектакль. Это была страничка античного мира, ожившая на один вечер перед очарованным взором человека XX века», — писал один из рецензентов¹¹².

Продумывая в 1897 году постановку оперы «Орфей и Эвридика» Глюка, Мамонтов писал, что собирается «преподать московской публике урок эстетики»¹¹³. Он задумывает создать спектакль, который не уступал бы «Афродите», поэтому привлекает к его оформлению Поленова. От Мамонтова исходила просьба «. . . сочинить декорации в строгом классическом стиле», одну из них — «в совершенно светлых условных тонах», другую — «вроде Бёклина»¹¹⁴. Поленов, восхищавшийся в молодости творчеством Бёклина, в эскизе декорации «Кладбище» создал пейзаж, тонко ассоциировавшийся с живописью швейцарского художника. В «Кладбище» Поленов отталкивался от своей ранней работы — этюда «Кладбище с кипарисами» (1873), написанного под впечатлением смерти Марии Оболенской.

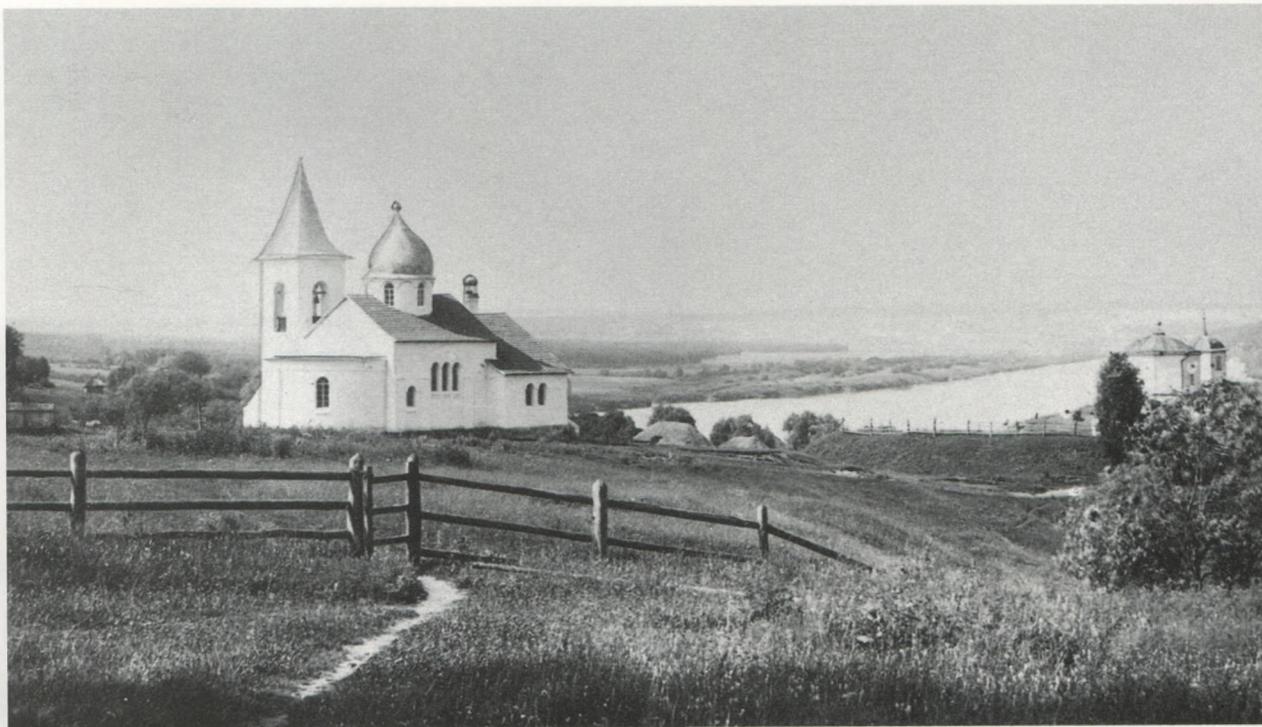
В этюде художник в большой степени повествователен – подробно выписаны цветы на стеле, занимающей первый план картины, надгробия и кресты, группа кипарисов на фоне свинцового неба, трава и дорожки кладбища. Этюд пронизан настроением меланхолической грусти.

В эскизе декорации ритм колонн и стел, поддерживаемый четким строем плос-

Троицкая церковь в селе Бёхове
St. Trinity church in the village
of Bekhovo

Дом театрального просвещения
имени академика В.Д. Поленова в
Москве. 1900-е гг.

House of Theatrical Enlightenment
named after Academician
V. D. Polenov in Moscow. 1900-s



Музей-усадьба В. Д. Поленова. Дом.
Museum-country estate of
V. D. Polenov. House



костно решенных кипарисов, резкая очерченность силуэтов и обобщенность форм, розово-фиолетовые всполохи цветковых пятен создают цельный, экспрессивный, условно-символический образ кладбища, вызывающего не созерцательно-элегическое настроение, но зловеще-тревожащее ощущение рока. Как антитеза кладбища, прекрасный белокаменный храм, словно мираж, возвышающийся вдали на фоне лазурного неба, лишь усиливает это ощущение. Конкретный, написанный с натуры пейзаж в декорации вырастает в идеально-символический образ путем усиления эмоционального звучания найденного мотива и его обобщения.

После первых спектаклей Мамонтов писал Полену: «Орфей» так, как он вышел, приводит меня в искреннее художественное умиление – это есть нечто, сказанное на чистом, искреннем и красивом языке, и пусть вся молодежь с умилением (а молодежь на

Аббатство. Мастерская
В. Д. Поленова
Abbey. Polenov's studio.



это способна) поучается красоте, как мы с тобой, два опытных в деле драбанта, ее и понимаем. Это, я думаю, есть наш лучший подарок молодежи. Я полагал бы назначать «Орфея» по утрам в воскресенье и посылать билеты в большом количестве учащейся молодежи. Этим путем мы можем заронить искру Божию в юные души»¹¹⁵.

Стремление приобщить к искусству массу людей руководило художником, когда в 1900-е годы он с головой уходит в создание секции содействия фабричным и деревенским театрам, действовавшим при Московском обществе народных университетов. В 1913 году Поленов был избран председателем секции. Разнообразна его деятельность для народных театров. Он создает многочисленные эскизы для упрощенных типовых декораций к пьесам А. Н. Островского и И. С. Тургенева, участвует в отборе репертуара, сам сочиняет пьесы, выступает в качестве режиссера-постановщика, устраивает

Дверь в столовую
Door of the dining room



концерты, пропагандируя лучшие произведения русской и мировой музыки. Поленов привлекает к работе широкий круг художественной интеллигенции — И. Е. Репина, А. М. Васнецова, К. А. Коровина, Ф. И. Шаляпина, В. В. Матэ и других. Он пишет Коровину: «Я этим делом теперь страшно увлекаюсь, прямо-таки живу, особенно занят отделом школьного и детского театра (. . .) Вы, конечно, сами знаете, что искусство (а в театре все искусства объединяются) не есть прихоть или пустая забава — это великое культурное дело. Ничто так не смягчает нравы, как оно»¹¹⁶.

В 1915 году по проекту Поленова, частично на его средства, был построен Дом театрального просвещения, которому присваивается имя художника. Здесь расположились библиотека для народных театров, костюмерные и декорационные мастерские, реквизитный склад и зал на триста человек для показа самодеятельных спектаклей. В этом же году состоялся первый Всероссийский съезд деятелей народного театра, в котором Поленов принял самое деятельное участие, работая в секции школьного театра. Художник трудился в Доме театрального просвещения вплоть до Октябрьской революции. Он создал более тридцати типовых декораций для передвижных театров. При его участии была издана книга в помощь народным театрам «Новый метод упро-



щенных декораций»¹¹⁷. После революции Поленов организовал ряд театральных кружков из крестьян в своем имении Борке и в Тарусе. Регулярно ставились спектакли и в его усадебном доме.

С этим домом связана еще одна область просветительской деятельности художника. Построенный в 1892 году по его проекту, дом с самого начала был предназначен не только для размещения многочисленной семьи художника и приезжавших к нему друзей и учеников. Поленов задумал создать здесь музей и картинную галерею, которые должны были стать культурным центром всей округи, своеобразной народной академией искусств. Все оборудование музея (шкафы, витрины, полки) было выполнено местными мастерами по рисункам и чертежам Поленова. Художник любил водить экскурсии сам, показывая многочисленные коллекции художественных раритетов, соб-

Кабинет В. Д. Поленова с нотным шкафом
V. D. Polenov's study with music bookcase



ранные несколькими поколениями семьи Поленовых, — египетские и греческие древности, образцы народного творчества. В доме разместились и картинная галерея, в которой хранились работы Поленова разных лет и среди них — картон к картине «Христос и грешница», пейзажи «Осень в Абрамцево» и «Золотая осень», работы его друзей и учеников — И. Е. Репина, В. М. Васнецова, В. И. Сурикова, В. А. Серова, И. С. Остроухова, М. В. Нестерова, И. И. Левитана, К. А. Коровина, Е. М. Татевосяна, А. Я. Головина, его сестры Е. Д. Поленовой и М. В. Якунчиковой.

На редкость удобный дом, напоминая в своей планировке усадебный дом Поленовых в Имоченцах, тем не менее — самостоятельное и очень своеобразное архитектурное произведение художника, в котором ясно читаются черты нарождающегося стиля модерн. Это своеобразие в общем композиционно-пространственном решении, не имеющем аналогий в русской усадебной архитектуре XIX века, в свободной лепке объемов, в необычном оформлении фасадов. Каждый из них имеет «свое лицо» благодаря различной конфигурации крыш, разновеликим проемам окон, разнообразным террасам со спускающимися лестницами и балкончиками. Весь объем дома между тем представляется очень цельным. Вся живописная лепка окон, террас и балконов объединяется

Интерьер Троицкой церкви в
селе Бёхове (после реставра-
ции 1985 г.)
Interior of the St. Trinity church
in the village of Bekhovo (resto-
red in 1985)



белоснежной гладью стен, не имеющих никакого декора.

Такое же индивидуальное «лицо» имел каждый из интерьеров дома — портретная, библиотека, столовая, кабинет, мастерская. В отделку каждого из них, в любую его деталь были вложены вкус и мастерство художника, его творческая индивидуальность. Своеобразие интерьеров подчеркивал в каждом «свой» старинный музыкальный инструмент из коллекции, которую кропотливо на протяжении жизни собирал художник, и в каждой комнате звучала соответствующая ей по характеру музыка. Так в доме Поленова соединились живопись и архитектура, музыка и театр, прикладное искусство. В их органическом взаимодействии было много от того стилевого единства, к которому художник стремился в своем творчестве.

Еще более цельный художественный образ Поленов создает в двух других, более поздних архитектурных работах — Аббатстве (1904), служившему мастерской художника, и Беховской церкви (1906), построенной для жителей округа вместо старой деревянной 1799 года. Обе работы целиком принадлежат стилю модерн.

Поленов называл архитектуру своих построек «скандинавской»¹¹⁸. Можно вспомнить и романские или готические образцы, на которые ориентировался художник-романтик. Но точнее было бы назвать эту архитектуру собственно «поленовской», настолько самобытно и глубоко новаторски решает художник архитектурные задачи. Утонченно выразительны текучие линии силуэта основного объема Аббатства. Изысканна игра форм разных по величине проемов окон, придающих живописную пластичность гладкой белизне стен и соответствующих композиционно-пространственному решению внутренних помещений.

Прообразом Беховской церкви стали храмы Великого Новгорода XII века, деревянное зодчество Русского Севера и иерусалимский храм св. Елены. Но весь этот «материал» настолько переосмыслен и синтезирован Поленовым, что в итоге был создан цельный и завершенный художественный образ. Поставленная на высоком холме среди вольного окского простора церковь производит сильное впечатление органической ясностью и пластичностью объемов, их строгой упорядоченностью. Особенную выразительность церковь приобретает благодаря найденному художником единству пространственного решения интерьера церкви и ее внешнего облика. При строительстве этой церкви, бесспорно, сказался определенный архитектурный опыт, приобретенный Поленовым в Абрамцеве.

Обычно Поленов приезжал в усадьбу Борок со всей семьей летом. Но с 1917 по 1927 год он живет здесь безвыездно, много работает и открывает для себя все новые и новые пейзажные мотивы. В апреле 1918 года дочь художника вносит в дневник такую запись: «Эта зима заставила нас полюбить это место еще сильнее и глубже. Сейчас весна, разлив Оки, и мы все в упоении от него. В первый раз, что отец попал на разлив Оки и целыми днями пишет его из всех окон, ходит на все места, где виден разлив и отовсюду делает этюды, он в восторге»¹¹⁹.

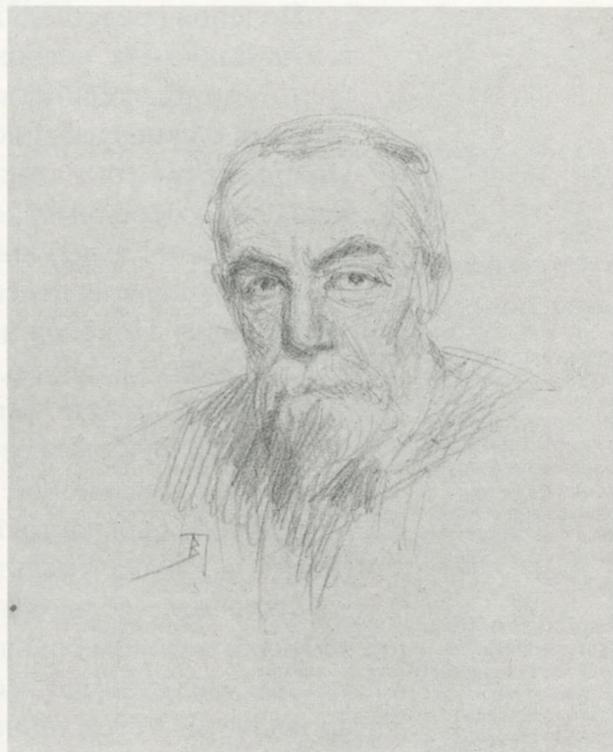
Последней большой художественной работой Поленова стала диорама — маленький световой театр с подсвеченными картинами, на которых изображалось кругосветное

В.Д. Поленов. Автопортрет.
Начало 1900-х гг.
V. D. Polenov. Self-Portrait.
Early 1900-s

путешествие. Для их создания художник использовал этюды, привезенные из поездок по разным странам. Он сконструировал и своими руками изготовил переносной складной ящик для диорамы и сам показывал ее в школах округа. Дочь художника вспоминала: «Работа была огромная. Шел голодный 1920 год, палящий зной целого лета уничтожил все посева. Было холодно. Отец не вылезал из своего толстого мехового пиджака, кутался в шапку и рукавицы. Чтобы подкрепить падающие силы, пек яблоки в своей печке и с утра до вечера, стоя, работал над картинами. В сумерки он приходил к нам усталый, но довольный и полный творческого подъема. Его увлекала идея дать людям возможность, как по волшебству, обозреть много стран, увидеть явления природы в непередаваемых живописью эффектах транспаранта. «Вы подумайте, как живут крестьяне. Полгода холода, темноты, ничего кроме трактира (. . .) С тоски можно умереть (. . .) И вдруг кругосветное путешествие!» Он работал, одна за другой появлялись новые картины. Время шло. Голод и работа истощили его силы. Когда все было готово и он собрался ехать в Страхово, показывать свою новую большую диораму с новым усовершенствованным ящиком, оказалось, что ноги его опухли и валенки не надеваются. Он сердился, не хотел слышать об отсрочке, велел разрезать валенки, поехал (. . .) Большая диорама осталась при музее. Вскоре ее открыли для публики. Со всех сторон потекли экскурсии. Отец сидел на крылечке, любовался радостными лицами выходящих из диорамной комнаты»¹²⁰.

Стремление приносить людям радость, сделать их жизнь немного счастливее, светлее и насыщеннее от соприкосновения с прекрасным руководило художником во всех творческих замыслах. Это чувство он сохранил до конца своей жизни.

Здесь, в Борке, в 1924 году Поленов встретил свое восьмидесятилетие. Сюда пришли многочисленные телеграммы и письма с теплыми и сердечными словами благодарности от друзей-художников, от бывших учеников, ставших впоследствии ближайшими друзьями, от почитателей его таланта и от всех тех, кому довелось испытать на себе непосредственное влияние «красивой и возвышенно настроенной души» художника¹²¹. Сюда пришло известие о присвоении Поленову звания народного художника, увенчавшего его многолетней и светлую жизнь.



Поленов представлял собой совершенно особый тип русского художника-интеллигента. В письмах, воспоминаниях о нем можно не раз встретить определение — аристократ. «Это был единственный, в полном и лучшем, не одиозном смысле слова, джентльмен-европеец и аристократ», — писал Пастернак¹²². Для Минченкова «в живописи Поленова чувствовалась его культурность, своего рода аристократизм, умная красота»¹²³. Особое благородство Поленова, его душевную тонкость и вдумчивость передает и портрет художника, написанный его другом Репиным в 1877 году, вскоре после их возвращения из пенсионерской поездки. Благодаря этому ощущаемому всеми аристократизму Поленов получил от своих друзей еще в годы пенсионерства шуточное прозвище Дон Базилио. Тогда же Поленов писал своим родным, недоумевая: «Здесь почему-то считают меня аристократом. Это какое-то недоразумение. Я никаких дворянских качеств в себе не чувствую. Постоянно работаю, да и выше всего люблю работу . . . Близкие мне люди все работники»¹²⁴.

Поленов был настоящим «работником», и это было для всех очевидным. Но тесная связь с дворянской культурой первой половины XIX века не только выделяла его из художнической среды его времени, но во многом обусловила и своеобразие его творчества, в котором большую роль играли романтические тенденции. Увлечение романтизмом, объяснимое особым мирозерцанием художника, в разнообразных формах проявляется в его творчестве на протяжении всей жизни.

«Укорененность» Поленова в прошлом парадоксальным образом сделала его более открытым новому, нежели многих сверстников художника, целиком принадлежавших своему времени. Она же оказывается творчески необходимой и художественной молодежи 80–90-х годов XIX века, нашедших в своем учителе и обоснование и поддержку в борьбе с «утилитарной» эстетикой двух предшествующих десятилетий. Из большого художественного опыта Поленова молодежь, по словам Нестерова, «брала то, что ей недоставало»¹²⁵. Привлекательными для них в Поленове были многие аспекты его творчества – постоянное стремление к совершенной живописной форме, достижение которой становится для молодежи главной заботой и главной ценностью, поиски синтеза искусства, ясно ощутимое лирическое начало произведений мастера. Молодежь находила в искусстве Поленова красоту будничных и «очищенных от мелочей будней» мотивов родной природы, поэзию старого родного быта, тончайшие движения человеческой души, переданные с тем настроением одновременно и радостного и грустного созерцания мира, которое было присуще художнику, его тонко организованной художнической натуре.

Благодаря своей активной гражданской позиции и широкой общественной деятельности Поленов всегда был в центре художественной жизни своего времени. По мирозерцанию же и творческим поискам он представляется фигурой, обращенной одновременно и в прошлое и в будущее. Вот почему его художественная деятельность стала одним из важных звеньев, соединяющих искусство первой половины и конца XIX века.

- ¹ Я. Д. Минченков. Воспоминания о передвижниках. Л., 1959, с. 199.
- ² Там же.
- ³ См.: Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, с. 230.
- ⁴ Там же, с. 265.
- ⁵ Там же, с. 393.
- ⁶ Там же, с. 696.
- ⁷ А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Воспоминания о Головине. Л. — М., 1960, с. 22.
- ⁸ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 603.
- ⁹ Там же, с. 50.
- ¹⁰ Письмо В. Д. Поленова — С. С. Мамонтову от 22 мая 1914 г. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 225.
- ¹¹ Там же. Четвертое издание книги для детей М. А. Поленовой «Лето в Царском Селе», увидевшей свет в 1892 г. (первое издание — 1852 г.), было иллюстрировано акварельными рисунками В. Д. и Е. Д. Поленовых. В изобразительный ряд вошли архитектурные зарисовки построек, упоминаемых Поленовым в письме.
- ¹² Там же.
- ¹³ П. П. Чистяков, В. Е. Савинский. Переписка (1883—1888). Воспоминания. Л. — М., 1939, с. 267.
- ¹⁴ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 53.
- ¹⁵ Там же, с. 11.
- ¹⁶ Сведения об учебе В. Д. Поленова в Петербургском университете, найденные в Ленинградском государственном историческом архиве, любезно предоставлены автору сотрудником ГРМ И. Н. Карасик.
- ¹⁷ Цит. по рукописи И. Н. Карасик.
- ¹⁸ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 108.
- ¹⁹ Там же, с. 109.
- ²⁰ Там же, с. 108.
- ²¹ Там же, с. 91.
- ²² Там же, с. 179.
- ²³ Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.—Л., 1950, с. 497 (в дальнейшем: Е. В. Сахарова, М., 1950).
- ²⁴ См.: Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 142.
- ²⁵ Там же, с. 171, 172.
- ²⁶ Живя в Риме в качестве пенсионера Академии художеств, Чистяков в 1858—1859 гг. давал уроки рисования молодому Фортуну.
- ²⁷ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 175.
- ²⁸ Н. В. Поленова. Технология живописи В. Д. Поленова. — ЦГАЛИ, ф. 2665, оп. 1, ед. 60, л. 151.
- ²⁹ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 697.
- ³⁰ Там же, с. 144.
- ³¹ Там же, с. 165.
- ³² Там же, с. 207.
- ³³ М. Горький. Из воспоминаний о Н. Г. Гарине-Михайловском. — В кн.: В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. М., 1950, с. 55.
- ³⁴ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 636, 637.
- ³⁵ Там же, с. 165, 166.
- ³⁶ Там же, с. 722.
- ³⁷ Там же, с. 261.
- ³⁸ Там же, с. 237.
- ³⁹ Там же, с. 602, 603.
- ⁴⁰ Е. В. Сахарова. М.—Л., 1950, с. 448.
- ⁴¹ А. А. Фет. Стихотворения. Л., 1953, с. 139.
- ⁴² Цит. по: Н. П. Собко. Словарь русских художников. Ч. 3, вып. 1. СПб, 1899, с. 341, 342.
- ⁴³ А. А. Федоров-Давыдов. У истоков русского импрессионизма. — В кн.: Русская живопись XIX в. М., 1929, с. 115—152.
- ⁴⁴ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 273.
- ⁴⁵ Там же, с. 265.
- ⁴⁶ И. Н. Крамской. — И. Е. Репину от 23 февраля 1874 г. — И. Н. Крамской. Письма, статьи, Т. 1. М., 1965, с. 235.
- ⁴⁷ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 174.
- ⁴⁸ Там же, с. 636.
- ⁴⁹ См.: С. С. Мамонтов. Русские художники в Частной опере. — ЦГАЛИ, ф. 764, оп. 1, ед. 213.
- ⁵⁰ Цит. по: де Ней (С. С. Мамонтов). Художник истины и красоты. Рампа и жизнь, 1914, № 21, с. 6.
- ⁵¹ В работе над декорацией «Катакомбы» Поленов использовал сюжет картины немецкого художника-романтика Г. Макса, произведения которого привлекли его внимание во время пенсионерской поездки. В отчете Академии художеств он описывает картину Макса «Светоч» следующим образом: «Последняя изображает молоденькую девушку христианку, ослепленную на пытке (. . .) сидящую при входе в катакомбы и раздающую зажженные лампады входящим христианам. Во всей этой простой фигуре в идее и внутренний свет и непоколебимая нравственная сила, ее озаряющая, несмотря на ее внешнюю темноту и слабость». — См.: Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 108, 109.
- ⁵² Поленов вначале пишет музыку к песням христиан для первой постановки «Двух миров», затем ораторию на тему «Двух миров». В. Д. Хрущева, сестра Поленова, писала в одном из писем Е. Д. Поленовой в 1880 г.: «Не знаю, писала ли я тебе, что пока здесь был Алеша, у нас устраивались хоры и квартеты — последнее время изучили и исполнили Васину ораторию «Два мира». Исполнили вполне с чтением. Очень впечатлительно и сильно. Есть места в музыке высоко драматические. Какой он талантливый!». — См.: Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 280, 281.
- ⁵³ В. М. Васнецов. Речь на собрании Абрамцевского кружка. — В кн.: Абрамцево. Художественный кружок. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. Мастерские. Л., 1988, с. 259.
- ⁵⁴ В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. М., 1950, с. 46.
- ⁵⁵ С. С. Мамонтов. Русские художники в Частной опере. — ЦГАЛИ, ф. 764, оп. 1, ед. 213.
- ⁵⁶ Е. В. Сахарова. М., 1950, с. 447.
- ⁵⁷ Е. В. Сахарова. М., 1950, с. 229.
- ⁵⁸ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 393.
- ⁵⁹ И. С. Остроухов. Отрывки из статьи о Поленове. — ЦГАЛИ, ф. 822, оп. 1, ед. хр. 1523.
- ⁶⁰ По выражению Л. Н. Толстого.
- ⁶¹ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 619.
- ⁶² И. С. Остроухов. Отрывки из статьи о Поленове. — ЦГАЛИ, ф. 822, оп. 1, ед. хр. 1523.
- ⁶³ Поленов — В. В. Васнецову. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 72.
- ⁶⁴ Там же.
- ⁶⁵ См.: О. А. Ляскова. Статья о В. Д. Поленове (в связи с опубликованием семейного архива Поленова). — ЦГАЛИ, ф. 1962, оп. 16, ед. хр. 552.
- ⁶⁶ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 393.
- ⁶⁷ Я. Д. Минченков. Ук. соч., с. 197, 198.
- ⁶⁸ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 119.
- ⁶⁹ Там же, с. 120.
- ⁷⁰ Цит. по: О. А. Ляскова. В. Д. Поленов. М., 1946, с. 51.
- ⁷¹ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 606.
- ⁷² А. М. Васнецов — Н. В. Поленовой. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 1438.
- ⁷³ ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 20.
- ⁷⁴ Константин Коровин вспоминает . . . М., 1971, с. 149.

⁷⁵ А. М. Васнецов — Н. В. Поленовой. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 1438.
⁷⁶ Константин Коровин вспоминает... с. 150, 151.
⁷⁷ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 606.
⁷⁸ Е. В. Сахарова. М., 1950, с. 229.
⁷⁹ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 415, 416.
⁸⁰ Там же, с. 351.
⁸¹ Воспоминания художника П. В. Кузнецова сохраняют эпизод, когда он, в 1897 г. поступив в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, попал в мастерскую Коровина, где встретил Поленова, Серова, Тархова, Средина. «Василий Дмитриевич Поленов, — пишет Кузнецов, — хоть и старший и прекрасный уже опытный художник, был так увлечен, что ему казалось, будто он только еще начинает учиться и постигать тайны живописного искусства. Он вкладывал всю волю и все чувства для сохранения чистоты художественного образа, дабы не утерять его по мере работы». — ЦГАЛИ, ф. 2714, оп. 1, ед. хр. 22.
⁸² Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 551.
⁸³ Л. О. Пастернак. В. Д. Поленов. Из моих воспоминаний. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 3415.
⁸⁴ Г. Ю. Стернин. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970, с. 140.
⁸⁵ Б. В. Асафьев. Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., 1966, с. 45.
⁸⁶ Л. О. Пастернак. В. Д. Поленов. Из моих воспоминаний. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 3415.
⁸⁷ С. П. Дягилев. Передвижная выставка. — В кн.: С. Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х т. Т. 1. М., 1982, с. 68.
⁸⁸ В. Д. Поленов. Черновые записи (отрывки). — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 29, л. 63.
⁸⁹ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 375.
⁹⁰ Я. Д. Минченков. Ук. соч., с. 205.
⁹¹ Воспоминания А. П. Лангового. — ГТГ, ОР, ф. 3, ед. хр. 319.
⁹² Так, из всех повторений пейзажа «Ранний снег» лучшей считается работа, выполненная для А. П. Лангового в 1891 г. В 1989 году она была передана в дар Государственной Третьяковской галерее в память об умершем сыне коллекционером Г. П. Беляковым.
⁹³ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 618, 619.
⁹⁴ Там же, с. 619.
⁹⁵ Там же, с. 106, 107.
⁹⁶ В. Д. Поленов. Мое художественное завещание. Май 1906 г. — ЦГАЛИ, ф. 835, оп. 1, ед. хр. 1.
⁹⁷ Там же.
Отвечая в 1909 г. Л. Н. Толстому на его отзыв о картинах цикла «Из жизни Христа», с которыми писатель познакомился по репродукциям в альбоме, Поленов писал: «Рядом с живописной работой у меня и письменная, или литературная; называется она «Иисус из Галилеи». Это свод в одно целое евангельских текстов и других новозаветных сказаний о Христе, снабженных моими примечаниями». — См.: Е. В. Саха-

рова. Ук. соч., с. 667.

⁹⁸ В. Д. Поленов. Мое художественное завещание. Май 1906 г. — ЦГАЛИ, ф. 835, оп. 1, ед. хр. 1.

⁹⁹ В. Д. Поленов. Картина «Среди учителей». — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 19.

¹⁰⁰ За исключением картины «Мечты», написанной художником в 1890 г. и затем в несколько измененном виде включенной в цикл. Воплощенный в этой картине образ погруженного в созерцание природы Христа по характеру близок образу Христа из более ранней картины «На Генисаретском озере».

В уменьшенном размере в серию «Из жизни Христа» вошли повторения полотен «Христос и грешница», «На Генисаретском озере» и «Среди учителей».

¹⁰¹ Я. Т. — дь (Тугендхольд). Выставка картин В. Д. Поленова. — Московские ведомости, 1914, 16 октября.

¹⁰² Исключение составляет серия картин «Последние дни», вошедшая в цикл «Из жизни Христа», наименее удавшаяся художнику.

¹⁰³ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 393.

¹⁰⁴ Там же, с. 654.

¹⁰⁵ Поленов — И. П. Хрущеву. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 1097.

¹⁰⁶ В. Д. Поленов. Мое художественное завещание.

Май 1906 г. — ЦГАЛИ, ф. 835, оп. 1, ед. хр. 1.

¹⁰⁷ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 664.

¹⁰⁸ Там же, с. 650.

¹⁰⁹ Там же, с. 675.

¹¹⁰ Там же, с. 637.

¹¹¹ Л. О. Пастернак. В. Д. Поленов. Из моих воспоминаний. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 3415.

¹¹² Цит. по: В. Успенский. В. Д. Поленов и музыка. — Советская музыка, 1948, № 7, с. 69.

Клавир оперы был издан в 1912 г. «Призраки Эллады» прозвучали еще несколько раз в Тарусе в 1915 г. в исполнении профессионалов под руководством В. Л. Кубацкого.

¹¹³ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 573.

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Там же, с. 575.

¹¹⁶ Там же, с. 674, 675.

¹¹⁷ Н. В. Скородумов. Новый метод упрощенных постановок с приложением статей и эскизов декораций академика В. Д. Поленова. М., 1914.

¹¹⁸ См.: Поленово. Альбом. Автор текста и составитель В. Д. Поленов. М., 1982, с. 141.

¹¹⁹ Воспоминания Н. В. Поленовой. — ЦГАЛИ, ф. 2665, оп. 1, ед. хр. 60.

¹²⁰ Е. В. Сахарова. Народный театр и семья В. Д. Поленова. Воспоминания дочери художника. — В кн.: Тарусские страницы. Калуга, 1961, с. 248.

¹²¹ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 693.

¹²² Л. О. Пастернак. В. Д. Поленов. Из моих воспоминаний. — ГТГ, ОР, ф. 54, ед. хр. 3415.

¹²³ Я. Д. Минченков. Ук. соч., с. 199.

¹²⁴ Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 149.

¹²⁵ Там же, с. 696.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



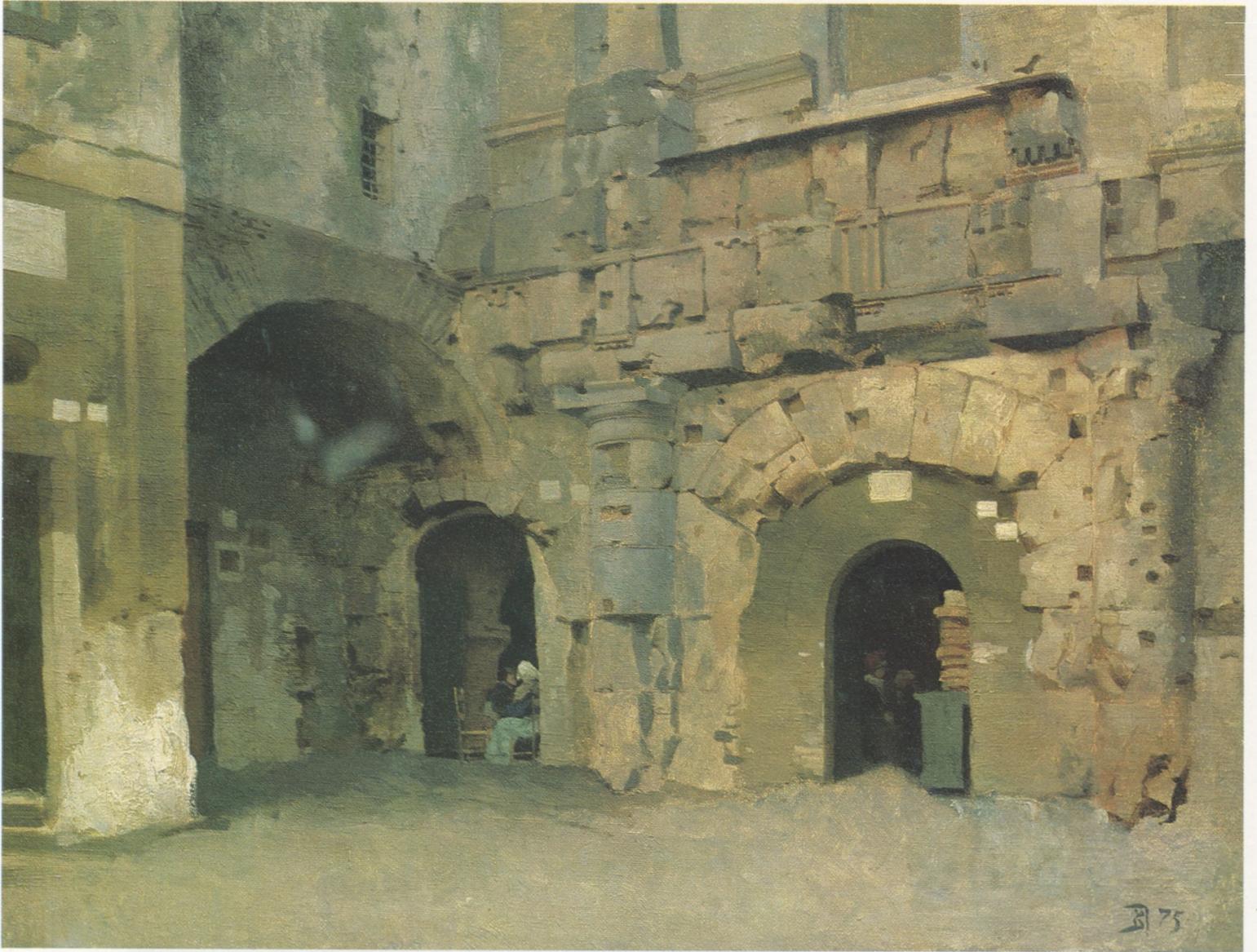
1. Воскрешение дочери Иаира. 1871
Resurrection of Jairus' Daughter. 1871



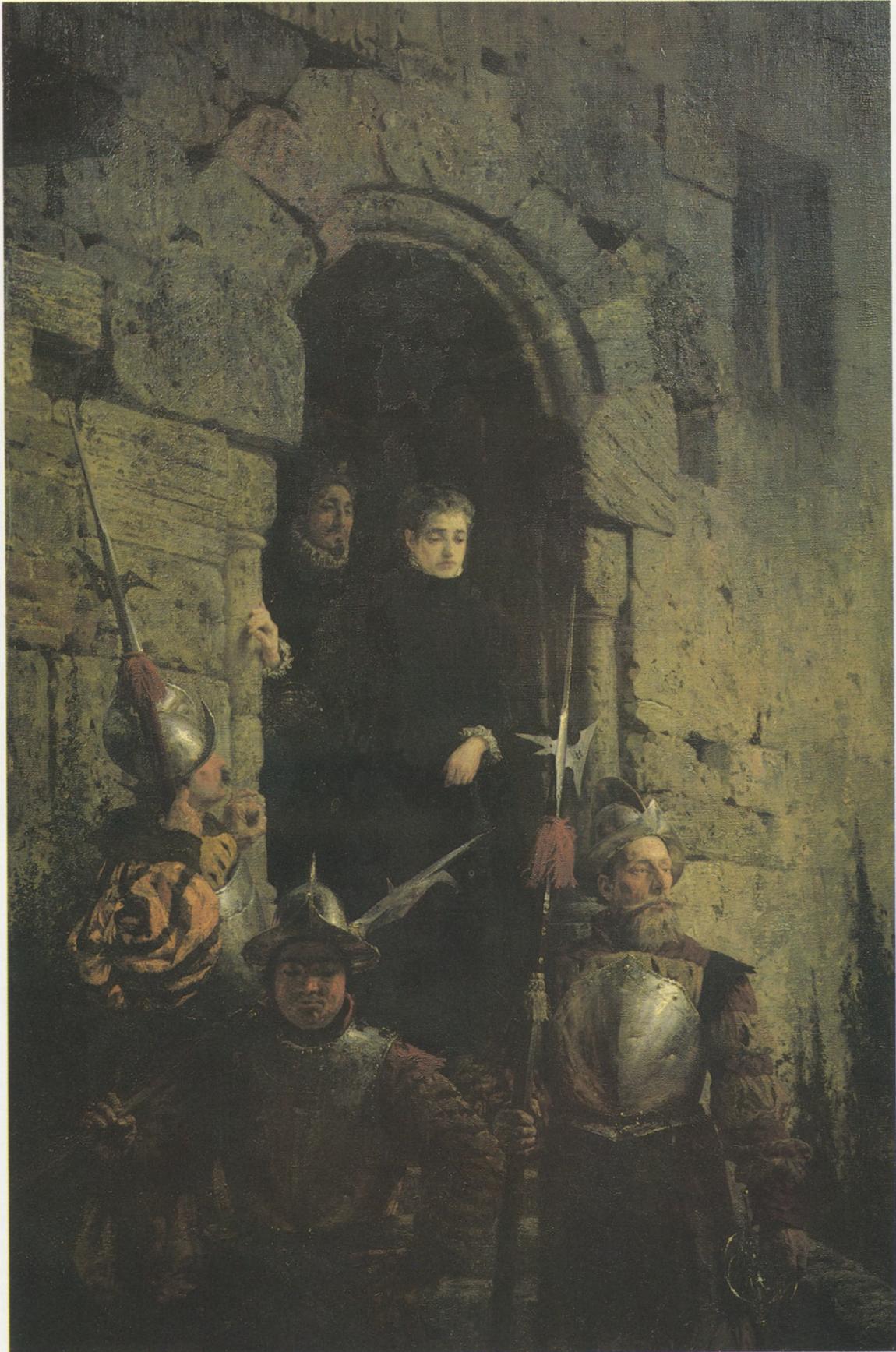
2. Стрекоза (Лето красное все пела . . .) 1875—1876
Dragon-fly (She Sang All Summer . . .) 1875—1876



3. Голова натурщицы Бланш Ормье. Этуод к картине «Стрекоза». 1875
Head of the Model Blanche Ormier. Sketch for the canvas "Dragon-fly". 1875



4. Городской пейзаж. 1875
Town Landscape. 1875



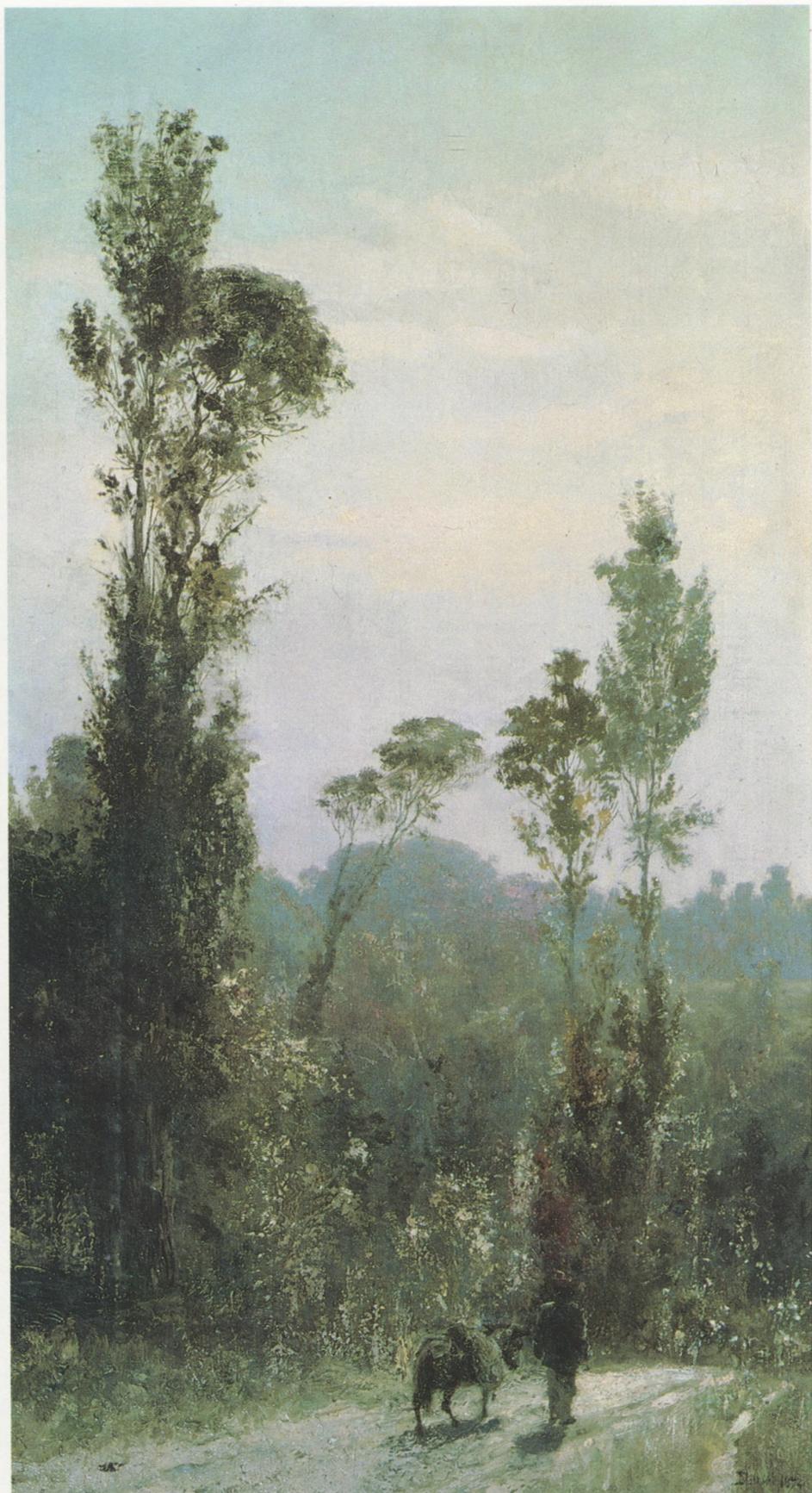
5. Арест гугенотки Жакобин де Монтебель, графини д'Этремон. 1875
Arrest of the Huguenote Jacobine de Montebel, Countess D'Etremont



6. Ливень. 1874
Shower. 1874



7. В парке. Местечко Вёль в Нормандии. 1874
In the Park. The Village of Veules in Normandy. 1874



8. Итальянский пейзаж. 1874
Italian Landscape. 1874



9. Портрет В.Д. Хрущовой, сестры художника. 1874
Portrait of V. D. Khrushchova, the Artist's Sister. 1874



10. Портрет Н. В. Якунчиковой (Поленовой) за этюдом. 1882
Portrait of N. V. Yakuntchikova (Polenova) Drawing. 1882



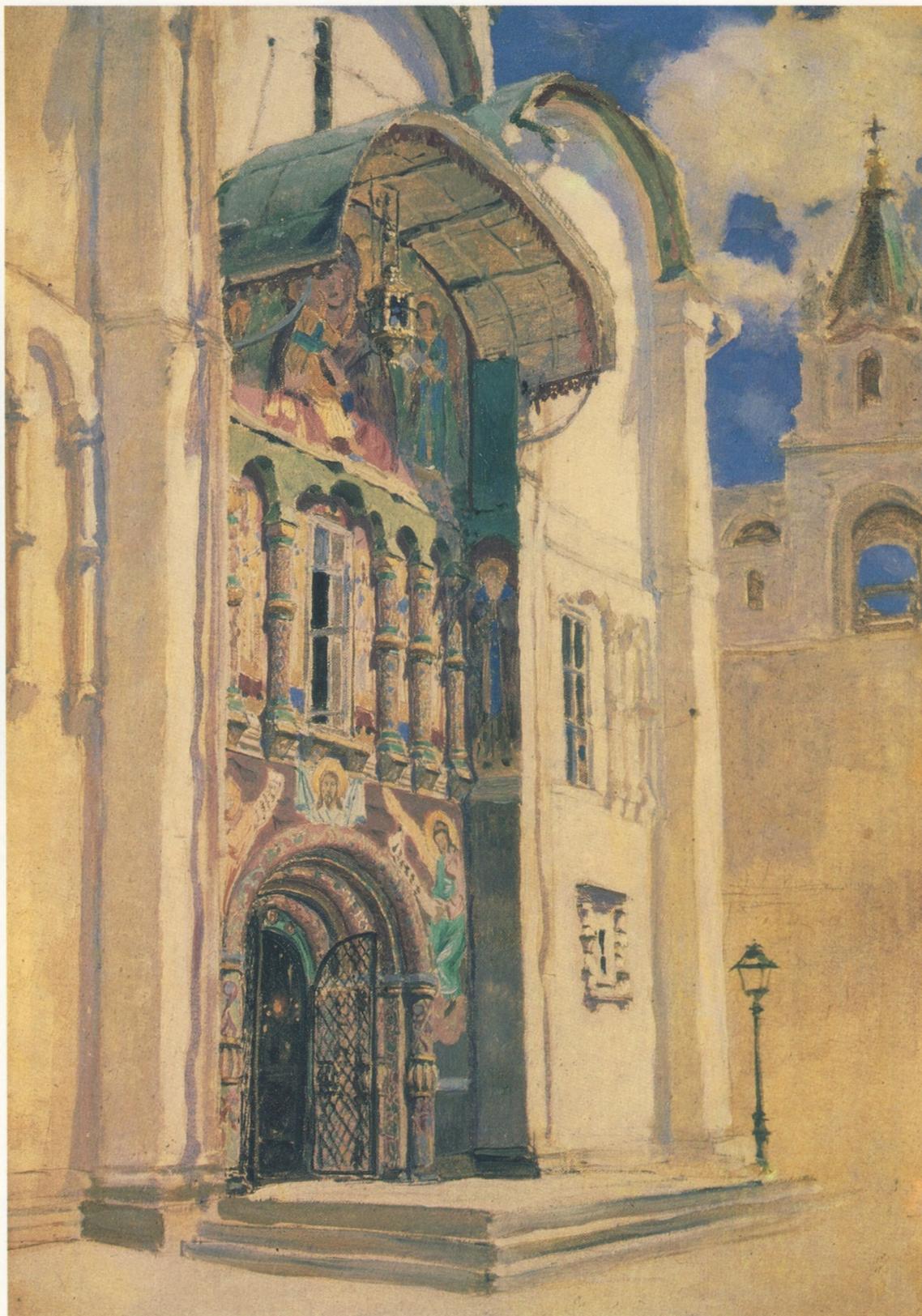
11. Портрет И.Е. Репина. 1879
Portrait of I. Ye. Repin. 1879



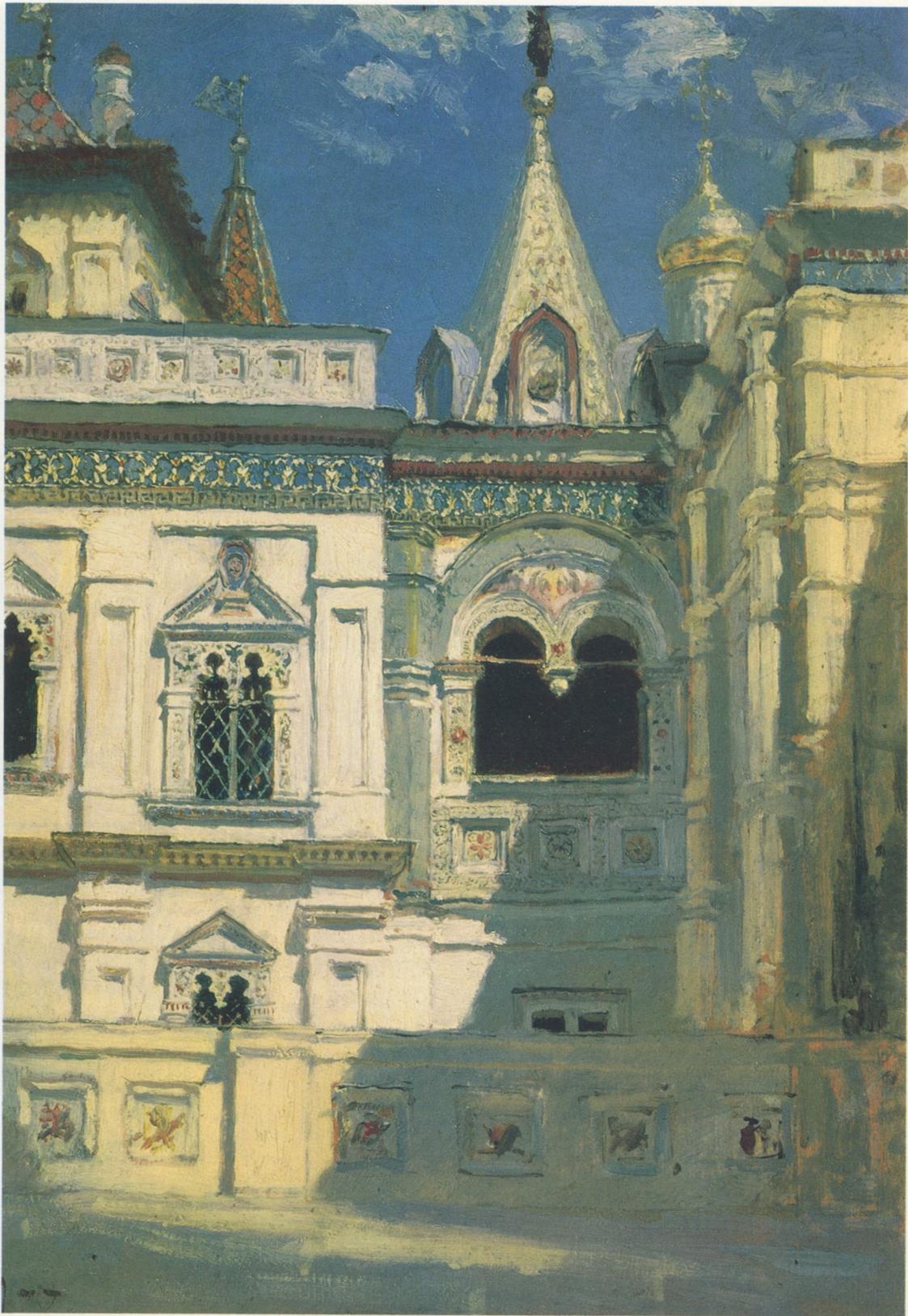
12. Горелый лес. 1881
Burnt Forest. 1881



13. Сказитель былин Никита Богданов. 1876
Bylinas Teller Nikita Bogdanov. 1876



14. Успенский собор. Южные врата. 1877
Assumption Cathedral. Southern Gates. 1877



15. Теремной дворец. 1877
Tower Palace. 1877



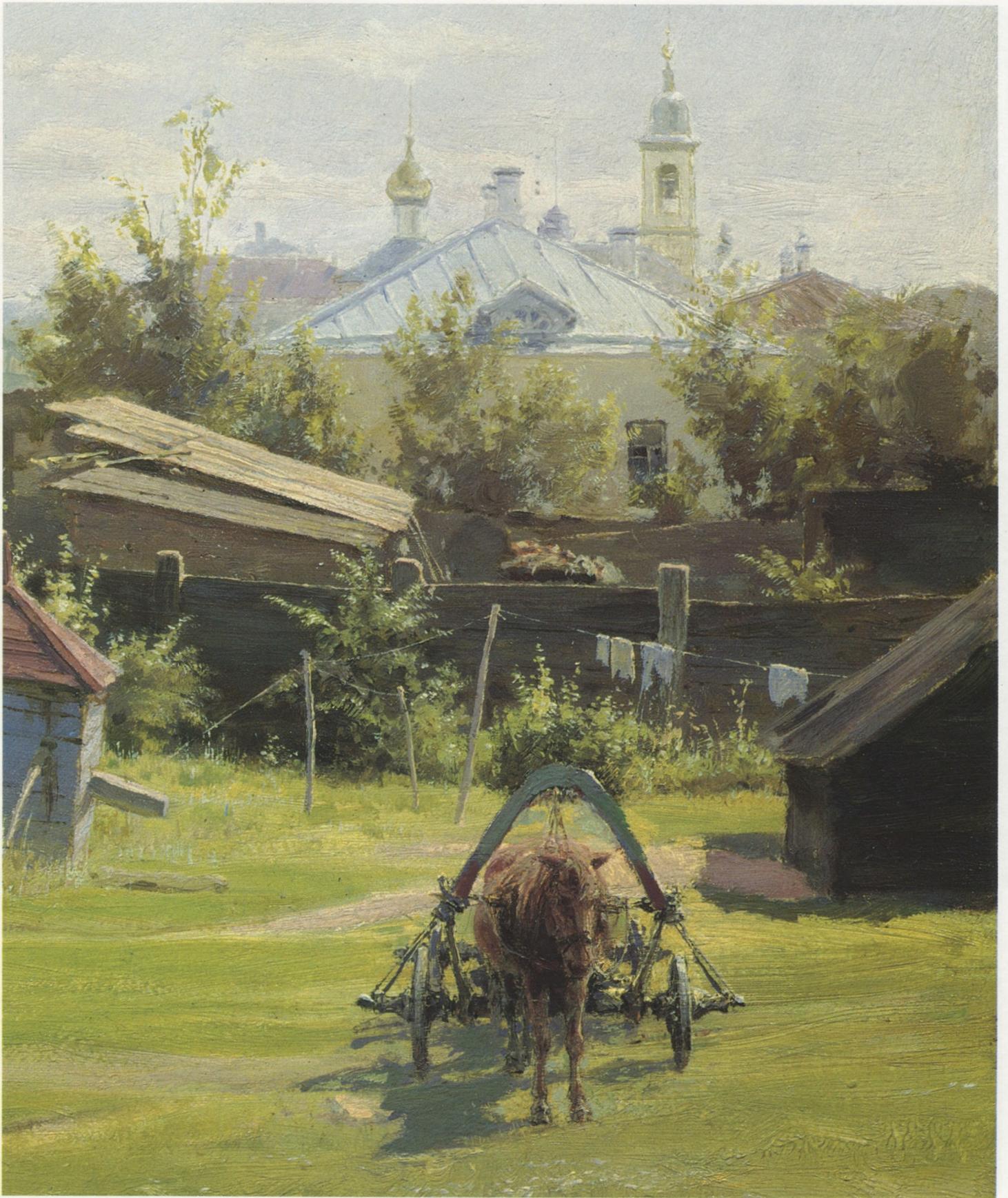
16. Теремной дворец. Выход из покоев на Золотое крыльцо. 1877
Tower Palace. Chamber Exit at the Golden Porch. 1877



17. Церковь св. Елены. Придел храма Гроба Господня. 1882
St. Helen's Church. Chapel of the Temple of the Holy Sepulchre. 1882



18. Московский дворик. 1878
Moscow Backyard. 1878



19. Московский дворик. Фрагмент
Moscow Backyard. Detail



20. Бабушкин сад. 1878
My grandmother's Garden. 1878



21. Бабушкин сад. Фрагмент
My grandmother's Garden. Detail



22. Заросший пруд. 1879
Overgrown Pond. 1879



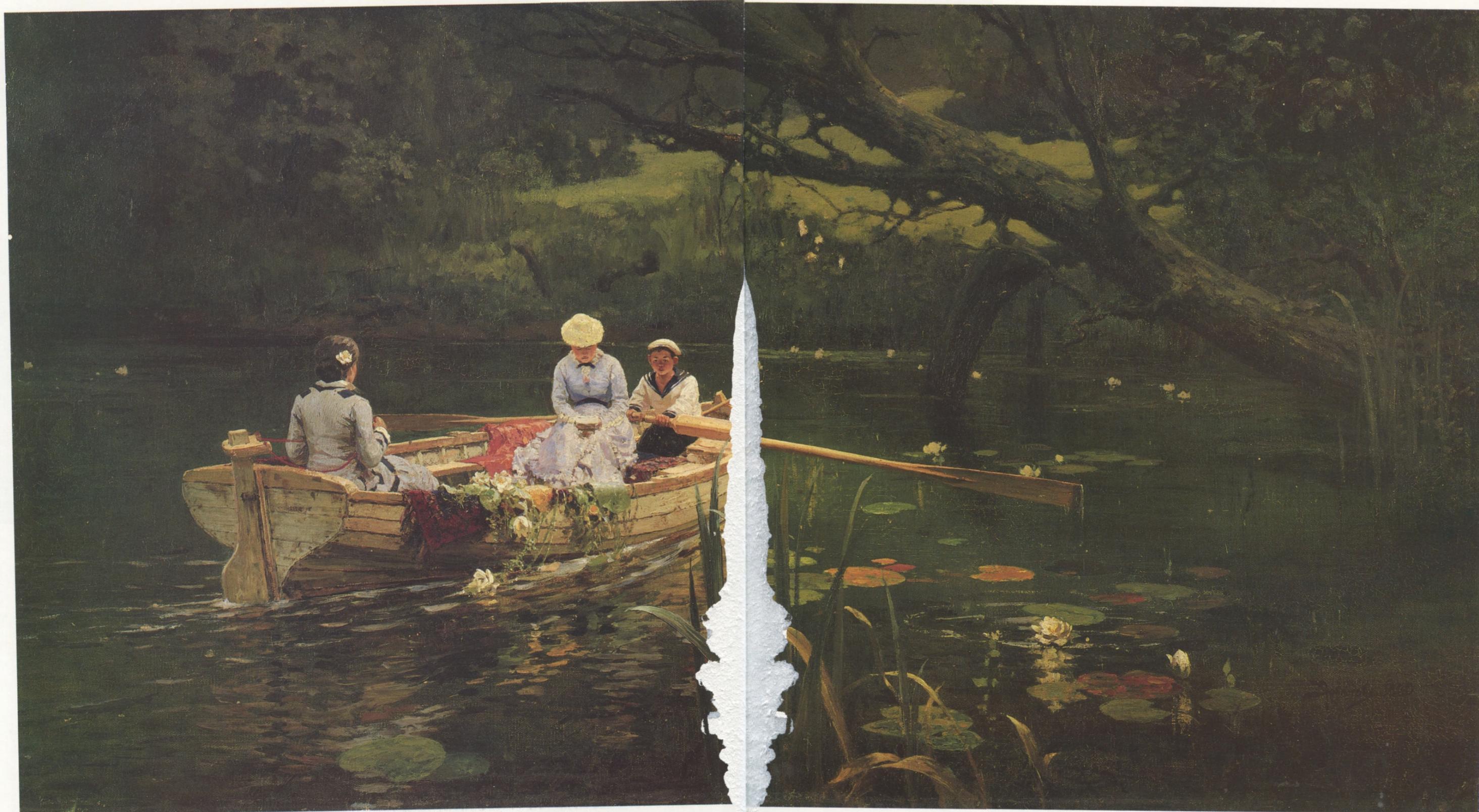
23. Больная. 1886
Sick Girl. 1886



24. Верхний пруд в Абрамцево. 1882
Upper Pond in Abramtsevo. 1882



25. Река Воря. 1881
River Vorya. 1881



26. На лодке. Абрамцево. 1880
On the Boat. Abramtsevo. 1880



27. Лестница к замку. Эскиз декорации к спектаклю «Алая роза» С. И. Мамонтова. 1883
Staircase to the Castle. Sketch of the scenery for the performance "Scarlet rose" by S. I. Mamontov. 1883



28. Зал в волшебном замке. Эскиз декорации к спектаклю «Алая роза» С. И. Мамонтова. 1883
Hall in the Enchanted Castle. Sketch of the scenery for the performance "Scarlet rose" by S. I. Mamontov. 1883



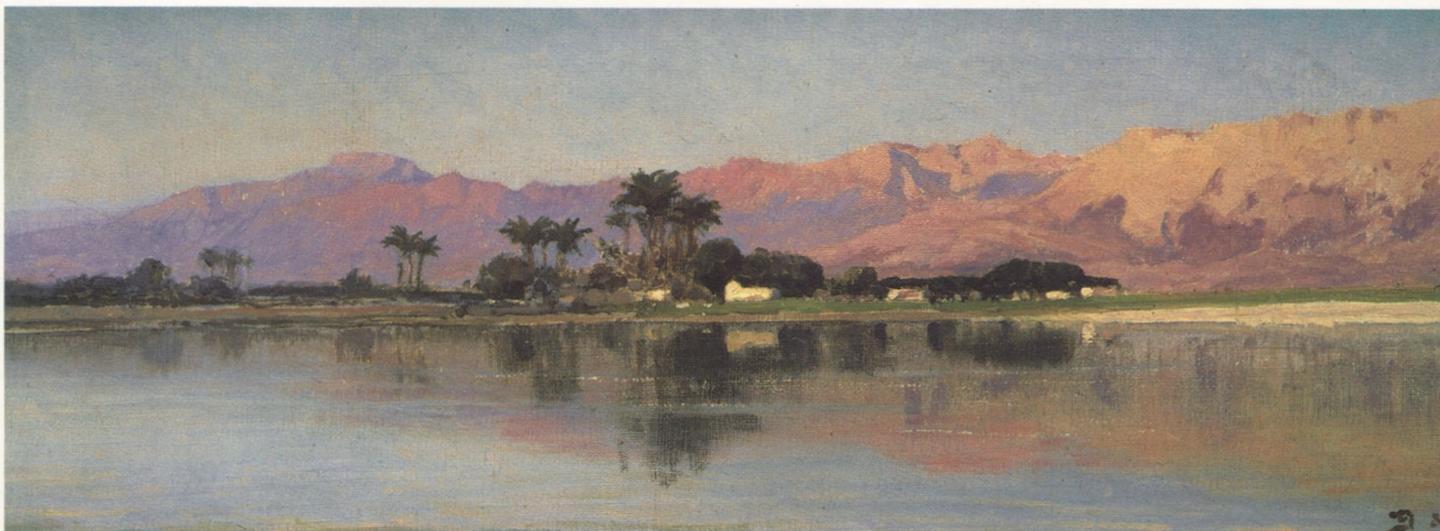
29. Ущелье. Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей». 1897
Ravine. Sketch of the scenery for Ch. Gluck's opera "Orpheus". 1897



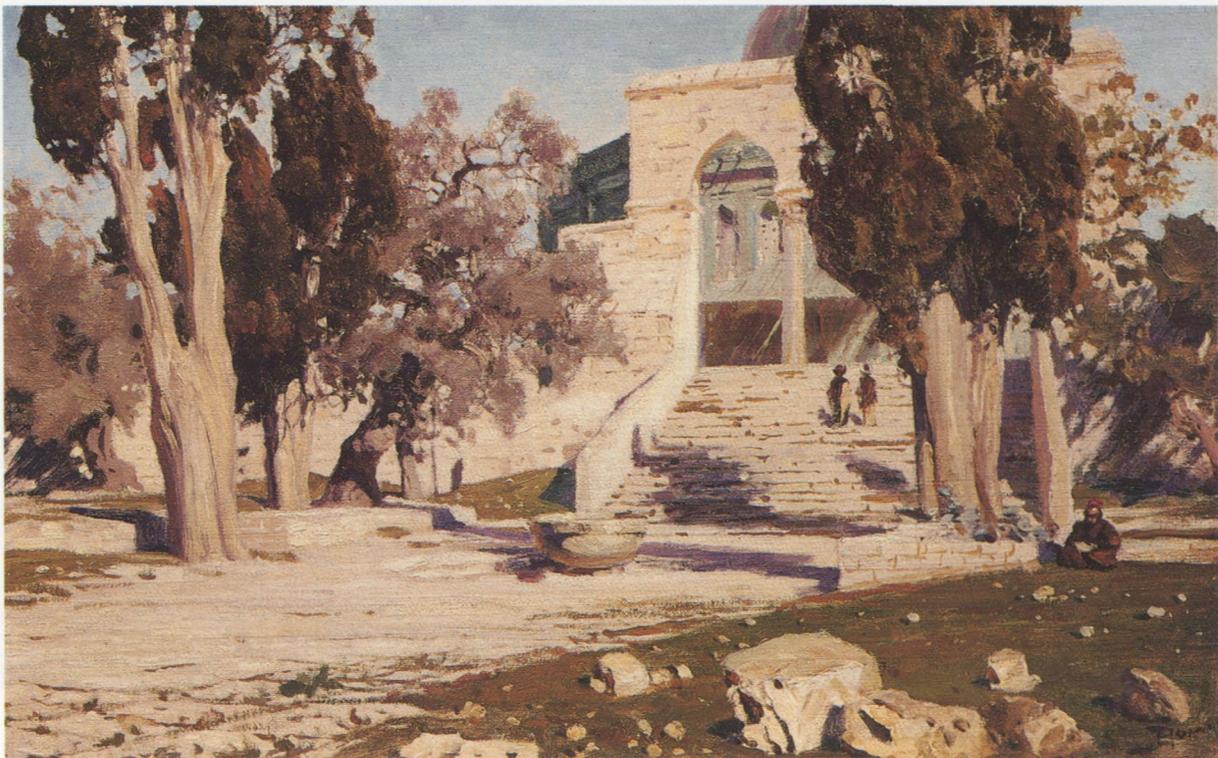
30. Сад Маргариты. Эскиз декорации к опере Ш. Гуно «Фауст». 1882
Margaret's Garden. Sketch of the scenery for Ch. Gounod's opera "Faust", 1882



31. Константинополь. Золотой Рог. 1890
Constantinople. Golden Horn. 1890



32. Нил у Фиванского хребта. 1881
Nile at the Theban Ridge. 1881
33. За старым Каиром. 1882
Beyond Old Cairo. 1882



34. Бейрут. 1882
Beirut. 1882

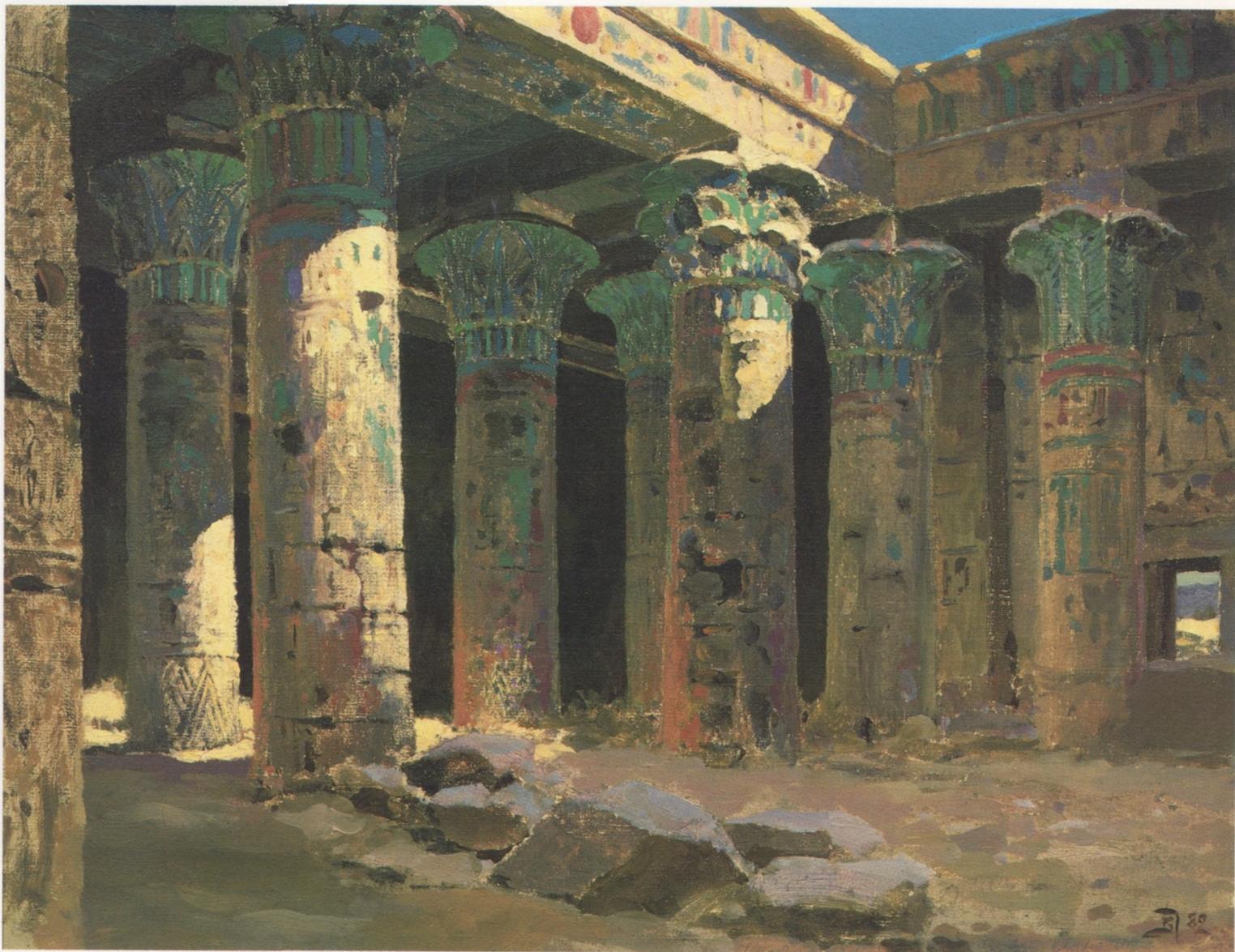
35. Мечеть Омара. Харам-эш-Шериф. 1882
Omar's Mosque. Haram Esh Sharif. 1882



36. Эрехтейон. Портик кариатид. 1882
Erechtheyon. Caryatides' Portico. 1882



37. Константинополь. Эски-сарайский сад. 1882
Constantinople. Eski-Saray-Garden. 1882



38. Храм Изиды на острове Филе. 1882
Isis' Temple on the Isle of Thule. 1882



39. Источник девы Марии в Назарете. 1882
Virgin Mary's Spring in Nazareth. 1882



40. Олива в Гефсиманском саду. 1882
Olive Tree in Gethsemane Garden. 1882



41. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885. Фрагмент
Christ and the Sinner. Cartoon for the omonymous canvas. 1885. Detail



42. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885. Фрагмент
Christ and the Sinner. Cartoon for the omonymous canvas. 1885. Detail



43. Христос и грешница (Кто без греха?). 1888
Christ and the Sinner (Who never sinned?). 1888



44. Араб. 1885
Arab. 1885



45. Голова мальчика. 1895
Boy's Head. 1895



46. На Тивериадском (Генисаретском) озере. 1888
On the Tiberiade (Gennesaret) Lake. 1888



47. Среди учителей. Эскиз картины из серии «Из жизни Христа». 1890—1900-е гг.
Among teachers. Sketch of a Canvas from the Series "Life of Christ". 1890—1900-s

48. Привели детей. Эскиз картины из серии «Из жизни Христа». 1890—1900-е гг.
Children Have Been Brought. Sketch of a canvas from the series "Life of Christ". 1890—1900-s



49. Марфа приняла его в дом свой. Картина из серии «Из жизни Христа». 1890—1900-е гг.
Martha Has Taken Him into Her House. Canvas from the series "Life of Christ". 1890—1900-s



50. За кого меня почитают люди. Эскиз картины из серии «Из жизни Христа». 1890—1900-е гг.
Who People Think I am. Sketch of a canvas from the series "Life of Christ". 1890—1900-s



51. За кого меня почитают люди. Картина из серии «Из жизни Христа». 1900-е гг.
Who People Think I am. Canvas from the series "Life of Christ". 1900-s.



52. Пределы Тирские. Картина из серии «Из жизни Христа». 1911.
Turkhean Boundaries. Canvas from the series "Life of Christ". 1911



53. Лодка. 1880

Boat. 1880

54. Иоанн и Иаков. Эскиз картины из серии «Из жизни Христа». 1900-е гг.

John and Jacob. Sketch of a canvas from the series "Life of Christ". 1900-s



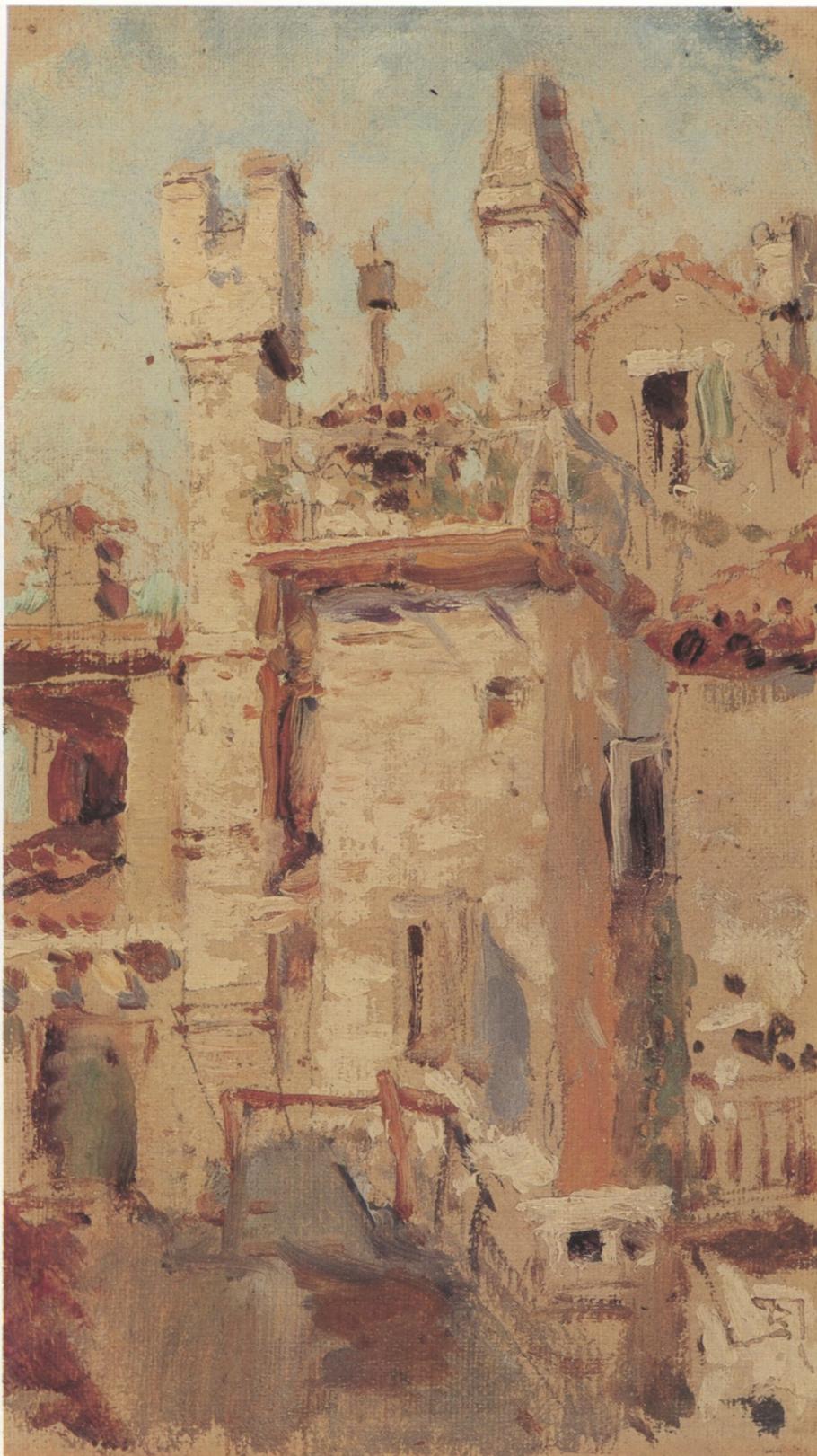
55. Пошла в нагорную страну. Картина из серии «Из жизни Христа». 1900-е гг.
She Went to the Mountainous Land. Canvas from the series "Life of Christ". 1900-s



56. Мечты (На горе). Картина из серии «Из жизни Христа». 1894
Dreams (On the Mountain). Canvas from the series "Life of Christ". 1894



57. Венеция. Каналы
Venice. Canals



58. Венеция. Трубы
Venice. Chimneys



59. Русская деревня (Северная деревня). 1889
Russian Village (Northern Village). 1889



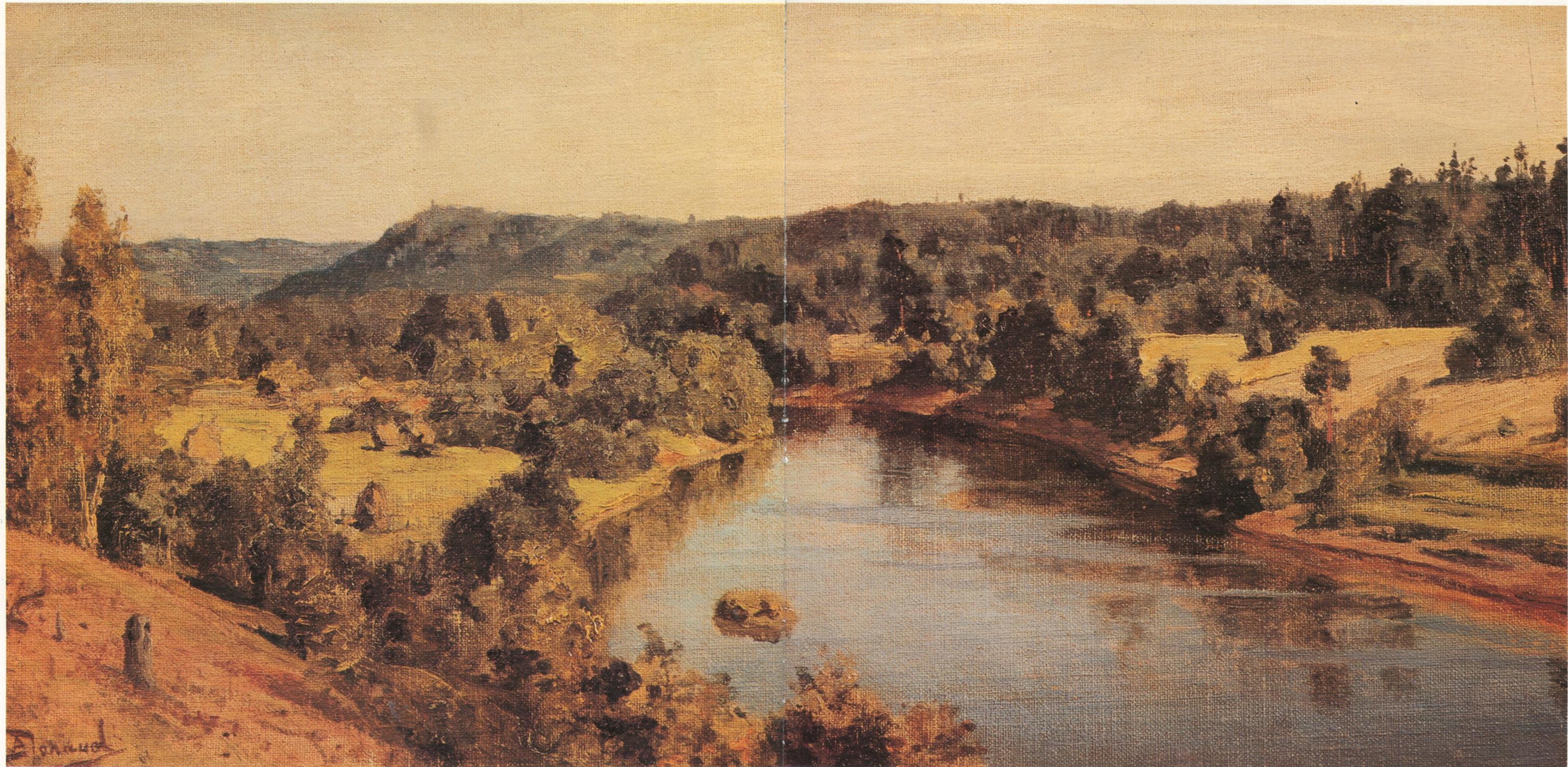
60. Деревня Тургеново 1885
Turghenevo Village. 1885



61. Пруд. 1880
Pond. 1880



62. Осень в Абрамцево. 1890
Autumn in Abramtsevo. 1890



63. Река Оять. 1886
River Oyat. 1886



64. Река Клязьма. Жуковка. 1888
River Klyasma. Zhukovka. 1888



65. Речка Свинка, близ Алексина. 1900-е гг.
River Svinka near Aleksino. 1900-s
66. Глубокая осень на Оке. 1900-е гг.
Late Autumn on the Oka. 1900-s



67. Золотая осень. 1893
Golden Autumn. 1893



68. Река Оять 1880-е гг.
River Oyut 1880-s



69. Зимний пейзаж. Бёхово. 1897

Winter Landscape. Bekhovo. 1897

70. Железная дорога близ станции Тарусская. 1903

Railway near the Tarusskaya Station. 1903



71. Ранний снег. 1891
Early Snowfall. 1891

SUMMARY

V. D. Polenov (1844—1927) is one of the group of outstanding Russian artists of the late 19th century. Among members of this group we find I. Ye. Repin, V. M. Vasnetsov, V. I. Surikov. They all began their artistic careers in the seventies of the last century, when painters, together with striving to express civic ideas, were searching for new means of artistic creativeness. Polenov played an important role in this complicated process.

Among his fellow—painters he stood out in an uncommon versatility of his interests. A historical and landscape painter, a genre painter, a theatre painter and a prominent architect, Polenov was also a talented musician and composer, a successful amateur actor and director. But the complexity and controversy of Polenov's art was not conditioned by these diverse creative abilities alone. The artist was greatly influenced by Western ideas, and was therefore accused of "Gallicising". In spite of this, Polenov created classical images of Russian national landscape. At the same time he was one of the inspirators of the neo—Russian style in architecture. The artist was close to romantic painting; he strongly adhered to academic traditions. In spite of that, he, as well as Vasnetsov, came to Art Nouveau (but by quite a different way), to a new style of art in the late 19th and early 20th centuries.

Polenov was born on May 20, (June 1), 1844, into a noble family which preserved traditions of Russian intellectual nobility that dated back to the late 18th century.

He got an excellent education, being a student of the Saint Petersburg University and, at the same time, of the Academy of Arts. In 1871, Polenov finishes both institutions. Being awarded, by the Academy of Arts, a big gold medal for his canvas "Resurrection of Jairus' daughter", and, together with it, the right for a trip to Europe. 1872—1876 were Polenov's pensionary years. He travelled through Germany, Italy, and France, where he continued studying and took in all the latest developments of Western European painting. The years in France were particularly fruitful for the artist. There he painted historical canvases — "Master's Right" (1874) and "A Huguenote's Arrest" (1875), close in manner to Western academic historical painting (K. Piloti, P. DeLaRoche, G. Gallet). At the same time, Polenov worked much in the open air, solving complex pictorial problems. A series of plein-air sketches was the result of his work in the North of France, in Normandy. In them we find the sources of fine plein-air colouring of the Polenov's canvas "A Moscow Backyard" (1878), that was his debut at the Sixth Exhibition of the "Association of the Itinerant Artists". Having expressed in this canvas a quiet poetic beauty of a patriarchal Moscow nook and everyday life of people that went on there, the artist continued, as it were, the tradition of lyrical landscape initiated by Alexey Savrasov and Fyodor Vasiljev.

The two following Polenov's canvases, "My Grandmother's Garden" and "An Overgrown Pond" (both painted in 1879), imbued with romantic mood and elegiac feeling, were distinguished by beautiful painting and novelty of content. They were the first to bring into Russian art themes of aesthetisation of the life of Russian nobility which was becoming a thing of the past.

At the end of the 1870-s Polenov turned to theatre painting. His first experience was connected with the activity of the Abramtsevo artistic circle headed by an important industrialist and patron of art, an artistically gifted person S. I. Mamontov. Polenov painted scenery for several plays of the circle — "The two worlds" by A. N. Maykov (1879), "Camoens" by V. A. Zhukovsky (1882), "The Scarlet Rose", a staged version of S. I. Mamontov's tale (1883), and some others, bringing easel painting methods into the art of scenery. The artist tried himself as actor, director and composer, which enabled him to achieve stylistic unity of his productions. Later he took an active part in staging performances of Mamontov's Russian Private Opera (1885—1900). The artistic principles of scene painting, originated by Polenov, were to be developed by his pupil K. A. Korovin. Thus began a brilliant flourishing of Russian scene painting of the early 20th century.

In 1880s Polenov returned to the canvas "Christ and the Adulteress". He had first conceived it during his student years in the Academy of Arts. Working at this canvas, he traveled to the Middle East (1881—82). His journeys resulted in a series of sketches which had a winning exactness of reproduced nature, intensity and striking

colours. They were all shown at the Fifteenth Exhibition of the Itinerant Artists.

In his canvas "Christ and the Adulteress" (1886) Polenov made an attempt to renovate academic treatment of the New Testament subjects with the achievements of realistic painting. In the painter's later work at the Life of Christ series landscape played a particularly important part.

In 1890s Polenov painted landscapes imbued with picturesque rhythm, amazing in their beautifully harmonious composition, rich and versatile pictorial phrase — "Autumn in Abramtsevo", (1890), "Early Snowfall" (1891), "Golden Autumn" (1893) and others. In them, Polenov expressed epic traits of Russian landscape most fully.

During 1890s Polenov also took an active part in reorganizing the Academy of Arts, combining this activity with teaching at the School of Painting, Sculpture and Architecture (1882—96). The artist gave all his forces to the creation of People's Theatre. He considered theatrical public activities to be an "important cultural affair".

In 1892, a country house, designed by Polenov, was constructed in his "Borok" estate on the Oca. It was to be a museum and picture gallery. The museum was opened for the public in 1903. In the early 20th century the artist designed the so called "Abbey" in his estate, built in 1904, which he used as his studio, and the Bekhovo church (1906). Both buildings are characterised by Art Nouveau style.

Polenov's versatile artistic activity was based on his desire to be of use to the people, to educate them by means of the beauty of art. This desire drew his work close to the general process of democratization of art, which was taking place in 1870s—80s. Taking an active part in this movement and being a "gallant knight" of the Itinerant Artists, a follower of their best traditions, Polenov had a special place among this association.

Polenov had his own idea of civic duty which he did as consistently as his associates. He saw his civic duty in aesthetic enlightening people, in giving people the art of joy and beauty. Polenov's words from his letter to Vasnetsov in 1888: "I think art must give joy and happiness,— otherwise it is worth nothing", express the artist's aesthetic credo most clearly. His understanding of the purpose and the objects of art has very much in common with the idea of the necessity of "comforting" in art expressed by V. A. Serov several months earlier. This idea was shared by a younger generation of artists who established "comforting" and joy as art's content. Therefore Polenov, a talented teacher, among whose pupils were K. A. Korovin, I. I. Levitan, A. Ya. Golovin, L. O. Pasternak, and many others, most closely connected his life with the young generation of artists in 1880—90s. These artists saw Polenov as their associate and found his response to their creative search.

Owing to his active civic position and wide public activity, Polenov was always in the centre of cultural events of his time. His world outlook and his artistic inclinations, made him turn both to the future and to the past. That is why his work is an important link connecting the art of the late 19th century with that of the early 20th century.

Список сокращений

Акв. — акварель
 Б. — бумага
 ГРМ — Государственный Русский музей
 ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
 ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
 Д. — дерево
 К. — картон
 Кар. — карандаш
 М. — масло
 Музей «Абрамцево» — Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»
 Музей В. Д. Поленова — Государственный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова
 Собр. — собрание
 Х. — холст

Иллюстрации в тексте :

В. Д. Поленов. Успенский собор во Владимире. 1860. Б., кар. 28,3×18. ГТГ. Р-845 8
 В. Д. Поленов. Спасо-Яковлевский монастырь в Ростове. 1860. Б., кар. 20×28,5. ГТГ. Р-846 9
 И. Е. Репин. Воскрешение дочери Иаира. 1871. Х., м. 229×382. ГРМ. 4346 10
 В. Д. Поленов. Воскрешение дочери Иаира. 1871. Х., м. 173×280. Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, Ленинград. 11
 В. Д. Поленов. Белая лошадка. Нормандия. 1874. Х., м. 24,7×30. Музей В. Д. Поленова. 326 13
 В. Д. Поленов. Старые ворота. Вель. Нормандия. 1874. Этюд к картине «В парке». Х., м. 24×30. Музей В. Д. Поленова. 48 15
 В. Д. Поленов. Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия. 1874. Х. на к., м. 39×64,5. ГТГ. 6234 16
 В. Д. Поленов. Барка. Эскиз. 1874—1887. Х., м. 31×48. ГТГ. 11139 17
 В. Д. Поленов. Христос и грешница. 1876. Эскиз. Д., м. 22,2×34,7. ГТГ. 10581 18
 В. Д. Поленов. Блудный сын. Эскиз-вариант. 1874. Х., м. 26×44,5. ГТГ. 6223 19
 В. Д. Поленов. Пир блудного сына. 1874. Эскиз. Х. на к., м. 16×25,2. Музей «Абрамцево» Ж-238 19
 В. Д. Поленов. Дом. Из путешествия по Германии. 1872. Б., кар. 14,6×10,4. ГТГ. Р-865/25 20
 В. Д. Поленов. Архитектурные зарисовки. Из путешествия по Германии. 1872. Б., кар. 15×10,5. ГТГ. Р-1865/26 20
 В. Д. Поленов. Право господина. 1874. Х., м. 120×174. ГТГ. 2651 21
 В. Д. Поленов. Иерусалим. Лесенка с восточной стороны площадки. 1880-е гг. Б., кар. 14,3×25. Музей В. Д. Поленова. 142 22
 В. Д. Поленов. Мост через реку Чуприя в Парачине. 1876. Б., кар. 17,4×26,2. ГТГ. 28561 23
 В. Д. Поленов. Парачин. 28 сентября 1876 г. Б., кар. 18,3×25,4. ГТГ. 28557 23
 В. Д. Поленов. Черногорская девушка. 1876. Б., сепия, тушь. 29,4×22. Собр. Г. П. Белякова, Москва 24
 В. Д. Поленов. Повозка с ранеными. 1876. Б., кар. 13,2×19,2. ГТГ. 28551 25
 В. Д. Поленов. Интерьер избы. Этюд к картине «Семейное горе». Х. на к., м. 22,3×26,4. Музей В. Д. Поленова. 312 27
 В. Д. Поленов. Уголок средневекового города со стеной. 1869. Б., кар., акв. 13×10. Музей «Абрамцево». Р-1358 28
 В. Д. Поленов. Благовещенский собор. Придел собора Пресвятой Богородицы в главе. 1877. Д., м. 34,2×23,8. ГТГ. 2658 29
 А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Х., м. 62×48,5. ГТГ. 828 30

В. Д. Поленов. Московский дворик. 1877. Эскиз-вариант. Х. на к., м. 49,8×38,5. ГТГ. 11151. Фрагмент 31
 А. Попов. Утро в деревне. 1861. Х., м. 49×71. ГРМ. 4163 32
 В. Д. Поленов. Парк в Ольшанке. 1877. Д., м. 10,2×17,7. Музей В. Д. Поленова. 380-ж 33
 В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902. Х., темпера. 177×216. ГТГ. 5603 34
 В. Д. Поленов. Пруд в парке. Ольшанка. 1877. Д., м. 24×33,6. ГТГ. 11149 35
 В. М. Максимов. Все в прошлом. 1889. Х., м. 72×93,5. ГТГ. 589 36
 В. Д. Поленов. Бабушкин сад. 1878. Х., м. 54,7×65. ГТГ. 2671 37
 В. Д. Поленов. Портрет А. П. Боголюбова. 1890. Б., кар. 17,3×16,2. Музей В. Д. Поленова. 779 38
 В. Д. Поленов. Гр. И. И. Толстой и И. Е. Репин на заседании в Академии художеств. 18 Б., кар. 24,6×22,3. ГТГ. 11485 39
 В. Д. Поленов. Портрет А. В. Прахова. 1879. Б., кар. 30,5×21,3. Музей «Абрамцево». 40
 В. Д. Поленов. С. И. Мамонтов и П. А. Спири у рояля. 1882. Х., м. 50,5×40,5. Музей «Абрамцево». Ж-50 41
 В. Д. Поленов. Букет цветов. 1880. Х. на к., м. 18×10,5. Музей «Абрамцево». Ж-185 42
 В. Д. Поленов. Лопухи. Х., м. 22×32,5. ГТГ. 11141 43
 В. Д. Поленов. Катакомбы. Эскиз декорации к спектаклю «Два мира» А. Майкова. 1879. Б., акв. 8,7×12,7. Музей «Абрамцево». Р-138 44
 В. Д. Поленов. Атриум. Эскиз декорации к спектаклю «Два мира» А. Майкова. 1879. Б., акв. 10×15. Музей «Абрамцево» Р-140 45
 В. Д. Поленов. Темница. Эскиз декорации к спектаклю «Иосиф» С. И. Мамонтова. 1880. Б., тушь, кисть, кар. 19,2×17,5. Музей «Абрамцево». Р-156 46
 В. Д. Поленов. Дворец фараона. Эскиз декорации к спектаклю «Иосиф» С. П. Мамонтова. 1880. Б., тушь, кисть, перо. 23,3×28. Музей «Абрамцево». Р-157 47
 В. Д. Поленов. Лиссабонский госпиталь. Эскиз декорации к спектаклю «Камознс» В. А. Жуковского. 1872. Б., акв. 8,8×14,2. Музей «Абрамцево». Р-144 48
 В. Д. Поленов. Дом Иакова. Эскиз декорации к спектаклю «Иосиф» С. И. Мамонтова. 1884. Б., акв., кар. 10,2×19,5. Музей «Абрамцево». Р-154 49
 В. Д. Поленов. Лиссабонский госпиталь. Эскиз декорации к спектаклю «Камознс» В. А. Жуковского. 1872. Б., акв. Музей «Абрамцево» 49
 К. А. Коровин. Сад Маргариты. Эскиз декорации к опере Ш. Гуно «Фауст». 1900. Ленинградский государственный музей театрального и музыкального искусства 50
 В. Д. Поленов. Сад Маргариты. Эскиз декорации к опере Ш. Гуно «Фауст». 1882. Б., акв., кар. 22,6×29,4. Музей «Абрамцево». Р-145 51
 В. Д. Поленов. Фауст. Эскиз костюма к опере Ш. Гуно «Фауст». 1882. Б., акв., кар., 27,1×13,8. Музей «Абрамцево». Р-146 52
 В. Д. Поленов. Хроника нашего художественного кружка. Рисунок для обложки. 1894. Б., акв. 50,2×32,9. Музей «Абрамцево» Р-167 53
 В. Д. Поленов. Песнь Селима. Вариант рисунка к тексту песни из спектакля «Черный тюрбан» С. И. Мамонтова. 1889. Б., акв. 34,2×26,4. Музей «Абрамцево». Р-947 54
 В. Д. Поленов. Эскиз грима и костюма странника для Ф. И. Шаляпина к опере А. Н. Серова «Рогнеда». 1896. Б., кар., акв. 20×15,5. Музей «Абрамцево». Р-1394 55
 В. Д. Поленов. Детали золотых ворот. 1893. Б., акв., тушь. 50,8×34,2. Музей В. Д. Поленова. 242/11 56
 В. Д. Поленов. Благовещение. Царские врата Абрамцевской церкви. 1882. Д., м. 57
 В. Д. Поленов. Березовая аллея в Абрамцево. 1880. Х., м. 60×31. Музей «Абрамцево». Ж-51 59

В. Д. Поленов. Нил близ Карнака. 1881. Х., м. 7,9×21. Музей В. Д. Поленова. 342 60

В. Д. Поленов. Тивериадское (Генисаретское) озеро. 1881—1882. Х., м. Татарский республиканский музей изобразительных искусств 61

В. Д. Поленов. Голова нубийца. 1881. Х. на к., м. 9×12. Музей В. Д. Поленова. 283 63

В. Д. Поленов. Парфенон. Храм Афины-Парфенос. 1881—1882. Х., м. 29,8×43,3. ГТГ. 2788 64

В. Д. Поленов. Голова молодого мужчины в синем покрывале 1880-е гг. Этуд для фигуры сидящего слева от Христа к картине «Христос и грешница». 1880-е гг. Х. на к., м. 16,2×14,5. ГРМ. 4109 66

В. Д. Поленов. Палестинский монах. 1886. Х., м. 55×45. Ростовский областной музей изобразительных искусств. Ж-97 67

В. Д. Поленов. Голова старого еврея. 1895. Х. на к., м. 32,8×27. Музей В. Д. Поленова. 414-ж 67

В. Д. Поленов. Голова Христа. 1880-е гг. Рисунок к картине «Христос и грешница». Б., кар. 22,1×18,7. ГТГ. Р-923/60 68

В. Д. Поленов. Христос и грешница. Эскиз картины того же названия. 1876. Д., м. 22,2×34,7. ГТГ. 10581 69

В. Д. Поленов. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885. Х., уголь. 307,7×585,5. Музей В. Д. Поленова. 200 70

В. Д. Поленов. Христос. 1888. Х., м. 115×23. Свердловский музей изобразительных искусств. 75 71

В. Д. Поленов. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885. Фрагменты 72—73

В. Д. Поленов. Солдат с вязанкой дров. 1883. Х., м. 21,5×33,5. ГРМ. 4100 75

В. Д. Поленов. Монастырь над рекой. 1898. Х., м. 24×60. Севастопольский художественный музей 76

В. Д. Поленов. Зина. Имоченцы. 1880. Х., м. 62,5×107,5. Киевский музей русского искусства. Ж-234 79

В. Д. Поленов. Тагуса. 1920. Б., кар. 80

В. Д. Поленов. Усадьба Борок. 1910. Х. на к., м. 15,5×20,3. Собр. Е. С. Грязновой, Москва. 81

В. Д. Поленов. Ока летом. Х., м. Музей В. Д. Поленова 82

В. Д. Поленов. Равный снег. 1891. Х., м. 53,5×100. Киевский музей русского искусства. Ж-239 85

В. Д. Поленов. Красный парус. Этуд. 1911. Х. на к., м. 11,7×5,3. Музей В. Д. Поленова. 382-ж 86

В. Д. Поленов. Лагуна. Венеция. 1897. Х., м. 55×13,2. Горьковский государственный художественный музей. Ж-1048 87

В. Д. Поленов. Нормандский берег. 1874. Х., м. 14,5×28,5. Музей В. Д. Поленова. 412-ж 87

В. Д. Поленов. Исполнялся премудрости. Из серии картин «Из жизни Христа». 1896—1909. Х., м. 40×58. Горьковский государственный художественный музей. Ж-647 89

В. Д. Поленов. Голова И. И. Левитана в повороте головы Христа в картине «Мечты». 1894. Х., м. 21,8×20. Музей В. Д. Поленова. 90

В. Д. Поленов. Мечты (На горе). Из серии картин «Из жизни Христа». 1890—1900-е гг. Х., м. 151×142. ГРМ. 4147 91

А. Бёклин. Остров мертвых. 1880. Х., м. Музей изобразительных искусств, Лейпциг 92

В. Д. Поленов. Кладбище среди кипарисов. Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей». 1897. К., акв. 25,4×42. Музей В. Д. Поленова. 281 93

В. Д. Поленов. Эскиз и план Троицкой церкви для села Бёхова. 1903. Б., кар., акв. Музей В. Д. Поленова 96

Троицкая церковь в селе Бёхове. Фотография 97

Дом театрального просвещения имени академика В. Д. Поленова в Москве. 1900-е гг. Фотография 97

Музей-усадьба В. Д. Поленова. Дом. Фотография 98

Аббатство. Мастерская В. Д. Поленова. Фотография 99

Дверь в столовую. Фотография 100

Кабинет В. Д. Поленова с нотным шкафом. Фотография 101

Библиотека. Фотография 102

Интерьер Троицкой церкви в селе Бёхове (после реставрации 1985 г.) Фотография 103

В. Д. Поленов. Автопортрет. Начало 1900-х гг. Б., кар. 15,5×12,8. ГТГ. Р-865/1 105

Иллюстрации в альбоме :

1. Воскрешение дочери Иаира. 1871. Х., м. 173×280. Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, Ленинград
2. Стрекоза (Лето красное все пела. . .) 1875—1876. Х., м. 135×85. ГТГ. Ж-282
3. Голова натурщицы Бланш Орме. Этуд к картине «Стрекоза». 1875. Х., м. 25,2×20,8. Музей В. Д. Поленова. 273
4. Городской пейзаж. 1875. Х., м.
5. Арест гугенотки Жакобин де Монтебель, графини д'Этремон. 1875. Х., м. 135×88,5. ГРМ. 4074
6. Ливень. 1874. Х., м. 37,7×55. ГТГ. 5986
7. В парке. Местечко Вель в Нормандии. 1874. Х., м. 61×46. ГРМ. 4073
8. Итальянский пейзаж. 1874. Х., м.
9. Портрет В. Д. Хрущовой, сестры художника. 1874. Х., м. 48,2×39,5. Музей В. Д. Поленова. 263
10. Портрет Н. В. Якупчиковой (Поленовой) за этюдом. 1882. Б., кар., акв. 14,1×11,3. Музей «Абрамцево». Р-1359
11. Портрет И. Е. Репина. 1879. Х., м. 74×60. ГТГ. 2672
12. Горелый лес. 1881. Х., м. 89,7×170. ГТГ. Ж-339
13. Сказитель былин Никита Богданов. 1876. Х., м. 69,5×43,5. ГТГ. 6226
14. Успенский собор. Южные врата. 1877. Х., м. 40,7×28. ГТГ. 2652
15. Теремной дворец. 1877. Д., м. 34,3×23,7. ГТГ. 2659
16. Теремной дворец. Выход из покоев на Золотое крыльцо. 1877. Д., м. 23,7×34,3. ГТГ. 2664
17. Церковь св. Елены. Придел храма Гроба Господня. 1882. Х., м. 38,6×27,2. ГТГ. 11138
18. Московский дворик. 1878. Х., м. 64,5×80,1. ГТГ. 2670
19. Московский дворик. Фрагмент
20. Бабушкин сад. 1878. Х., м. 54,7×65. ГТГ. 2671
21. Бабушкин сад. Фрагмент
22. Заросший пруд. 1879. Х., м. 77×121,8. ГТГ. 10460
23. Больная. 1886. Х., м. 135×187. ГТГ. 2799
24. Верхний пруд в Абрамцево. 1882. Х., м. 68×101. Собр. Г. П. Белякова, Москва
25. Река Воря. 1881. Х., м. 43,4×31. Музей «Абрамцево». Ж-49
26. На лодке. Абрамцево. 1880. Х., м. 58×106,5. Киевский музей русского искусства. Ж-235
27. Лестница к замку. Эскиз декорации к спектаклю «Алая роза» С. И. Мамонтова. 1883. Б., акв. 25,3×33,8. Музей «Абрамцево». Р-153
28. Зал в волшебном замке. Эскиз декорации к спектаклю «Алая роза» С. И. Мамонтова. 1883. Б., акв. 25,3×31,2. Музей «Абрамцево». Р-152
29. Ущелье. Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей». 1897. Б., акв. ЦГТМ
30. Сад Маргариты. Эскиз декорации к опере Ш. Гуно «Фауст». 1882. Б., акв., кар. 22,6×29,4. Музей «Абрамцево». Р-145
31. Константинополь. Золотой Рог. 1890. Х., м. 41×26. Киевский музей русского искусства. Ж-514
32. Нил у Фиванского хребта. 1881. Х., м. 16,2×41,6. ГТГ. 2700
33. За старым Каиром. 1882. Х., м. 24,5×40. Киевский музей русского искусства. Ж-233
34. Бейрут. 1882. Х., м. 40×52. Киевский музей русского искусства. Ж-511
35. Мечеть Омара. Харам-эш-Шериф. 1882. Х., м. 31×48,8. Музей В. Д. Поленова. 268
36. Эрехтейон. Порттик кариатид. 1882. Х., м. 40×27,4. ГТГ. 2789
37. Константинополь. Эски-сарайский сад. 1882. Х., м. 30×43. ГТГ. 2791
38. Храм Изиды на острове Филе. 1882. Х., м. 32,8×42,1. ГТГ. 2718
39. Источник девы Марии в Назарете. 1882. Х., м. 22,7×32. ГТГ. 2748
40. Олива в Гефсиманском саду. 1882. Х., м. 30,1×23,7. ГТГ. 2735
41. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885. Х., уголь. 307,7×585,5. Музей В. Д. Поленова. 200. Фрагмент
42. Христос и грешница. Картон для картины того же названия. 1885. Фрагмент
43. Христос и грешница (Кто без греха?). 1888. Х., м. 325×611. ГРМ. 4133
44. Араб. 1895. Этуд к картине «Среди учителей». Х., м. 28,3×21,8. ГТГ. 2805

45. Голова мальчика. 1895. Этюд к картине «Среди учителей». Х. на к., м. 19×15. ГТГ. 4778
46. На Тивериадском (Генисаретском) озере. 1888. Х., м. 79×158. ГТГ. 2800
47. Среди учителей. Эскиз картины из серии «Из жизни Христа». 1890–1900-е гг. Х. на к., м. 17,5×30. ГТГ. 10960
48. Привели детей. Эскиз картины из серии «Из жизни Христа». 1890–1900-е гг. Х. на к., м. 17,5×29,5. Собр. Г. П. Белякова, Москва
49. Марфа приняла его в дом свой. Картина из серии «Из жизни Христа». 1890–1900-е гг. Х. на к., м. 43,5×30. ГРМ. Ж-2682
50. За кого меня почитают люди. Эскиз картины из серии «Из жизни Христа». К., м. 35,5×31. Вологодская областная картинная галерея. Ж-542
51. За кого меня почитают люди. Картина из серии «Из жизни Христа». 1900-е гг. Х., м.
52. Пределы Тирские. Картина из серии «Из жизни Христа». 1911. Х. на к., м. 42×80. Музей В. Д. Поленова. 411
53. Лодка. 1880. Х., м.
54. Иоанн и Иаков. Эскиз картины из серии «Из жизни Христа». 1900-е гг. Б. на к., акв. 21×27,5. Собр. Г. П. Белякова, Москва
55. Пошла в нагорную страну. Эскиз к картине из серии «Из жизни Христа». 1900-е гг. К., м. 110×70. Омский областной музей изобразительных искусств
56. Мечты (На горе). Картина из серии «Из жизни Христа». 1894. Х., м. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
57. Венеция. Каналы. Этюд. Х. на к., м. 17×9,5. Музей В. Д. Поленова.
58. Венеция. Трубы. Этюд. Х. на к., м. 17,2×9,7. Музей В. Д. Поленова
59. Русская деревня (Северная деревня). 1889. Х., м. 89×142. Саратовский государственный художественный музей
60. Деревня Тургенево. 1885. Х., м. 35,5×28,7. Музей В. Д. Поленова. 325
61. Пруд. 1880. Х., м.
62. Осень в Абрамцеве. 1890. Х., м. 77,5×126. Музей В. Д. Поленова. 215
63. Река Оять. 1886. Х., м. 80×142. Музей В. Д. Поленова. 405
64. Река Клязьма. Жуковка. 1888. Х., м. 38×46,7. Горьковский государственный художественный музей. Ж-1335
65. Речка Свинка, близ Алексина. 1900-е гг. Х., м. 29,5×45,2. Музей В. Д. Поленова. 262
66. Глубокая осень на Оке. 1900-е гг. Х., м. 48,5×75,5. Частное собр., Москва
67. Золотая осень. 1893. Х., м. 77×124. Музей В. Д. Поленова. 214
68. Река Оять. 1880-е гг. Х., м.
69. Зимний пейзаж. Бёхово. 1897. Х., м. 14,9×26. Музей В. Д. Поленова. 29
70. Железная дорога близ станции Тарусская. 1903. Х., м. 33,5×66. Музей В. Д. Поленова. 53
71. Ранний снег. 1891. Х., м. 45,5×84. ГТГ (дар Г. П. Белякова).
- На фронтисписе: И. Е. Репин. Портрет В. Д. Поленова. 1877. Х., м. 80×65 (овал). ГТГ. 714

ILLUSTRATIONS IN THE TEXT

On the frontispiece :

- I. Ye. Repin. Portrait of V. D. Polenov. 1877. Canvas, oil, 80×65 (oval). State Tretyakov Gallery. 714
- V. D. Polenov. Assumption Cathedral in Vladimir. 1860. Paper, pencil. 28,3×18. State Tretyakov Gallery. P-845 8
- V. D. Polenov. St. Jacob monastery in Rostov. 1860. Paper, pencil, 20×28,5. State Tretyakov Gallery. P-846 9
- I. Ye. Repin. Resurrection of Jairus' Daughter. 1871. Canvas, oil. 229×382. State Russian Museum. 4346 10
- V. D. Polenov. Resurrection of Jairus' Daughter. 1871. Canvas, oil. 173×280. Research museum of the USSR Academy of Fine Arts. Leningrad. 11 11
- V. D. Polenov. White Horse. Normandy. 1874. Canvas, oil. 24,7×30. V. D. Polenov museum. 326 13
- V. D. Polenov. Old Gates. Veules. Normandy. 1874. Sketch of the canvas "In the park". Canvas, oil. 24×30. V. D. Polenov museum. 48 15
- V. D. Polenov. Fisherman's Boat. Étretat. Normandy. 1874. Canvas on cardboard, oil. 39×64,5. State Tretyakov Gallery. 6234 16
- V. D. Polenov. Barge. Sketch. 1874—1887. Canvas, oil. 31×48. State Tretyakov Gallery. 11139 17
- V. D. Polenov. Christ and the Adulteress. 1876. Sketch. Wood, oil. 22,2×34,7. State Tretyakov Gallery. 10581 18
- V. D. Polenov. Prodigal Son. Sketch, version. 1874. Canvas, oil. 26×44,5. State Tretyakov Gallery. 6223 19
- V. D. Polenov. Prodigal Son's Feast. 1874. Sketch. Canvas on cardboard, oil. 16×25,2. "Abramtsevo" museum. Ж-238 19
- V. D. Polenov. House. From a Journey through Germany. 1872. Paper, pencil. 14,6×10,4. State Tretyakov Gallery. P-862/25 20
- V. D. Polenov. Architectural Sketches. From a Journey through Germany. 1872. Paper, pencil. 15×10,5. State Tretyakov Gallery. P-1865/26 20
- V. D. Polenov. Right of the master. 1874. Canvas, oil. 120×174. State Tretyakov Gallery. 2651 21
- V. D. Polenov. Jerusalem. Staircase on the East Side of the Ground. 1880—s. Paper, pencil. V. D. Polenov museum. 142 22
- V. D. Polenov. Bridge over the River Tchupria in Paratchin. 1876. Paper, pencil. 17,4×26,2. State Tretyakov Gallery. 28561 23
- V. D. Polenov. Paratchin. September 28, 1876. Paper, pencil. 18,3×25,4. State Tretyakov Gallery. 28557 23
- V. D. Polenov. Montenegrin girl. 1876. Paper, sepia, Indian ink. 29,4×22. Collection of G. P. Belyakov. Moscow. 24
- V. D. Polenov. Carriage with Wounded. 1876. Paper, pencil. 13,2×19,2. State Tretyakov Gallery. 28551 25
- V. D. Polenov. Peasant's House Interior. Sketch of the canvas "Family grief". Canvas on cardboard, oil. 22,3×26,4. V. D. Polenov museum. 312 27
- V. D. Polenov. Nook of a Medieval Town with a Wall. 1869. Paper, pencil, water colour. 13×10. "Abramtsevo" museum. P-1358 28
- V. D. Polenov. Chapel of Our Lady in the Annunciation Cathedral. 1877. Wood, oil. 34,2×23,8. State Tretyakov Gallery. 2658 29
- A. K. Savrasov. Eooks are Home Again. 1871. Canvas, oil. 62×48,5. State Tretyakov Gallery. 828 30
- V. D. Polenov. Moscow backyard. 1877. Sketch, version. Canvas on cardboard, oil. 49,8×38,5. State Tretyakov Gallery. 11151. Detail. 31
- A. Popov. Morning in the Country. 1861. Canvas, oil. 49×71. State Russian Museum. 4153 32
- V. D. Polenov. Park in Olshanka. 1877. Wood, oil. 10,2×17,7. V. D. Polenov museum. 380-ж 33
- V. E. Borisov-Msatov. Reservoir. 1902. Canvas, tempera. 177×216. State Tretyakov Gallery. 5603 34
- V. D. Polenov. Pond in the park. Olshanka. 1877. Wood, oil. 24×33,6. State Tretyakov Gallery. 11149 35
- V. M. Maksimov. All is Gone. 1889. Canvas, oil. 72×93,5. State Tretyakov Gallery. 589 36
- V. D. Polenov. My grandmother's Garden. 1878. Canvas, oil. 54,7×65. State Tretyakov Gallery. 2671 37
- V. D. Polenov. Portrait of A. P. Bogolyubov. 1890. Paper, pencil. 17,3×16,2. V. D. Polenov museum. 779 38
- V. D. Polenov. Count I. I. Tolstoy and I. Ye. Repin at a Conference in the Academy of Fine Arts. Paper, pencil. 24,6×22,3. State Tretyakov Gallery. 11485 39
- V. D. Polenov. Portrait of A. V. Prakhov. 1879. Paper, pencil. 30,5×21,3. "Abramtsevo" museum. 40
- V. D. Polenov. S. I. Mamontov and P. A. Spiro at the Piano. 1882. Canvas, oil. 50,5×40,5. "Abramtsevo" museum. Ж-50 41
- V. D. Polenov. Bunch of Flowers. 1880. Canvas on cardboard, oil. 18×10,5. "Abramtsevo" museum. Ж-185 42
- V. D. Polenov. Burdocks. Canvas, oil. 22×32,5. State Tretyakov Gallery. 11141 43
- V. D. Polenov. Catacombs. Sketch of the scenery for the performance "The Two Worlds" by A. Maykov. 1879. Paper, water colour. 8,7×12,7. "Abramtsevo" museum. P-138 44
- V. D. Polenov. Atrium. Sketch of the scenery for the performance "The Two Worlds" by A. Maykov. 1879. Paper, water colour. 10×15. "Abramtsevo" museum. P-140 45
- V. D. Polenov. Dungeon. Sketch of the scenery for the performance "Joseph" by S. I. Mamontov. 1880. Paper, Indian ink, brush, pencil. 19,2×17,5. "Abramtsevo" museum. P-156 46
- V. D. Polenov. Pharaoh's Palace. Sketch of the scenery for the performance "Joseph" by S. I. Mamontov. 1880. Paper, Indian ink, brush, pen. 23,3×28. "Abramtsevo" museum. P-144 48
- V. D. Polenov. Hospital in Lisbon. Sketch of the scenery for the performance "Camoens" by V. A. Zhukovsky. 1872. Paper, water colour. 8,8×14,2. "Abramtsevo" museum. P-157 47
- V. D. Polenov. Jacob's house. Sketch of the scenery for the performance "Joseph" by S. I. Mamontov. 1884. Paper, water colour, pencil. 10,2×19,5. "Abramtsevo" museum. P-154 49
- V. D. Polenov. Hospital in Lisbon. Sketch of the scenery for the performance "Camoens" by V. A. Zhukovsky. 1872. Paper, water colour. "Abramtsevo" museum. 49
- K. A. Korovin. Margaret's Garden. Sketch of the scenery for Ch. Gounod's opera "Faust". 1900. Leningrad State Museum of Theatre and Musical Art. 50
- V. D. Polenov. Margaret's Garden. Sketch of the scenery for Ch. Gounod's opera "Faust". 1882. Paper, water colour, pencil. 22,6×29,4. "Abramtsevo" museum. P-145 51
- V. D. Polenov. Faust. Sketch of the costume for Ch. Gounod's opera "Faust". 1882. Paper, pencil, water colour. 27,1×13,8. "Abramtsevo" museum. P-146 52
- V. D. Polenov. Chronicle of Our Artistic Circle. Drawing for a book cover. 1894. Paper, water colour. 50,2×32,9. "Abramtsevo" museum. P-167 53
- V. D. Polenov. Selim's Song. Version of a drawing for the text of a song from the performance "Black turban" by S. I. Mamontov. 1889. Paper, water colour. 34,2×26,4. "Abramtsevo" museum. P-947 54
- V. D. Polenov. Sketch of the makeup and costume of the Wanderer for F. I. Shalyapin in A. N. Serov's opera "Rogneda". 1896. Paper, pencil, water colour. 20×15,5. "Abramtsevo" museum. P-1394 55
- V. D. Polenov. Details of the Golden Gates. 1893. Paper, water colour, Indian ink. 50,8×34,2. V. D. Polenov museum. 242/11 56
- V. D. Polenov. Annunciation. Holy Gates of the Abramtsevo Church. 1882. Wood, oil. 57
- V. D. Polenov. Birch alley in Abramtsevo. 1880. Canvas, oil. 60×31. "Abramtsevo" museum. Ж-51 59
- V. D. Polenov. Nile near Karnak. 1881. Canvas, oil. 7,9×21. V. D. Polenov museum. 342 60
- V. D. Polenov. Tiberiade (Gennesaret) lake. 1881—1882. Canvas, oil. Tatar Republican Museum of Fine Arts. 61
- V. D. Polenov. Head of a Nubian. 1881. Canvas on cardboard, oil. 9×12. V. D. Polenov museum. 283 63
- V. D. Polenov. Parthenon. Temple of Athena Parthenos. 1881—1882. Canvas, oil. 29,8×43,3. State Tretyakov Gallery. 2788 64

- V. D. Polenov. Head of a Young Man in a Blue Head Cover. 1880-s. Sketch for the figure of the man sitting to the left of Christ in the canvas "Christ and the Sinner". 1880-s. Canvas on cardboard, oil. 16,2×14,5. State Russian Museum. 4109 66
- V. D. Polenov. Palestinian Monk. 1886. Canvas, oil. 55×45. Rostov Provincial Museum of Fine Arts. Ж-97 67
- V. D. Polenov. Head of the Old Jew. 1895. Canvas on cardboard, oil. 32,8×27. V. D. Polenov museum. 414-ж 67
- V. D. Polenov. Head of Christ. 1880-s. Drawing for the canvas "Christ and the Adulteress". Paper, pencil. 22,1×18,7. State Tretyakov Gallery. P-923/60 68
- V. D. Polenov. Christ and the Adulteress. Sketch of the omonimous canvas. 1876. Wood, oil. 22,2×34,7. State Tretyakov Gallery. 10581 69
- V. D. Polenov. Christ and the Adulteress. Cartoon for the omonimous canvas 1885. Canvas, carbon. 307,7×585,5. V. D. Polenov museum. 200 70
- V. D. Polenov. Christ. 1888. Canvas, oil. 115×23. Sverdlovsk museum of Fine Arts. 75 71
- V. D. Polenov. Christ and the Adulteress. Cartoon for the omonimous canvas. 1885. Detail. 72-73
- V. D. Polenov. Soldier with a Bundle of Wood. 1883. Canvas, oil. State Russian Museum. 4100 75
- V. D. Polenov. Monastery over the River. 1898. Canvas, oil. 24×60. Sebastopol Museum of Fine Arts. 76
- V. D. Polenov. Winter. Imotchentsy. 1880. Canvas, oil. 62,5×107,5. Kiev Museum of Russian Art. 234 79
- V. D. Polenov. Tarusa. 1920. Paper, pencil. 80
- V. D. Polenov. Country Estate "Borock". 1910. Canvas on cardboard, oil. 15,5×20,3. Collection of Ye. S. Gryaznova, Moscow. 81
- V. D. Polenov. Oka in Summer. Canvas, oil. 82
- V. D. Polenov. Early Snowfall. 1891. Canvas, oil. 53,5×100. Kiev Museum of Russian Art. Ж-239 85
- V. D. Polenov. Red Sail. Sketch. 1911. Canvas on cardboard, oil. 11,7×5,3. V. D. Polenov museum. 382-ж 86
- V. D. Polenov. Lagoon. Venice. 1897. Canvas, oil. 55×13,2. Gorky State Museum of Fine Arts. Ж-1048 87
- V. D. Polenov. Sea Coast in Normandy. 1874. Canvas, oil. 14,5×28,5. V. D. Polenov museum. 412-ж 87
- V. D. Polenov. He Was Filled with Wisdom. From the series of canvases "Life of Christ". 1896—1909. Canvas, oil. 40×58. Gorky State Museum of Fine Arts. Ж-647 89
- V. D. Polenov. Head of I. I. Levitan in the Head Turning of Christ in the Canvas "Dreams". 1894. Canvas, oil. 21,8×20. V. D. Polenov museum. 90
- V. D. Polenov. Dreams (On the mountain). From the series of canvases "Life of Christ". 1890—1900-s. Canvas, oil. 151×142. State Russian Museum. 4147 91
- A. Böcklin. Island of the Deceased. 1880. Canvas, oil. Museum der Bildenden Künste, Leipzig 92
- V. D. Polenov. Graveyard among Cypresses. Sketch of the scenery for Ch. Gluck's opera "Orpheus". 1897. Cardboard, watercolour. 25,4×42. V. D. Polenov museum. 281 93
- V. D. Polenov. Sketch and Plan of the St. Trinity Church for the Village of Bekhovo. 1903. Paper, pencil, water colour. V. D. Polenov museum 96
- St. Trinity church in the Village of Bekhovo. Photograph. 97
- House of Theatrical Enlightenment named after Academician V. D. Polenov in Moscow. 1900-s. Photograph. 97
- Museum—country Estate of V. D. Polenov. House. Photograph. 98
- Abbey. Polenov's Studio. Photograph. 99
- Door of the Dining-room. Photograph. 100
- V. D. Polenov's Study with Music Bookcase. Photograph. 101
- Library. Photograph. 102
- Interior of the St. Trinity Church in the Village of Bekhovo (restored in 1985). Photograph. 103
- V. D. Polenov. Self-portrait. Early 1900-s. Paper, pencil. 15,5×12,8. State Tretyakov Gallery. P-865/1 105

Illustrations in the plate section

1. Resurrection of Jairus' daughter. 1871. Canvas, oil. 173×280. Research Museum of the USSR Academy of Fine Arts. Leningrad

2. Dragon-fly (She Sang All Summer . . .) 1875—1876. Canvas, oil. 135×85. State Tretyakov Gallery. Ж-282
3. Head of the Model Blanche Ormier. Sketch of the Canvas "Dragon-fly". 1875. Canvas, oil. 25,2×20,8. V. D. Polenov museum. 273
4. Town landscape. 1875. Canvas, oil.
5. Arrest of the Huguenete Jacobine de Montebel, Countess D'Etremont. 1875. Canvas, oil. 135×88,5. State Russian Museum. 4074
6. Shower. 1874. Canvas, oil. 37,7×55. State Tretyakov Gallery. 5986
7. In the Park. The Village of Veules in Normandy. 1874. Canvas, oil. 61×46. State Russian Museum. 4073
8. Italian Landscape. 1874. Canvas, oil.
9. Portrait of V. D. Khrushcheva, the Artist's Sister. 1874. Canvas, oil. 48,2×39,5. V. D. Polenov museum. 263
10. Portrait of N. V. Yakuntchikova (Polenova) Drawing. 1882. Paper, pencil, water colour. 14,1×11,3. "Abramtsevo" museum. P-1359
11. Portrait of I. Ye. Repin. 1879. Canvas, oil. 74×60. State Tretyakov Gallery. 2672
12. Burnt Forest. 1881. Canvas, oil. 89,7×170. State Tretyakov Gallery. Ж-339
13. Bylinas Teller Nikita Bogdanov. 1876. Canvas, oil. 69,5×43,5. State Tretyakov Gallery. 6226
14. Assumption Cathedral. Southern gates. 1877. Canvas, oil. 40,7×28. State Tretyakov Gallery. 2652
15. Tower Palace. 1877. Wood, oil. 34,3×23,7. State Tretyakov Gallery. 2659
16. Tower Palace. Chamber Exit to the Golden Gate. 1877. Wood, oil. 23,7×34,3. State Tretyakov Gallery. 2664
17. St. Helen's church. Chapel of the Temple of the Holy Sepulchre. 1882. Canvas, oil. 38,6×27,2. State Tretyakov Gallery. 11138
18. Moscow Backyard. 1878. Canvas, oil. 64,5×80,1. State Tretyakov Gallery 2670
19. Moscow Backyard. Detail
20. My Grandmother's Garden. 1878. Canvas, oil. 54,7×65. State Tretyakov Gallery. 2671
21. My Grandmother's Garden. Detail
22. Overgrown Pond. 1879. Canvas, oil. 77×121,8. State Tretyakov Gallery. 10460
23. Sick Woman. 1886. Canvas, oil. 135×187. State Tretyakov Gallery. 2799
24. Upper Pond in Abramtsevo. 1882. Canvas, oil. 68×101. Collection of G. P. Belyakov, Moscow.
25. River Vorya. 1881. Canvas, oil. 43,4×31. "Abramtsevo" museum. 49
26. On the Boat. Abramtsevo. 1880. Canvas, oil. 58×106,5. Kiev Museum of Russian Art. Ж-235
27. Staircase to the castle. Sketch of the scenery for the performance "Scarlet Rose" by S. I. Mamontov. 1883. Paper, water colour. 25,3×33,8 "Abramtsevo" museum. P-152
28. Hall in the Enchanted Castle. Sketch of the scenery for the performance "Scarlet Rose" by S. I. Mamontov. 1883. Paper, water colour. 25,3×31,2. "Abramtsevo" museum. P-152
29. Ravine. Sketch of the scenery for Ch. Gluck's opera "Orpheus" 1897. Paper, water colour. State Central Theatre Museum.
30. Margaret's Garden. Sketch of the scenery for Ch. Gounod's opera "Faust". 1882. Paper, water colour, pencil. 22,6×29,4. "Abramtsevo" museum. P-145
31. Constantinople. Golden Horn. 1890. Canvas, oil. 41×26. Kiev Museum of Russian Art. 514
32. Nile at the Theban Ridge. 1881. Canvas, oil. 16,2×41,6. State Tretyakov Gallery. 2700
33. Beyond Old Cairo. 1882. Canvas, oil. 24,5×40. Kiev Museum of Russian Art. 233
34. Beirut. 1882. Canvas, oil. 40×52. Kiev Museum of Russian Art. Ж-511
35. Omar's Mosque. Kharam Esh Sharif. 1882. Canvas, oil. 31×48,8. V. D. Polenov museum 268
36. Erekhtheyen. Caryatides Portice. 1882. Canvas, oil. 40×27,4. State Tretyakov Gallery. 2769
37. Constantinople. Eski-Saray Garden. 1882. Canvas, oil. 30—43. State Tretyakov Gallery. 2791
38. Isis' temple. On the Island of Thyle. 1882. Canvas, oil. 32,8×42,1. State Tretyakov Gallery. 2718
39. Virgin Mary's Spring in Nazareth. 1882. Canvas, oil. 22,7×32. State Tretyakov Gallery. 2748

40. Olive Tree in Gethsemane Garden. 1882. Canvas, oil. 30,1×23,7. State Tretyakov Gallery. 2735
41. Christ and the Adulteress. Cartoon for the omonymous canvas, 1885 Canvas, carben. 307,7×585,5. V. D. Polenov museum. 200 Detail
42. Christ and the Adulteress. Cartoon for the omonymous canvas. 1885. Detail
43. Christ and the Adulteress (Who never sinned?) 1888. Canvas, oil. 325×611. State Russian Museum. 4133
44. Arab. 1895. Sketch of the canvas "Among teachers". Canvas, oil. 28,3×21,8. State Tretyakov Gallery. 2805
45. Boy's Head. 1895. Sketch of the canvas "Among teachers". Canvas on cardboard, oil. 19×15. State Tretyakov Gallery. 4778
46. On the Tiberiade (Gennesaret) Lake. 1888. Canvas, oil. 79×158. State Tretyakov Gallery. 2800
47. Among Teachers. Sketch of a canvas from the series "Life of Christ". 1890—1900-s. Canvas on cardboard, oil. 17,5×30 State Tretyakov Gallery. 10960
48. Children Have Been Brought. Sketch of a canvas from the series "Life of Christ". 1890—1900-s. Canvas of cardboard, oil. 17,5×29,5. Collection of G. P. Belyakov, Moscow.
49. Martha Has Taken Him into Her House. Canvas from the series "Life of Christ". 1890—1900-s. Canvas on cardboard, oil. 43,5×30. State Russian Museum. Ж-2682
50. Who People Think I Am? Sketch of a canvas from the series "Life of Christ". Cardboard, oil. 35,5×31. Vologda Provincial Picture Gallery. Ж-542
51. Who People Think I Am? Canvas from the series "Life of Christ". 1900-s Canvas, oil.
52. Tyrrhean Boundaries. Canvas from the series "Life of Christ". 1911. Canvas on cardboard, oil. 42×80. V. D. Polenov museum. 411
53. Boat. 1880. Canvas, oil.
54. John and Jacob. Sketch of a canvas from the series "Life of Christ". 1900-s. Paper on cardboard, water colour. 21×27,5. Collection of G. P. Belyakov, Moscow
55. She Went to the Mountainous Land. Sketch of a canvas from the series "Life of Christ". 1900-s. Cardboard, oil. 110×70. Omsk Provincial Museum of Fine Arts.
56. Dreams (On the mountain). Canvas from the series "Life of Christ". 1894. Canvas, oil. Saratov State Museum of Fine Arts named after A. N. Radishtchev.
57. Venice. Canals. Sketch. Canvas on cardboard, oil. 17×9,5. V. D. Polenov museum.
58. Venice. Chimneys. Sketch. Canvas on cardboard, oil. 17,2×9,7. V. D. Polenov museum.
59. Russian Village (Northern Village). 1889. Canvas, oil. 89×142. Saratov State Museum of Fine Arts.
60. Turghenevo Village. 1885. 35,5×28,7. V. D. Polenov museum. 325
61. Pond. 1880. Canvas, oil
62. Autumn in Abramtsevo. 1890. Canvas, oil. 77,5×126. V. D. Polenov museum. 215
63. River Oyat. 1886. Canvas, oil. 80×142. V. D. Polenov museum. 405
64. River Klyazma, Zhukovka. 1888. Canvas, oil. 38×46,7. Gorky State Museum of Fine Arts. Ж-1335
65. River Svinka Near Aleksine. 1900-s. Canvas, oil. 29,5×45,2. V. D. Polenov museum. 262
66. Late Autumn on the Oka. 1900-s Canvas, oil. 48,5×75,5. Private collection, Moscow
67. Golden Autumn. 1893. Canvas, oil. 77×124. V. D. Polenov museum. 214
68. River Oyat. 1880-s. Canvas, oil.
69. Winter Landscape. Bekhovo. 1897. Canvas, oil. 14,9×26. V. D. Polenov museum. 29
70. Railway Near the Tarusskaya Station. 1903. Canvas, oil. 33,5×66. V. D. Polenov museum. 53
71. Early Snowfall. 1891. Canvas, oil. 45,5×84. State Tretyakov Gallery (presented by G. P. Belyakov)

Элеонора Викторовна Пастон
ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ ПОЛЕНОВ

Оформление серии Г. П. Губанова
Перевод Т. А. Тихоновой
Редакторы М. Б. Джигарханян, Е. А. Барина
Художественно-технический
редактор Ю. Э. Фрейдлина
Корректор Е. Е. Ротманская
ИБ1244

Подписано в печать 17.09.91. Формат 60×100 1/8. Бумага мелованная. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Печ. л. 24. Усл.-печ. л. 26,64. Уч.-изд. л. 20,470. Усл. кр.-отт. 130,841. Тираж 50 000. Изд. № 770889. (75). Издательство «Художник РСФСР» 195027, Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Напечатано при посредстве В/о «Внешторгиздат».

Типография Фортшритт Эрфурт — ФРГ.

