

АКАДЕМИЯ
НАУК
СССР

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

IX

КНИГА ПЕРВАЯ

IX

КНИГА ПЕРВАЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»




АКАДЕМИЯ НАУК
С С С Р




ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ
С С С Р



ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА



ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА И. Э. ГРАБАРЯ,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО ЧЛЕНА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
В. С. КЕМЕНОВА
И ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР В. Н. ЛАЗАРЕВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1965

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА



ТОМ
IX
КНИГА ПЕРВАЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1965

**РУССКОЕ ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX ВЕКА**



ВВЕДЕНИЕ



В XIX веке русская художественная культура достигла исключительного расцвета и получила мировое признание. Громадная заслуга в этом принадлежит русскому искусству второй половины XIX века. Давно признано, что русская литература этого времени, русский театр, русская музыка и русская живопись внесли огромный вклад в развитие мирового искусства.

В русской художественной культуре XIX века не осталось никаких следов изолированности и замкнутости. В области экономики в России, в соответствии с общеисторическими закономерностями, происходит смена феодализма капиталистическим строем. В идейном развитии — в философии, эстетике — русские мыслители в своих поисках истины опираются также и на достижения передовой европейской мысли. В искусстве русские писатели, живописцы, композиторы, развивая свои национальные традиции, осваивают богатейший опыт старых мастеров и активно используют лучшие достижения современного европейского творчества.

И вместе с тем русское искусство двигалось в рассматриваемую пору своим, своеобразным путем. Во второй половине XIX века, в тот период, когда в изобразительном искусстве ряда западноевропейских стран можно отметить отход от глубокой идейной содержательности, ослабление масштабов и силы образов, потерю интереса к сюжетным композиционным картинам, русская живопись, развиваясь по пути реализма, под знаком утверждения народности и национального своеобразия, достигает, напротив, осознанной программности и глубины идейного содержания, исключительной жизненной правдивости. Разумеется, развитие русского искусства рассматриваемого периода не было плавным и равномерным: оно переживало свои подъемы и спады, неодинаково развивались различные жанры и разные виды как изобразительного, так и других искусств. При этом в своих лучших проявлениях русская живопись, литература, театр и музыка достигли во

второй половине XIX века высокого художественного уровня и во многих отношениях выдвинулись на первое место в мировой культуре.

Такое значение русского искусства этого периода не случайно. Оно было обусловлено своеобразием исторического развития России, ставшей после полувека напряженной классовой борьбы первой в мире страной, где победила Великая социалистическая революция, полностью уничтожившая всякую эксплуатацию человека человеком. То обстоятельство, что в недрах русского общества подготавливалась величайшая народная революция, не могло не отразиться на развитии передовой русской культуры в период, предшествовавший революции, и это необходимо учитывать, осознавая мировое значение русского реалистического искусства данного времени.



В IX томе рассматривается русское изобразительное искусство второй половины XIX века, начиная с середины 50-х и кончая серединой 90-х годов.

Ленин писал: «Освободительное движение в России прошло три главные этапа, соответственно трем главным классам русского общества, налагавшим свою печать на движение: 1) период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год; 2) разночинский, или буржуазно-демократический, приблизительно с 1861 по 1895 год; 3) пролетарский, с 1895 года»¹. (Этот период завершился победой Великой Октябрьской революции в 1917 году.) Рассматриваемый в томе этап русского искусства совпадает по времени со вторым, разночинским, или буржуазно-демократическим, периодом русского освободительного движения, хотя формирование этого демократического и реалистического искусства и выработка его эстетических принципов начались несколько раньше, в конце дворянского периода, и были подготовлены еще эстетикой Белинского.

В 50-х годах XIX века наступил кризис обветшавшей феодальной системы, так долго сковывавшей развитие производительных сил и тормозившей поступательное движение страны. Крымская война 1853—1856 годов еще более обнажила гнилость крепостного строя и обострила классовые противоречия; в последующий период крестьянское движение все более усиливалось, и в 1859—1861 годах в России сложилась революционная ситуация. Хотя этот подъем народного движения не вылился в революцию, царское правительство было вынуждено освободить крестьян. Выступая перед московскими дворянами в 1856 году, Александр II говорил: «Существующий порядок владения душами не может остаться неизменным. Лучше начать уничтожение крепостного права сверху, нежели дожидаться того времени, когда оно само собой начнет уничтожаться снизу»².

Реформа 1861 года, буржуазная по своему содержанию, была проведена «сверху» царским правительством. Крепостники сохранили свои привилегии и власть.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 93.

² См.: А. Попельницкий. Речь Александра II, сказанная 30-го марта 1856 г. московским предводителям дворянства.— «Голос минувшего», 1916, № 5—6, стр. 396.

Крестьяне оказались ограбленными. Огромные земельные богатства остались в руках помещиков. (Достаточно сказать, что к концу 70-х годов из общего количества 91,5 миллиона десятин частновладельческих земель в руках дворян и помещиков оставалось свыше 73 миллионов десятин). Лучшие земли у крестьян отняли, а оставленные худшие заставили выкупать у помещиков, ввели «отработки», работу «исполу» и т. д. Недаром при обсуждении проекта реформы 1861 года в Государственном совете Александр II заявил: «Все, что можно было сделать для ограждения выгод помещиков, — сделано»¹.

Обманывая общественное мнение, либералы всячески расхваливали «царя-освободителя» и «великую» реформу. Давая отповедь либеральным взглядам, Ленин писал: «Но особенно мила ссылка на „великие“ реформы Александра II. Например, освобождение крестьян — с каким бескорытием наши благородные дворяне ободрали их как липку: заставили выкупать их собственную землю, заставили платить за нее втридорога против настоящей цены, награбили себе крестьянской земли в виде всяческих отрезков, пообменивали свои песочки, овраги и пустоши на хорошие крестьянские земли, а теперь еще имеют наглость хвастаться подобными подвигами»².

Вследствие сильнейших остатков крепостничества критика феодально-помещичьего строя, содержащаяся в произведениях русской литературы и искусства предшествующих десятилетий, не утратила своего значения и после реформы.

В борьбе против феодально-крепостнического строя большая роль принадлежит просветителям. В ту пору, — замечает Ленин, — «когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии»³. Ленин четко определил типичные черты, свойственные русским просветителям 60-х годов. Первая черта определяется «горячей враждой к крепостному праву и *всем его* порождениям в экономической, социальной и юридической области». Вторая черта — «горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России». Третья черта — «это — отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому»⁴.

Отмена крепостного права не уничтожила противоречий между крестьянами и помещиками, а загнала их внутрь и к старым добавила новые, связанные с последовавшим за нею развитием капитализма. Крестьяне попали под двойной гнет:

¹ Журналы и мемории общего собрания Государственного совета по крестьянскому делу. Пг., 1915, стр. 4.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 418—419.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 520.

⁴ Там же, стр. 519.

они страдали и от пережитков крепостничества, и от капиталистической эксплуатации. Классовая борьба в пореформенной России еще более обострилась.

Ленин писал, что в эпоху падения крепостного права возможен был двойкий путь буржуазного развития России: буржуазная эволюция помещичьего типа или буржуазная революция крестьянского типа. Либералы, стоявшие за «освобождение» крестьян «сверху», не разрушавшее ни самодержавия, ни землевладения и власти помещиков, отстаивали первый путь; Чернышевский во главе революционных демократов¹ — второй. Понимавший все убожество пресловутой «реформы» и назвавший ее «мерзостью», Чернышевский разоблачал ее грабительский характер и в прокламации «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон» призывал крестьян к свержению самодержавия. Не только в нелегальных прокламациях, но и в публиковавшихся статьях Чернышевский влиял «на все политические события его эпохи в революционном духе, проводя — через препоны и рогатки цензуры — идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей». Эти, замечает Ленин, «две исторические тенденции развивались в течение полувека, прошедшего после 19 февраля, и расходились все яснее, определеннее и решительнее»².

Осуществление грабительской реформы вызвало стихийные крестьянские волнения в Кандеевке, Черногае, Бездне; царские войска зверски расправились с крестьянами, стреляя в народ. Волнения охватили крестьян и в других губерниях, и часто их усмирение осуществлялось воинскими командами³. Но как ни свирепствовали власти, «падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу»⁴.

В этих поисках самое активное участие приняли передовая русская литература и искусство, развивавшиеся под воздействием идей Белинского и Чернышевского, в борьбе против либерализма, по пути народности и жизненной правды. Для передовых русских художников программа народности искусства была неотделима от верного выражения чувств, мыслей, настроений и чаяний народа, от задач правдивого реалистического изображения народной жизни. Передовое русское искусство второй половины XIX века приобрело поэтому исключительное значение в общественной жизни страны. Оно не только верно отображало особенности развития русской жизни, но само становилось силой, активно участвовавшей в классовых схватках и столкновениях. Оно активно встало на сторону народа в его борьбе против помещиков, купцов, чиновников, против невыносимого гнета полицейско-самодержавного государства. Изменилась роль художника в жизни

¹ Герцен и Огарев, в период подготовки реформы питавшие в отношении ее некоторые иллюзии, вскоре заклеили реформу как «обман народа» царем — таким же врагом крестьян, как и сами помещики.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 175—176.

³ В 1861—1863 годах «неповиновения» крестьян происходили во многих (около 2000) помещичьих имениях, причем свыше 500 раз для усмирения крестьян вводились воинские команды (История СССР, т. 2. Россия в XIX веке. Под ред. М. В. Нечкиной. Изд. 3. М., 1954, стр. 424).

⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 141

общества. В России второй половины XIX века передовой писатель, драматург, живописец выступал как защитник народных прав, как страстный патриот, критик — обличитель социального зла, как смелый мыслитель, учитель жизни.



Естественно, что в этих условиях огромное значение должно было приобрести развитие передовой эстетики. В России середины и второй половины XIX столетия прогрессивная эстетическая мысль, философия, социология составляли подлинное единство. Начиная уже с 40-х годов, времени выступления Белинского, революционные деятели были, как правило, литераторами, критиками, группировавшимися вокруг прогрессивных журналов — «Современника» и других, — где созревали освободительные идеи. Для них вопросы эстетики, художественного творчества и его связи с общественной жизнью были вопросами повседневной борьбы. Передовая общественная мысль в России того времени утверждала свои прогрессивные принципы прежде всего в эстетике. И понятно, что искусство в эстетической теории революционных демократов представляло собой активную общественную силу, средство познания мира и борьбы за его переустройство.

Твердой основой для развития революционно-демократической эстетики второй половины XIX века стали гениальные статьи Белинского, который, коренным образом преодолев и переосмыслив гегелевскую концепцию сущности искусства и его общественной роли, утвердил принципы реализма и народности искусства. Во многом подготовил почву для расцвета демократических идей 60-х годов и Герцен, современник и соратник Белинского.

Чернышевский в своей работе «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) выступил против господствовавшей в ту пору идеалистической эстетики. Непосредственным противником, с которым он полемизировал, был немецкий теоретик Теодор Фишер, излагавший в своих работах эпигонски опошленную гегелевскую эстетику. Работа Чернышевского имела отнюдь не узкотеоретическое значение. Своим острием она была обращена против теории и практики так называемого «чистого» искусства, которое на протяжении всей второй половины XIX века находило себе поддержку в лице косного академизма, противостоявшего реалистическому направлению.

Теоретики и практики «чистого» искусства стремились к полной изоляции художественного творчества от общественной борьбы, исповедовали идею невмешательства художника в жизненные проблемы. Искусство, по их словам, стоит над жизнью, оно должно создавать прекрасное, которого нет в самой действительности, чтобы ее украсить. Выражением такой концепции было академическое искусство, переживавшее в середине и во второй половине XIX века затяжной и тяжелый кризис. Академическая живопись превратилась к этому времени в холодное, выхолощенное, «салонное» искусство. Оно удовлетворяло и придворные круги, и мещанские вкусы, все более распространявшиеся по мере развития буржуазных отношений.

Эстетика Чернышевского нанесла теории «чистого» искусства сокрушительный удар. Ее главной заслугой явилось утверждение совершенно неприемлемого для идеалистической эстетики основного принципа: жизнь, действительность становилась у Чернышевского определяющим источником художественного творчества, мерилом его ценности; важнейшие вопросы эстетики он рассматривал в неразрывной связи с основной проблемой — проблемой отношения искусства к действительности. Тезис Чернышевского — «прекрасное есть жизнь» — стал краеугольным камнем новой теории; он утверждал примат действительности над искусством, что явилось тогда своего рода знаменем утверждения демократической культуры, так как эта формула давала ключ к материалистическому истолкованию основных вопросов эстетики и художественного творчества.

Одну из первых задач, стоящих перед художником, Чернышевский видел в воспроизведении жизни. Это положение, четко и ясно сформулированное в его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», было развито критиком и в других работах. Воспроизведение действительности, согласно его концепции, отнюдь не есть конечная цель творчества. Воссоздавая события жизни, художник высказывает и определенную их оценку. «Поэт или художник, — писал Чернышевский, — не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении...»¹ В этих словах о приговоре над действительностью Чернышевский сформулировал философскую основу искусства критического реализма, в середине века ставшего основным направлением в русской литературе, а затем и в изобразительном искусстве.

Придавая огромное значение вопросу общественной роли искусства, Чернышевский считал, что, отстаивая интересы народа, идеи гуманности, литература и искусство должны быть «учебником жизни». Чернышевский писал, что литература только тогда заслуживает своего имени, «когда говорит обо всем, что важного в каком бы то ни было отношении происходит в обществе, рассматривает все эти факты со всех сторон; со всех возможных точек зрения, объясняет, от каких причин происходит каждый факт, чем он поддерживается, какие явления должны быть вызваны к жизни для его усиления, если он благотворен, или для его ослабления, если он вреден. Такая литература руководит мнением общества, готовится и облегчает улучшения в национальной жизни, предотвращает своими указаниями и советами ошибки и бедствия»².

Литературно-критические труды Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина дают наглядный пример последовательного применения важнейших принципов революционно-демократической эстетики. Развитие русской литературы XIX века Чернышевский рассматривал как закономерный процесс, обусловленный изменениями социальной действительности. Продолжая традиции Белинского, он

¹ Н. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. 2, М., 1949, стр. 86.

² Н. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. 4, М., 1948, стр. 881.

оценивал творчество того или иного писателя в зависимости от глубины проникновения его в сущность современной действительности.

Одной из важнейших проблем, выдвинутых самой действительностью, была, по мнению критика, проблема положительного образа, проблема героя, который развивался и рос по мере роста общества, преодолевал рефлексию и бездейственность ради того, чтобы вступить на путь борьбы за права народа. Сам Чернышевский в своем романе «Что делать?» создал образ такого героя — нового человека. Проблему положительного образа вслед за Чернышевским разрабатывали и его соратники. Она оказалась затем в центре внимания многих писателей и художников второй половины столетия.

Талант Добролюбова, ближайшего соратника Чернышевского, наиболее ярко проявился в области литературной критики. Его статьи «Что такое обломовщина?», «Темное царство», «Луч света в темном царстве», «Когда же придет настоящий день?» — это классика русской литературной критики. В них Добролюбов с успехом разрабатывал принцип так называемой *реальной критики*, которая требует тонкого умения сопоставлять литературное произведение с реальной действительностью, нашедшей в ней свое художественное отражение. Этот принцип позволил Добролюбову показать глубокий реализм произведений Островского, Тургенева, Гончарова. Реалистический талант этих писателей, их приверженность жизненной правде нередко приводили их к таким выводам, от которых сами они были довольно далеки. Добролюбов направлял читателей к осознанию этих выводов, оказывая вместе с тем влияние и на самих писателей.

Развитие демократической теории искусства отнюдь не прекратилось и после спада революционной волны 60-х годов, ослабления журнальной борьбы и закрытия ряда прогрессивных журналов, в том числе «Современника». Правда, это развитие шло теперь не такими быстрыми темпами, но влияние идей Чернышевского сохранялось. М. Е. Салтыков-Щедрин после закрытия «Современника» публиковал свои статьи по литературе, театру и живописи в «Отечественных записках», ставших средоточием демократической мысли 70—80-х годов. Салтыков-Щедрин приветствовал рождение Товарищества передвижников. В своих статьях он поддерживал реалистическое искусство, в котором жизнь раскрывалась правдиво, естественно, призывая к искусству высокой идеи и большого философского обобщения.

Эстетическая теория революционных демократов во второй половине XIX века получила широкий отклик в среде передовой русской интеллигенции, превратившись в огромную общественную силу, а для многих деятелей искусства — в своего рода руководство к действию. Ее могучее и плодотворное влияние испытали различные виды художественной культуры — передовая литература, драматургия, русское театральное искусство, живопись, музыка.



Из всех видов русского искусства второй половины XIX века ведущая роль принадлежала литературе. Горький писал: «Русская литература особенно поучительна, особенно ценна широтой своей — нет вопроса, который она не ставила бы и не пыталась разрешить. Это по преимуществу литература вопросов: Что делать? Где лучше? Кто виноват? — спрашивает она»¹. В другой статье, сопоставляя русскую литературу с западной, Горький замечает, что «нигде на протяжении неполных ста лет не появлялось столь яркого созвездия великих имен, как в России... И все они правдиво и честно, освещая понятное, пережитое ими, говорят: храм русского искусства строен нами при молчаливой помощи народа, народ вдохновлял нас, любите его! В нашем храме чаще и сильнее, чем в других, возглашалось общечеловеческое, — значение русской литературы признано миром, изумленным ее красотой и силою»².

Литература обладала всеми необходимыми средствами для того, чтобы отвечать тем требованиям, которые выдвигала перед ней действительность рассматриваемого периода. Она могла развернуть во времени широкое повествование о событиях и людях, о повседневном бытии и жизненных конфликтах. Повествовательное начало становилось тем качеством, которое позволяло соединять в пределах одного произведения разнообразных героев, описывать человеческие чувства в развитии, характеры людей — в становлении. Такие возможности литературы объясняют необыкновенное богатство ее содержания, неразрывно связанного с жизнью и одухотворенного передовыми идеями, и позволяют понять, сколь благотворным было ее влияние на развитие других видов русского искусства³: на творчество композиторов «Могучей кучки» и Чайковского, на деятельность Малого, Александринского и других театров, ставивших пьесы Гоголя, Грибоедова, Сухово-Кобылина, Островского. Весьма положительным было влияние русской реалистической литературы (как и русского реалистического театра) и на передовую русскую живопись второй половины XIX века. Под этим влиянием она отнюдь не впала в «иллюстративность» и дидактизм, а своими живописными средствами раскрывала в зрительно-наглядных образах современную русскую действительность, которая явилась содержанием творчества русских писателей того времени.

Какие же из видов пластических искусств смогли успешно справиться с новыми задачами, вставшими перед русской художественной культурой? Легко убедиться, что достижения их были крайне неравноценны. Это время характеризовалось большими успехами русской живописи, развивавшей новые черты, наметившиеся уже в предыдущие десятилетия. Но в эти же годы значительно углубился тот

¹ М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 4—5.

² М. Горький. Разрушение личности.— Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., 1953, стр. 64—65.

³ Нельзя поэтому согласиться с появившимися несколько лет назад утверждениями, будто бы самостоятельность и специфика других видов искусства в России рассматриваемого периода «пострадали» от чрезмерного «господства» литературы и будто бы такая «односторонность» отрицательно сказалась на эстетических взглядах Чернышевского.

упадок архитектуры и во многом скульптуры, явные признаки которого обнаружены уже в 30—50-е годы.

На протяжении второй половины века архитектура не дала ничего значительного, оказавшись в таком положении, что Чернышевский, например, поначалу вовсе отказал ей в возможности называться искусством и лишь впоследствии вернул ей это право¹. Это, конечно, не означает, что архитектура в рассматриваемый период только регрессировала. Здесь продолжался технический и строительный прогресс, характерный и для предыдущих десятилетий. Зодчим пришлось разрабатывать новые типы зданий — доходных домов, промышленных сооружений, вокзалов и т. д. Быстрыми темпами застраивались города, и как бы ни были серьезны помехи, препятствовавшие их рациональной застройке, приходилось решать те градостроительные проблемы, которые были порождены новыми условиями жизни страны в целом и каждого города в отдельности. Но что касается образной стороны архитектуры, то здесь господствовали эклектика, реставраторство. Отдельные попытки наиболее талантливых зодчих создать основы нового стиля не дали желаемых результатов, так как причины этого образного оскудения архитектуры отнюдь не были субъективными.

В предыдущем томе настоящего издания уже говорилось о тех процессах, которые повлекли за собой, начиная со второй трети XIX века, возникновение глубоких противоречий в развитии русского зодчества. Во второй половине столетия противоречия еще более углубились. В пестрой мишуре эклектических фасадов этой поры выступали уже не только великодержавные претензии русского царизма, как это было в «русско-византийском» стиле 30—50-х годов, но и узко-собственнические черты буржуазного понимания архитектуры. Несмотря на то, что субъективно создатели наиболее распространенного в этот период псевдорусского стиля руководились подчас стремлениями к национальной самобытности, на деле их поиски приводили к поверхностным и стилизаторским устремлениям «ропетовщины». В этот период существенно деградировало само понимание общественной роли архитектора, который все более утрачивал былую комплексность и синтетичность творчества и положение которого низводилось до положения модного декоратора, способного «обрядить» новые конструкции в любые удобные заказчику внешние формы. Естественно, что в этих условиях зодчий сплошь и рядом вынужден был становиться проводником дурного буржуазного вкуса.

Существенным было и изменение отношения зодчих к традициям классицизма. Если в 30—40-х годах эти традиции были еще во многом плодотворны, то в дальнейшем они все более утрачивали свое положительное значение. Под «классицизмом» понимались теперь либо казарменные приемы планировочной организации зданий, при которой стало обычным соединение классицистической структуры сооружений с нагромождением разностильных архитектурных деталей, либо соче-

¹ См. А. Сидоров. Н. Г. Чернышевский и некоторые вопросы изобразительного искусства.— В сб. «Вопросы эстетики», 1. М., 1958, стр. 391—396.

тание внешних признаков классической ордерной системы, посредством которой достигалась показная и мертвенная представительность. К середине столетия архитектура стала, таким образом, перед фактом разрыва традиций, и этот процесс, в какой-то мере типичный для всего европейского зодчества той поры, не мог быть остановлен методами столь же казенного апеллирования к иным традициям, путем эклектического реставраторства и ложной «народности», которые получали в те годы и распространение и поддержку правительственных кругов.

Ко всему этому нужно добавить, наконец, что трудности развития архитектуры в новых условиях сказывались не только на облике отдельных зданий, но и на методах планировки и градостроительных решениях. Фактически в этот период было покончено с ансамблевым строительством, с композиционной и художественной цельностью в застройке быстро развивавшихся городов. Спекуляция земельными участками привела к уничтожению зеленых массивов, к чрезмерному уплотнению жилых кварталов, к утрате всех тех завоеваний русского градостроительства, которые имели место в прошлые исторические периоды. Большие и сложные творческие градостроительные проблемы в это время практически вышли из юрисдикции архитектора-художника: планировка городов сплошь и рядом велась инженерами-геодезистами, землемерами, топографами.

В трудном положении оказалась во второй половине XIX века и скульптура. Деграция монументальных форм искусства, и прежде всего архитектуры, неизбежно захватила и монументальную скульптуру, всегда неразрывно связанную с зодчеством не только «территориально», но и единством стиля. В тех случаях, когда скульпторы стремились сохранить единство и пластическую обобщенность скульптурного решения, их произведения становились холодными и отвлеченными, оставаясь в стороне от той конкретности изображения жизни, которая к этому времени давно уже стала уделом художественного творчества.

Особенно явны эти противоречия были в станковой скульптуре, стоящей близко к станковой живописи. Эта скульптура пыталась решать задачи, подобные тем, которые ставили перед собой живописцы. В произведениях Антокольского и ряда других одаренных скульпторов получила развитие сюжетная, изобразительная сторона скульптуры, что дало возможность станковой пластике принять активное участие в общем оживлении, царившем в русском искусстве. Однако скульпторы далеко не всегда умели найти специфически пластические средства для освоения нового содержания. Поэтому достижения станковой скульптуры этого времени в собственно пластическом освоении мира были весьма ограничены. В станковой скульптуре все более распространялась известная дробность и мелочность форм, утрачивалась органичность пластического языка, выразительность объема и ритма контуров, которыми безукоризненно владели мастера эпохи классицизма.

Во второй половине XIX века ведущая роль среди изобразительных искусств закономерно выпала на долю станковой живописи. Перед мастерами этого вида искусства раскрывалась возможность определенно и ясно выявить свою критическую программу. Живописец мог непосредственно обращаться к современной дей-

ствительности, находя в ней такие ситуации, в которых воплощались и отрицательные и положительные стороны жизни. Живописец мог изображать в едином действии своих героев, прямо передавая жизненные конфликты; он мог создавать и такие картины, которые, не показывая прямых столкновений людских судеб, делали ощутимыми противоречия эпохи. Живопись обладала огромными возможностями углубленной психологической трактовки образа человека, показывая те черты его внешнего облика, в которых «светится» душа, живут страсти и чувства. Наконец, в живописи можно было сочетать конкретное и достоверное изображение повседневной жизни с широким образным обобщением.



Русское изобразительное искусство второй половины XIX века, и прежде всего живопись, прошло различные фазы, в которых нашли свое отражение разные этапы исторического развития страны и разные формы народно-освободительной борьбы. Искусство конца 50-х и 60-х годов имеет свои отличительные особенности и в задачах, и в тематике, и в образном строе. Оно развивалось в обстановке, накаленной важными событиями общественной жизни, глубоко влиявшими на художников. В 1855 году вышла в свет диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», в 1863 году — после обострения революционной ситуации 1859—1861 годов — в Академии художеств (как об этом будет сказано ниже) вспыхнул «бунт 14» выпускников, ушедших из Академии и основавших «Артель художников». Академическому искусству была объявлена открытая война.

В это время художники решительно встали на путь прочной связи с жизнью, поставили своей прямой задачей воспроизведение событий окружающей действительности и произнесения приговора над ними, смело показывали социальное неравенство, сочувственно изображали бедняков и обличали власть имущих — крепостников-помещиков, купцов, сановников, а также преданных им слуг — от пьяного дьячка и увещающего священника до станового пристава и урядника. Их искусство было подготовлено отчасти жанровой живописью Федотова, отчасти сатирической журнальной графикой 30—50-х годов, тесно связанной с острой и злободневной публицистикой.

Наиболее выдающимся представителем этого направления был Перов — художник огромного дарования, чьи произведения и сейчас сохраняют силу большого художественного воздействия, захватывая зрителя серьезностью мысли, искренностью чувств, типичностью и выразительностью образов. Стремления, выраженные в живописи Перова, с разной степенью глубины и таланта разделяли другие художники того же времени: Неврев, Прянишников, Якоби, Пукирев, Шмельков, Юшанов, Соломаткин. В их лучших произведениях правдиво изображены горести, страдания, унижения маленького простого человека. Обстоятельства берутся самые простые, будничные, и обыкновенная каждодневность таких сцен

особенно подчеркивает трагичность судьбы угнетенного человека, над которым куражатся его притеснители.

Художники 60-х годов осваивали новое содержание и вырабатывали соответствовавшие ему новые художественные формы. Их по праву можно считать новаторами в искусстве. Огромное внимание уделяли они подробной разработке сюжета картины, верному изображению типов и характеров, точной передаче психологического состояния персонажей. Значение этих художников было различно — огромный талант Перова во много раз больше дарования Неврева или Пукирева, — не все созданные ими картины равноцепны, подчас и в обрисовке образов, и в использовании художественных средств заметна известная одноплановость, однако их произведения смело пролагали дорогу реалистическому искусству следующего периода, который в работах Репина, Сурикова и других замечательных мастеров 70—80-х годов ознаменовался новыми высокими художественными достижениями.

Передовые мастера 70—80-х годов продолжали развивать в своих произведениях те принципы критического реализма, которые столь ярко проявились уже в искусстве предшествующего десятилетия. Реалистическая эстетика 60-х годов была и для них плодотворной основой творческой практики. Вместе с тем, в отличие от искусства пореформенного десятилетия, которое в значительной мере развивалось на основе просветительской критики крепостничества (а просветители, писал Ленин, «вовсе не ставили вопросов о характере пореформенного развития, ограничиваясь исключительно войной против остатков дореформенного строя»¹), художники 70—80-х годов оказались перед лицом гораздо более сложных общественных отношений, вызванных развитием капитализма в России, причем в осознании этих отношений, в творческом отражении новых жизненных противоречий и фактов лучшие из них достигали значительно большей глубины и зоркости, чем некоторые авторы распространенных тогда социологических теорий.

Господствующим направлением в общественном движении разночинского периода стало революционное народничество. В 70-х — начале 80-х годов оно еще играло прогрессивную роль. «Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов» были, по определению В. И. Ленина, «предшественниками русской социал-демократии»², которых объединял революционный крестьянский демократизм, самоотверженность в борьбе против самодержавия, призыв к революции.

В борьбе с самодержавием революционные народники «проявили величайшее самопожертвование»; их героизм вызвал «удивление всего мира», их жертвы «способствовали — прямо или косвенно — последующему революционному воспитанию русского народа»³. Существенным было, по словам Ленина, и «исторически реальное и прогрессивное историческое содержание народничества, как теории массо-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 541.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 25.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 315.

вой *мелкобуржуазной* борьбы капитализма демократического против капитализма либерально-помещичьего»¹. В то же время в основных своих взглядах народники не поднимались до верного осмысления перспектив развития России. И это было тем более существенно, что те зародыши народнических идей, которые можно было найти и у Герцена и у Чернышевского, у таких деятелей 70-х годов, как М. Бакунин, П. Лавров, П. Ткачев и их последователи, приобрели характер развернутой народнической доктрины, антиисторической и ошибочной.

Изменения, начавшиеся в России после реформы и особенно выявившиеся в 70—80-х годах, были связаны с прогрессивной ролью капитализма по сравнению с крепостническим строем². Напомнив известные слова К. Маркса о прогрессивной роли капитализма, благодаря которому были разрушены прежние узкие условия жизни человека и произошли другие изменения, создавшие то разнообразие развития, «разнообразие талантов, богатство общественных отношений» (К. Маркс), которое играет такую большую роль на Западе, Ленин пишет: «В России этот процесс сказался с полной силой в пореформенную эпоху, когда старинные формы труда рушились с громадной быстротой и первое место заняла купля-продажа рабочей силы, отрывающая крестьянина от патриархальной, полукрепостнической семьи, и от оупляющей обстановки деревни». В результате полукрепостнические формы эксплуатации заменились чисто капиталистическими. Особенности этого процесса не замедлили сказаться на социальном и культурном развитии пореформенной России. «Этот экономический процесс отразился в социальной области „общим подъемом чувства личности“, вытеснением из „общества“ помещичьего класса разночинцами, горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности и т. п. Что именно пореформенная Россия принесла этот подъем чувства личности, чувства собственного достоинства — этого народники не станут, вероятно, оспаривать»³, — пишет Ленин.

Однако народники игнорировали анализ материальных условий общественно-го развития, сочиняя вместо этого субъективные социальные утопии. Они отрицали прогрессивную роль капитализма в развитии классовой борьбы в России, идеализировали крестьянскую общину, считая ее источником социалистического развития страны. Народники неправильно понимали роль народных масс в истории, не видели исторической роли рабочего класса. Они совершали серьезную ошибку, понимая политическую борьбу как заговор против самодержавия. В результате, став на ложный путь, они избрали неверный метод индивидуального террора.

В последующий период деятельность поздних народников все более приобретала реакционный характер. Идеальный разгром либерального народничества, начатый в 80-х годах Плехановым, был завершен Лениным. После того как марксизм

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 102.

² Признание прогрессивности этой роли марксизмом не отрицает признания отрицательных и мрачных сторон капитализма и его глубоких всесторонних общественных противоречий, вскрывающих его исторически преходящий характер. (См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 597).

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 433—434.

слился с рабочим движением, оплодотворив его революционной теорией, кончился разночинский период в истории русского освободительного движения и начался новый этап — борьбы рабочего класса, подготовки и свершения пролетарской революции. Однако освещение этого периода выходит за рамки данного тома.

Возвращаясь к изобразительному искусству 70—80-х годов, мы замечаем, что в нем по сравнению с 60-ми годами произошли существенные изменения. Прежде всего стало более значительным и сложным содержание произведений искусства, что отразило возросшее в самой действительности «разнообразие развития», «богатство общественных отношений». В тематике произведений, в их образах и трактовке все более сказывался тот «подъем чувства личности, чувства собственного достоинства», о котором писал Ленин. Большая сложность и противоречивость явлений жизни выдвигала перед художниками 70—80-х годов новые задачи, которых не знали еще художники предшествующего десятилетия. Наряду с критикой старого, обличением пережитков крепостничества — задачей, сохранявшей свое значение и в новых условиях, — художники не могли пройти и мимо тех новых противоречий, которые были порождены воздействием капиталистических отношений на положение трудящихся города и деревни.

Знаменательно, что, разрабатывая эти новые темы, художники-реалисты внимательно всматривались в жизнь России и не следовали народническим иллюзиям. В картинах передовых мастеров разрабатывались сюжеты, отражавшие ломку вековых устоев крестьянского хозяйства и крестьянской жизни, разложение патриархальной деревни, которая после освобождения от крепостного права «отдана была буквально на поток и разграбление капиталу и фиску»¹. Кроме картин, посвященных крестьянству, появлялись произведения, отражавшие жизнь батраков, рабочих, разночинной интеллигенции, студенчества, а также картины с прямым политическим содержанием, показывавшие нарастание протеста трудящихся против социального гнета и борьбу революционеров с силами самодержавия.

Картины передовых художников на темы современной жизни находились в центре общественного внимания, рождали горячие споры, привлекали симпатии демократических слоев населения и вызывали злобные нападки реакционной печати. В эти годы возникают такие известные произведения русской жанровой живописи, как «Земство обедает» (1872) Мясоедова, «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875) и «Больной муж» (1881) Максимова, «Ремонтные работы на железной дороге» (1874), «Встреча иконы» (1878) и «На войну» (1888) Савицкого, «Объезд епархии» (1885) Ковалевского, «Купеческие поминки» (1870-е годы) Журавлева, «Перед исповедью» (1877) и «В монастырской гостинице» (1882) Корзухина, «Порожняки» (1871) и «Спасов день на Севере» (1887) Прянишникова, «Ожидание» (1875), «Осужденный» (1879), «Свидание» (1883) и «На бульваре» (1886—1887) В. Маковского, «Заклученный» (1878), «Кочегар» (1878), «Студент» (1881), «Курсистка» (1883) Ярошенко. К этому же периоду относится

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 210.

расцвет творчества Репина, который создает картины: «Бурлаки на Волге» (1870—1873), «Под конвоем» (1876), «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883), «Арест пропагандиста» (1880—1892), «Сходка» (1883), «Отказ от исповеди» (1879—1885), «Не ждали» (1884—1888). Произведения жанровой живописи 70—80-х годов необычайно широко охватывают жизнь пореформенной России, полно, многообразно и правдиво вскрывая в образах искусства острые социальные противоречия своего времени и оценивая их с демократических позиций.

Изменяется и самый метод обличения как пережитков крепостничества, так и социальных бедствий, порожденных развитием новых, буржуазных отношений. Он становится более сложным по сравнению с методом просветительской критики. Художники 70—80-х годов уделяют разработке сюжета столь же большое внимание, как и их предшественники — мастера 60-х годов. Они так же безошибочно точны в воссоздании конкретной обстановки изображаемых будничных эпизодов, так же метки в выборе характерных типов. Но в самой трактовке своих сюжетов они более многоплановы и достигают по сравнению с картинами 60-х годов художественных обобщений большего масштаба. Это изменение свидетельствует о том, что мастера 70—80-х годов в своих лучших картинах достигли той более высокой ступени в развитии реализма XIX века, на которой, как писал Энгельс, «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось»¹. От этого сила и действенность таких произведений не ослаблялась, а напротив, еще более возрастала.

В творчестве художников-шестидесятников главной задачей было обличение конкретных носителей социального зла, создание верно подмеченных и живо переданных типических отрицательных образов. Положительным началом часто являлась гражданская позиция самого автора картины. В тех случаях, когда он сочувственно изображал простых честных людей, являющихся жертвами крепостнического строя и его порядков, главный акцент опять-таки делался на критике этих порядков автором картины, в трактовке же положительных персонажей нередко чувствовалась известная отвлеченность.

В искусстве 70—80-х годов углубление критики отрицательных явлений пореформенной России и раскрытие ее общественных противоречий сопровождалось настойчивыми поисками положительного героя. Большую роль в этом сыграли усиление революционной борьбы в 70-х и начале 80-х годов, наглядные примеры героизма революционных народников, народовольцев. В творчестве Репина, Ярошенко, В. Маковского получил свое непосредственное отражение образ революционера — и не только как жертвы царских жандармов, а как стойкого, убежденного, отважного борца против самодержавия.

Высокими достижениями было отмечено в 70—80-е годы и развитие реалистической исторической живописи. Опираясь на завоевания Шварца, сделанные

¹ Ф. Энгельс. Письмо М. Каутской 26 ноября 1885 года.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. первое, т. XXVII, стр. 505.

еще в 60-е годы, русские художники достигли огромной глубины проникновения в историческое прошлое страны. Еще в начале 70-х годов появляется картина Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871), а в 80-х годах во всю ширь разворачивается творчество Сурикова, выразившего в своих монументальных полотнах «Утро стрелецкой казни» (1881), «Меншиков в Березове» (1883), «Боярыня Морозова» (1887) народный взгляд на историю России.

Интерес художников к жизни народа в современности или историческом прошлом вызвал в это время к жизни многофигурные композиции, в которых главное внимание художники уделяли образу народа, выдвигая его в трактовке событий на первый план. В исторической живописи первостепенная роль народа с наибольшей силой раскрыта в полотнах Сурикова. В батальной живописи этим свойством отличаются картины Верещагина, совершенно по-новому, с суровой правдой показавшего войну как арену страданий и стойкости простых людей, солдатской массы. В произведениях жанровой живописи, изображающих сцены из жизни народных масс, эта особенность выразилась отчетливо в картинах Репина, Савицкого, Прянишникова. Для всех таких картин, независимо от их жанра, становится характерной черта, которую Стасов определил как «хоровое начало», поскольку здесь народная масса, изображенная со всем вниманием к каждому лицу в отдельности, представляет собой в то же время некое единство, при котором зритель, наряду с образами каждого персонажа, воспринимает в картине образ народа в целом.

Успехи жанровой и исторической живописи 70—80-х годов высоко подняли в русском искусстве значение сюжетной станковой картины. В эту пору она достигает вершин реализма в мировой живописи XIX века. Образы, созданные Репиным и Суриковым в их сюжетных композициях, поражают своей экспрессией, они полнокровны и многоплановы, словно обладают самостоятельным, независимым от художника бытием. Художники умеют передать внутреннюю жизнь изображаемых ими лиц во всей ее сложности, раскрыть «диалектику души» своих героев.

В создание картины Репин вкладывал все свои силы и такого же отношения к картине требовал от окружающих. «Картина,— говорил он,— есть глубоко сложная вещь и очень трудная. Только напряжением всех внутренних сил в одно чувство можно воспринять картину, и только в такие моменты Вы почувствуете, что выше всего правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею...»¹.

Реализм Репина в картинах, изображающих современную ему жизнь России, отмечается таким глубоким постижением движущих сил и такой масштабностью художественных обобщений, какие под стать произведениям исторической живописи. Репин по существу и является непревзойденным историческим живописцем современной жизни: в его картинах отражена история его времени. Другой великий художник — Суриков — непревзойденный исторический живописец русской истории, выразивший в своих картинах героический дух народа, способного к самостоятельному историческому творчеству.

¹ И. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым. М.—Л., 1946, стр. 62.

Многогранность отражения жизни в живописи 70—80-х годов благотворно сказалась и на развитии других жанров — портретного и пейзажного. В портретном искусстве этого периода на первый план все сильнее выдвигалась гражданская тема. Основа такого подхода портретиста к своим моделям была заложена в творчестве Перова, написавшего в начале 70-х годов свои лучшие портреты, в которых обозначился огромный диапазон его портретного творчества — от соперничающего с персонажами Островского изображения купца Камынина до одного из глубочайших образов русских писателей — портрета Достоевского.

Заложенные в этих двух произведениях разные задачи портретного изображения можно различить в дальнейшем и в творчестве других крупнейших портретистов. Так, Крамской написал, с одной стороны, портрет Суворина, а с другой, Некрасова, Репин создал своего «Протодьякона», портреты Аксакова и Дельвига — произведения почти критические в своей острой пронизательности и объективности, — и вместе с тем создал шедевры, в которых с огромной яркостью запечатлено представление художника о духовной силе и внутренней красоте передовых представителей русской интеллигенции, — портреты Мусоргского (1881), Пирогова (1881), Стрепетовой (1882), Стасова (1883). Этот последний тип портретного образа был наиболее характерен для искусства рассматриваемого периода. Портреты деятелей передовой демократической культуры давали возможность художникам выразить в них положительные гражданские идеалы. Герцен, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Некрасов, Островский, Стасов, Толстой, Мусоргский, Стрепетова, Менделеев, Пирогов — вот типичные герои портретной живописи 70—80-х годов.

Портрет сыграл свою роль не только как жанр, в котором решались новые идейные задачи искусства. Он облегчал и путь к глубоким психологическим решениям жанровой и исторической темы. Портретная живопись второй половины XIX века знала не только образы представителей передовой интеллигенции. Героями многих портретов-типов становились крестьяне, образы которых разрабатывались и в жанровых картинах. Этот факт весьма знаменателен. Портретная, жанровая и историческая живопись в той или иной мере, прямо или косвенно затрагивала два основных вопроса — жизнь народа и прогрессивную деятельность интеллигенции. Последний из двух вопросов нашел свой отклик и во многих портретах, и в картинах на революционную тему Репина и Ярошенко, и в исторических полотнах, проникнутых философским раздумьем, подобных «Христу в пустыне», Крамского.

В пейзажной живописи передовые русские художники также утверждали реализм и народность, опираясь в борьбе против условной академической «красивости» на эстетику Чернышевского с ее формулой «прекрасное есть жизнь». Большую роль в пробуждении у художников способности тонко чувствовать красоту родной природы сыграли произведения русских писателей: стихи Пушкина и Некрасова, описания природы у Тургенева и Толстого.

В 50—60-х годах начинал свое творчество А. Саврасов, но с наибольшей силой изображение родной природы, неразрывно слитое с чувствами народа, было

достигнуто в эти годы не столько в самостоятельной пейзажной живописи, сколько в превосходных жанровых картинах Перова «Похороны крестьянина» и «Последний кабак у заставы».

В 70—80-х годах, после этапной для русского искусства картины Саврасова «Грачи прилетели», самостоятельное развитие пейзажа, одного из важнейших жанров национальной демократической живописи, приобретает огромное значение. К 70—80-м годам относятся произведения Васильева и Шишкина. В 80-х годах Айвазовский создает «Черное море» (1881), появляются пейзажи Куинджи и Поленова. В конце 70-х годов начинает свою деятельность ученик Саврасова Левитан. Правда, его творчество достигает полной силы лишь к концу 80-х годов и блистательного расцвета в 90-х годах, когда им были созданы вдохновенные образы родной природы, составляющие мировую славу русской пейзажной живописи¹.

В 80-х годах творчество наиболее значительных русских живописцев достигло своей вершины. Одна из причин этого подъема заключалась в том, что искусство в это время подводило итоги целому периоду своего развития. Но были и другие причины, непосредственно связанные с особенностями этого десятилетия. Новая революционная ситуация 1879—1881 годов, тот высокий демократический порыв, который охватил тогда русское общество, способствовали подъему искусства.

Начиная с 1881 года — года казни народовольцами Александра II, в России воцарилась свирепая реакция, стремившаяся задушить революционное движение, подавить демократическую мысль, расправиться со всеми прогрессивными общественными явлениями. Это было время «контрреформ» Александра III, период самой черной реакции и изуверства, когда, по выражению А. Блока,

Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла.

Но несмотря на эту тяжелейшую обстановку для развития искусства, предшествующий революционный подъем 70-х годов и революционная ситуация дали художникам такой мощный заряд общественной и творческой энергии, что его с избытком хватило на целое десятилетие.

В. И. Ленин так характеризовал обстановку 80-х годов: «...в России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: „наступила очередь мысли и разума“, как про эпоху Александра III! Право же так... Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания. Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества народных масс сменяются в истории периодами, когда царит внешнее спокойствие, когда молчат или спят (по-видимому, спят) забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционизируются особенно быстро

¹ Творчество И. Левитана рассматривается в X томе настоящего издания.

способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования»¹.

В этих особенностях общественной жизни России в 80-х годах коренились и причины успехов русского реалистического искусства данного периода. Тяжелейшему гнету самодержавия противостояла как передовая общественная мысль, так и передовые литература и искусство. Господствовавшая в стране реакционная атмосфера не могла подавить мысль лучших русских художников, напротив, они все глубже задумывались над вопросом о судьбах народа, искали путей развития нации.

Во второй половине XIX века на историческую арену выходит не только крестьянство, но и рабочий класс. Уже в 60-х годах происходит ряд волнений и стачек рабочих, носящих пока стихийный и разрозненный характер; в 70-е годы их число увеличивается, но рабочее движение еще находится под влиянием народничества. В 80-х годах формируется самостоятельная организация рабочего класса.

К концу XIX века с особой силой проявляется, таким образом, борьба передовых и реакционных тенденций в общественной мысли и, шире, в русской национальной культуре. В. И. Ленин указывал, что «в каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только „элементов“, а в виде господствующей культуры»². Особенность России состояла в том, что вследствие напряженной борьбы народных масс с самодержавием и крепостным правом национальная культура господствующих классов, располагавшая всеми командными постами и средствами влияния и названная Лениным «великорусской культурой Пуришкевичей, Гучковых и Струве»³, по содержанию своих идей не была способна оказывать решающее воздействие на идейную жизнь русского общества. И напротив, культура, отражавшая чаяния трудящихся, эксплуатируемых масс, культура демократическая, социалистическая выступала во 2-й половине XIX века уже не только в виде неразвитых элементов, но и как вполне сформировавшаяся, самостоятельная культура, оказывавшая огромное влияние на общественное развитие, — «великорусская культура, характеризующаяся именами Чернышевского и Плеханова»⁴.

Изучая идейную борьбу в русском искусстве второй половины XIX века, нельзя упускать из виду тот необычайно большой удельный вес, которым обладала в царской, помещичье-буржуазной России культура демократическая и социалисти-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 331.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 120—121.

³ Там же, стр. 129.

⁴ Там же.

ческая. В этом также сказалось своеобразие исторического развития России. Если в странах Западной Европы ведущая роль в борьбе против сил феодализма, а следовательно, и в формировании национальной культуры, принадлежала буржуазии, выступавшей в качестве гегемона в буржуазных революциях XVII, XVIII и середины XIX века, то в России, вследствие ее экономической отсталости и сравнительно позднего развития капитализма, буржуазия была слабой и в борьбе против крепостничества ни на одном из этапов не заняла руководящего положения и не оказала значительного влияния на идейную жизнь страны. Так, на первом этапе борьбы с самодержавно-крепостническим государством ведущая роль принадлежала дворянским революционерам — декабристам, на втором этапе — разночинной интеллигенции, революционным демократам, выразившим крестьянские интересы, на третьем этапе — пролетариату. Утверждение и развитие передовой русской национальной культуры проходило под знаком решительного утверждения народности и приобрело не только необычайно сильную антикрепостническую, но в дальнейшем и антибуржуазную направленность.

Конец 80-х и начало 90-х годов XIX века в России характеризуются окончательным вырождением позднего народничества и идейным разгромом его ошибочной теории марксизмом. В борьбе с либеральным народничеством закалялись первые русские марксисты, но число их в стране было еще очень невелико. Период 1883—1894 годов был временем медленного и трудного роста социал-демократического движения в России; в огромной стране насчитывалось лишь около десятка небольших марксистских групп и кружков в разных городах. До середины 90-х годов марксизм в России оставался идейным течением, еще не связанным с рабочим движением. Это движение продолжало носить в ту пору стихийный характер. Естественно, что в этот период марксистское мировоззрение еще не могло активно влиять на развитие искусства в России. Это произошло, да и то не сразу, лишь в третий, пролетарский период русского освободительного движения и наиболее ясно сказалось сначала не в области живописи, а в художественной литературе (Горький).

В 90-х годах продолжали работать такие гиганты реалистической живописи, как Репин и Суриков. Неверны утверждения, будто в эти годы их творчество испытывало столь глубокий спад, что они не создали более ничего значительного. Несмотря на то, что в целом их деятельность в это переходное время не дала столько выдающихся произведений, как в предыдущие годы, она продолжала развиваться в русле крепких реалистических традиций, ознаменовавшись рядом значительных работ. Достаточно напомнить, что в 90-е годы Репин завершил своих «Запорожцев» и создал такие шедевры, как графические портреты Л. Толстого и Э. Дuze. В этот же поздний период появляются его превосходные портретные этюды к «Заседанию Государственного совета». В те же 90-е годы Суриков пишет «Взятие Снежного городка» (1891). Еще позднее возникает его знаменитый «Ермак» (1895) — произведение, не уступающее художественной силой его лучшим картинам 80-х годов.

Реалистические традиции русской живописи развиваются в эти годы и в творчестве художников нового поколения. В 90-е годы создает свои замечательные портреты Серов, выступая смелым продолжателем лучших портретистов 70—80-х годов; пишет проникнутые тончайшей поэзией изображения русской природы Левитан; появляются картины Касаткина, Архипова, С. Коровина, С. Исаева, раскрывающие новые черты в жизни крестьянства и рабочего класса; работают Врубель, Нестеров, Рябушкин и многие другие художники. Однако творчество этих мастеров, выявившее принципиально новые черты и обогатившее русское искусство 1890—1900-х годов, выходит за рамки рассматриваемого периода и поэтому найдет себе место в следующем томе.



Каковы были те традиции изобразительного искусства, которые на пути к новым завоеваниям стремились использовать русские художники? Каковы были их связи с наследием русского реализма и с зарубежными художественными школами?

В середине XIX века русская художественная культура знала двух живописцев, которые во многом определили дальнейшие пути русского искусства. Это были Александр Иванов и Федотов. Вряд ли требует специального объяснения роль последнего из двух названных живописцев. Федотов оказал на жанровую живопись огромное влияние. Несмотря на то, что в это время, особенно в творчестве некоторых жанристов 60-х годов, были живы еще и венециановские традиции, они все же уже не могли сохранить свое прежнее значение в искусстве; Федотов первым вдохнул в русскую живопись критический дух. Под знаком творчества Федотова развивалась по существу вся жанровая живопись 60—90-х годов.

Значение наследия Александра Иванова с первого взгляда не столь очевидно. Сам Иванов отрицал бытовой жанр. И можно было бы даже подумать, что все искусство второй половины века противостояло ивановскому пониманию красоты. Но на самом деле это было не так. Влияние Иванова было глубинным; оно не проявлялось непосредственно и лишь изредка как бы всплывало наружу. Не случайно Крамской, Ге, Суриков, создавая свои лучшие произведения, вспоминали Иванова, а Репин назвал его «Явление Христа народу» «самой гениальной и самой народной русской картиной»¹. Ивановское наследие вступало в свои права тогда, когда художники стремились к глубокому философскому раздумью, к монументальным образам, к обобщенной и пластически ясной живописи. Иванов завещал своим наследникам искусство большой общественной идеи. И все это, несмотря на стилистическое различие живописи Иванова и художников второй половины XIX века, определило жизненность ивановских традиций.

¹ И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1. М.—Л., 1948, стр. 38.

Русские художники не ограничивали свое наследие рамками национальной школы. Они обращались к опыту зарубежных мастеров-реалистов прошлого. Наибольшее внимание привлекали художники классических периодов европейского реализма.

В 60-е годы — в то время, когда передовая русская живопись обратилась к бытовому жанру, — вполне закономерно пробудился интерес к «малым» голландцам. Стасов выступил тогда в «Современнике» со статьей об их творчестве, откликаясь на спор о голландской живописи, начатый другими журналами. Позднее, когда значительно расширились рамки русской живописи, в центре внимания художников оказались крупные мастера-реалисты XVII века — Рембрандт, Веласкес и венецианцы XVI века. Их произведениями восхищались за границей Репин, Суриков, Крамской, Поленов, Серов. Русские художники прекрасно понимали, что учиться у этих мастеров следует не путем поверхностного подражания, что нужно переосмыслить опыт старой живописи, извлечь из нее уроки ради решения новых задач, которые ставит современная им жизнь России. Именно такой, творческий подход художников-реалистов второй половины века к наследию определил тот факт, что оно сыграло значительную роль в развитии лучших мастеров русской живописной школы рассматриваемого периода.

Почти все большие русские художники во время своего пребывания во Франции, Италии, Германии и других странах знакомились также с современной европейской живописью, многие из них уделяли внимание Коро и барбизонцам, а также художникам предимпрессионистам — Будену, Ионкинду, де-Ниттису и другим¹. Но освоение опыта западноевропейского искусства русские художники-реалисты подчиняли решению своих задач развития национальной живописи, с ее ясно выраженным передовым общественным содержанием. И самое освоение произошло поэтому в процессе развития и углубления этих задач, а не сразу.

На первом этапе живописцам приходилось преодолевать локальное цветовое решение, искать единства цветовой гаммы, которое должно было соответствовать новым принципам реалистического изображения пространства, воздушной среды. Показательны в этом отношении уже картины Перова второй половины 60-х годов и пейзажи Саврасова. У художников последующего поколения палитра еще более обогащается. Они овладевают приемами пленерной живописи, еще более убедительно и достоверно начинают передавать атмосферу. Тонкая, построенная на чуть заметных оттенках и еле уловимых нюансах, живопись достигает своих вершин в пленерных работах Репина, в некоторых пейзажах Поленова, а позже — у Левитана и молодого Серова. Цветовая характеристика предметов обогащается и, отнюдь не сводится к передаче их локальной окраски; они оживают, их цвет меняется в зависимости от солнца, воздуха, его влажности, в зависимости от расположения света и тени. Тень для художника перестает быть лишь более темной частью предмета, она меняет качество цвета.

¹ О. Ляскова. Передвижники и мировое художественное наследие (рукопись), стр. 61—62, 68.

Замечательно, что эти принципы пленерной живописи отнюдь не вели русских художников к утрате цветовой интенсивности. Так, например, в творчестве замечательного колориста Сурикова тонкая передача пространства, света, воздуха, рефлексов сочеталась с насыщенностью колорита и силой пластической формы.

Сила русской живописи второй половины XIX века заключалась не только в политической остроте и общественном значении тех тем и сюжетов, к которым обращались художники, но в том, что эти темы получили полноценное реалистическое воплощение, обрели *художественную* силу и убедительность.

Претворяя национальные традиции и используя то лучшее, что было близко им в художественной практике Западной Европы, русские живописцы выработали свой реалистический язык, свои особые методы построения картины. Современный человек, ставший героем их живописных полотен, предстал перед зрителем во всей своей жизненной конкретности, в сложном переплетении личных и общественных связей. Художники, стремясь с максимальной правдивостью передать характер человека, открывали новые методы психологической трактовки героя, способные показать столкновения самых разнообразных чувств и переживаний. Впервые в решении современной темы оказалось возможным изображение массовых сцен, герои которых наделены углубленной психологической характеристикой.

Каковы же были главные отличительные черты реалистического метода русских живописцев? Прежде всего этот метод определялся позициями художника. Как никогда ранее в искусстве утвердилась программность творчества. Художники ясно отдавали себе отчет, каких целей они хотели достичь своим искусством. Это была программа не узкоэстетическая, а скорее художественно-социальная. Идейная позиция художника выявлялась не в общей форме отрицания действительности или ее приятия, а в развернутых суждениях живописца по поводу тех или иных конкретных многоплановых явлений социальной жизни. Определять лицо живописи стали произведения, в которых непосредственно ставились важнейшие общественные вопросы современности. Эти вопросы стали теперь основным содержанием творчества русских художников. Например, в то время, когда главной задачей прогрессивной части русского общества была борьба с крепостничеством, а после отмены крепостного права — с его пережитками, главной темой живописи стало обличение социальных принципов, властвовавших в стране; когда в России наиболее актуальным стал вопрос о народе, о крестьянстве, живописцы обратились к крестьянской теме как к одной из главных; а когда революционное народничество начало самоотверженную борьбу с царизмом, многие художники посвятили свои силы разработке темы революционной борьбы.

Такого непосредственного участия в социальной жизни не знала еще история живописи. Здесь вступали в силу новые отношения искусства к действительности.

Характеризуя критическую направленность русской реалистической живописи, необходимо подчеркнуть, что критика сама по себе не являлась ее конечной целью. Она велась ради осуществления определенных идеалов. За обличительным пафосом даже тогда, когда в той или иной картине непосредственно не раскрыва-

лись положительные силы действительности, стояло позитивное начало, определяющее внутреннюю позицию автора картины. Но часто в живописи положительный герой выступал в борьбе, в конфликте. В сюжетной картине он обычно оказывался участником столкновения людских характеров и судеб. В портрете он нередко выступал как человек действия или мысли, и за его образом словно возникал современный мир во всей его суровости и борьбе.

Новые принципы вызвали к жизни и другие особенности творческого метода. Художник обращался теперь к конкретным явлениям современной жизни. Это требовало от него особой достоверности живописного языка. Большую роль начинали играть детали, характеристика обстановки, места действия. Однако они не выступают как самоцель или как простая информация; они всегда целенаправлены, подчинены раскрытию смысла события, и органически включаются в образный строй картины.

Трудные задачи встали перед живописью и в связи с новым характером психологической трактовки человеческого образа. Действия, поступки и переживания героев становились сложными, многоплановыми, как бы заставляя звучать в самом человеческом образе отклик на различные стороны запечатленного явления.

Развивая повествовательное начало, иногда обращаясь к методу рассказа, новая живопись должна была обрести и новые формы пластической выразительности, новую музыку ритмов и гармонию цветов. В этих условиях большую роль начинала играть композиция, которая должна была собрать воедино подчас многочисленных героев картины, но сделать это не навязчиво, а сохраняя достоверность как бы непосредственного явления самой жизни. То же можно сказать и о колорите: в цветовом решении нельзя было допустить произвольного отклонения от жизни, и вместе с тем цвет не ограничивался чисто информационной задачей, он не должен был терять свою эмоциональную активность, свою художественную выразительность, без которой живопись лишается достоинств, присущих ее специфике.

В органическом соединении правдивости и естественности изображения с композиционной логикой, четкой построенностью картины, живописной выразительностью и цветовой гармонией видели лучшие русские художники второй половины XIX столетия одну из главных целей своих исканий. Тем самым они утверждали в своем искусстве художественный реализм и выступали убежденными противниками как казенного академического псевдоклассицизма, так и пошло-обывательского фотографического натурализма.



Борьба русских художников за народное реалистическое искусство приобрела и своеобразные общественные формы. Она выразилась прежде всего в организации «Товарищества передвижных художественных выставок». Объединение художников-единомышленников в единую идейно-творческую и деловую организацию само по себе было явлением, совершенно необычным в истории искусства.

Предпосылкой к возникновению Товарищества послужило событие, ознаменовавшее начало открытых военных действий демократических сил против оплота косности в русском искусстве — императорской Академии художеств. Этим событием был так называемый «бунт 14-ти», происшедший в 1863 году. Чтобы понять его смысл, следует обратиться к фактам, ему предшествовавшим.

В 50-е годы демократические тенденции стали проникать и в императорскую Академию художеств, хотя ее руководство всячески препятствовало этому процессу. Новый устав Академии, утвержденный в 1859 году, по существу не принес коренных изменений. Среди дисциплин, преподававшихся ученикам, снова заняли свое место общеобразовательные предметы. В остальном нововведения ограничились лишь мелкими поправками, которые не меняли сути дела. Академия оставалась в ведении Министерства императорского двора; начиная с 1843 года ее президентами являлись члены царской фамилии. Преподавание продолжало строиться на старых шаблонах консервативного академизма. А в целом, как учреждение, Академия была послушным проводником политики императорского двора. Не случайно, например, в 1856 году в Академии был учрежден класс «православного иконописания» и отпущены соответствующие средства для его оборудования¹. Эклектичная смесь академического классицизма с подражанием византийской живописи входила в ту реакционную программу «православия, самодержавия и народности», которая была провозглашена еще во времена Николая I.

Но несмотря на все это, Академии коснулись и новые веяния. Постепенно стал изменяться контингент ее учеников: исчезли казеннокоштные, проводившие всю свою жизнь с малых лет в стенах Академии и впитывавшие в себя ее бюрократический дух; пришли люди нового типа — разночинцы, часто приезжавшие из далекой провинции, учившиеся грамоте на медные гроши. Эти люди не могли не чувствовать тяги к новым устремлениям искусства.

В самом конце 50-х и начале 60-х годов под влиянием новых веяний времени профессора Академии и ее Совет иногда даже поощряли жанровую живопись. Жанровые картины, созданные подчас даже не в стенах Академии, награждались медалями².

¹ С. Кондаков. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. 1764—1914. СПб., 1914, ч. 1, стр. 44.

² Этот момент в жизни Академии красочно описал в своих воспоминаниях Крамской: «Все профессора, за немногими исключениями, не были способны сознательно, во имя идеи, давить проявления молодой жизни (это выросло уже впоследствии)... Я застал Академию еще в то время, когда недоразумение Совета относительно нарождающейся силы национального искусства было в спящем состоянии, и когда еще существовала большая золотая медаль за картинки жанра. Мало того, это счастливое недоразумение было настолько велико, что все медали, даже серебряные, можно было получить за такие картинки, помимо классов. Появится, например, талантливый мальчик, дойдет до натурного класса, попробует, порисует да на лето куда-нибудь и исчезнет, а к осени привезет что-нибудь вроде «Поздравления молодых», «Приезда станового» или «Продавца апельсинов» (Якобия). Все видят ясно, что есть юмор, талант, ну и дадут маленькую серебряную медаль, так, для поощрения; а молодой человек па будущий год привозит уже что-нибудь получше: «Продавец халатов» (Якобий), или «Первое число»; профессора опять смеются и, по недоразумению, дают большую серебряную медаль, да рядом для очистки совести, чтобы не обижать очень историков, и постановят: не допускать на золотые медали не имеющих серебряные за классные работы; а на выставке встречаются уже с такого рода картинками: как «Первый чин» Перова, «Светлый праздник нищего» Якобия,

Своего рода апогея либерализм академического Совета достиг в 1861 году, когда большими золотыми медалями были награждены Перов за «Проповедь на селе» и Якоби за «Привал арестантов». После этого наступил перелом. Стало ясно, как далеко может завести это «недоразумение Совета». Резкий поворот произошел в 1863 году; он был связан с общим поворотом к политической реакции, ясно обозначившимся в России в это время.

В 1863 году четырнадцать учеников исторического класса¹, после того, как Совет отказал им в просьбе о свободном выборе сюжета для конкурсных работ и предложил тему из скандинавской мифологии «Пир в Валгалле»², демонстративно покинули Академию. Эта демонстрация была воспринята как бунт против устоев, сложившихся в течение многих десятилетий. Она вызвала гнев академического начальства и профессуры. «Бунтарей» ожидали неприятности. Однако в «высоких сферах» решено было не раздувать этого дела, чтобы не подвергать его огласке (о нем даже запрещено было упоминать в печати).

С этого времени свежие веяния, прогрессивные тенденции редко проникали сквозь стены Академии, и основные пути реализма в русской художественной культуре проходили в стороне от нее; ей противопоставляли себя прогрессивные круги русских художников и творческие объединения, ими организованные.

Первым из них явилась петербургская Артель художников, созданная покинувшими Академию конкурентами в 1863 году. Ее вдохновителем и главой был И. Н. Крамской. Главной первоначальной целью объединения было создание необходимых условий для творческого труда членов Артели, которые, покинув Академию, остались без мастерских, без материалов, без денег. Члены Артели организовали род коммуны. При ее создании художники находились под впечатлением той коммуны, которую описал Чернышевский в романе «Что делать?». Артель принимала заказы на исполнение различных художественных работ, включая и иконы. Ее члены, сплотившиеся в единую семью, помогали друг другу, они дружно работали, читали вслух литературные произведения, вместе обсуждали живые вопросы искусства и художественной критики. На «четвергах» Артели собирались многочисленные гости, среди которых были такие художники, как Шишкин, Якоби, Трутовский, Васильев, Репин, Антокольский. Там нередко бывал и Стасов, считавший своим долгом поддерживать Артель.

На протяжении 60-х годов дела в Артели шли успешно: поступали заказы; рос авторитет самой Артели и отдельных ее членов, которым Академия вынуждена была присваивать звания. Однако это преуспевание продолжалось недолго. По-

«Отдых на сенокосе» Морозова, «Возвращение пьяного отца» Корзухина, «Сватовство чиновника» Петрова. Постановление забыто, и золотая медаль второго достоинства награждает лапти да сермяги» (Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837—1887. СПб., 1888, стр. 611—612).

¹ Б. Б. Вениг, А. К. Григорьев, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, Ф. С. Журавлев, А. И. Корзухин, И. Н. Крамской, К. В. Лемох, А. Д. Литовченко, К. Е. Маковский, А. И. Морозов, М. И. Песков, Н. П. Петров, Н. С. Шустов. К живописцам присоединился скульптор В. П. Крейтан.

² Для жанристов была предложена тема «Освобождение крестьян».

строенная на принципах коммуны, утопических в условиях буржуазной России, Артель должна была скоро распасться. На смену ей пришло Товарищество передвижных художественных выставок, объединение, лишенное того характера утопичности, который лежал в основании Артели. Эта новая организация была построена на вполне реальной основе: устройство ежегодных передвижных выставок с показом их в городах России и с последующим распределением доходов между членами Товарищества.

Товарищество передвижников объединило в себе основные силы реалистического русского искусства 70—80-х годов¹. В основе его лежали передовые просветительские цели, связанные с новым пониманием места искусства в общественной жизни. Завоевав независимость от Академии в деле устройства выставок, Товарищество провозгласило своим лозунгом пропаганду искусства в провинции, стремились способствовать широкому ознакомлению русской публики с уже созревшим реалистическим направлением.

Идея создания Товарищества, принадлежавшая Г. Г. Мясоедову, была выдвинута в Москве. Группа московских художников обратилась к членам петербургской Артели с предложением присоединиться. 2 ноября 1870 года был утвержден устав Товарищества², а 16 декабря того же года состоялось его первое собрание. В конце 1871 года в Петербурге открылась 1-я выставка передвижников. На выставке было немало произведений, ставших впоследствии известными в истории русского искусства,— «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» Н. Ге; «Грачи прилетели» А. Саврасова; «Порожняки» И. Прянишникова; портреты, созданные В. Перовым, и другие работы.

Выставке везде сопутствовал успех. Салтыков-Щедрин и Стасов приветствовали рождение нового прогрессивного объединения русских художников-реалистов, возлагая на него большие надежды. За этой выставкой последовали другие, систематически устраиваемые каждый год. Всего с 1871 года до Октябрьской революции³ было устроено 45 выставок. Как вспоминает М. В. Нестеров, открытие каждой передвижной выставки было важным событием в культурной жизни России: «К передвижникам шли все за свой трудовой и нетрудовой „четвертак“. Тут были профессора высших учебных заведений и писатели, была и петербургская „знать“, были разночинцы-интеллигенты. Все чувствовали себя тут как дома. Передвижники были тогда одновременно и идейными вождями и членами этой

¹ Почти все крупные художники-реалисты, за исключением В. В. Верещагина, Петра Соколова, П. П. Чистякова и нескольких художников-шестидесятников, утративших в 70—80-е годы свою прежнюю роль, были организационно связаны с Товариществом.

² Членами-учредителями, подписавшими устав, были: Н. Н. Ге, Л. Л. Каменев, М. К. Клодт, М. П. Клодт, А. И. Корзухин, И. Н. Крамской, К. В. Лемох, В. Е. Маковский, К. Е. Маковский, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, И. М. Прянишников, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, В. И. Якоби. Наиболее активными инициаторами создания Товарищества явились Мясоедов, Крамской, Ге, Перов.

³ Товарищество передвижных выставок просуществовало до 1923 года, когда была устроена последняя, 48-я выставка, затем художники влились в объединение АХРР.

огромной культурной семьи 80—90-х годов прошлого века»¹. Помимо Петербурга и Москвы передвижные выставки показывали в Харькове, Киеве, Одессе, Казани и других городах России. Выставки имели огромное значение в развитии русской демократической идеологии, они приобщали широкие слои населения, в том числе и провинции, к передовому русскому искусству, будили мысль, вызывали оживленные отклики в печати. Все это немало способствовало тому, что искусство становилось активным фактором общественной жизни России².

С того момента, как было создано Товарищество, Академия начала искать способы, при помощи которых можно было бы подорвать новое объединение прогрессивных художников. Эти действия были продиктованы стремлением руководителей Академии сохранить ей авторитет как высшего государственного художественного учреждения, вернуть ей ту полноправную власть в деле устройства художественных выставок, которой она еще недавно обладала. Вскоре же после организации передвижниками своих первых выставок в Академии было принято решение, запрещавшее ее ученикам участвовать в этих выставках. За этим последовали новые шаги со стороны Академии. Она принялась за организацию собственного выставочного общества, которое могло бы стать конкурентом Товариществу. В 1875 году был подписан устав этой новой организации — Общества выставок художественных произведений. Затем Академия отказала передвижникам в помещении, которое прежде было в их распоряжении. Передвижникам пришлось устраивать свою 5-ю выставку в помещении Академии наук. После этого среди членов Товарищества возник план строительства собственного выставочного здания. Однако Петербургская городская управа отказала им в просьбе о выделении места для постройки.

Наиболее угрожающим для передвижников было устройство Академией в 1886—1887 годах своих передвижных выставок, которые предполагалось также экспонировать в провинции. Эти выставки могли явиться опасным конкурентом выставкам Товарищества. Но Академия не смогла противопоставить произведениям передвижников сколько-нибудь значительных в идейно-художественном отношении полотен. Академические передвижные выставки не оказались жизнеспособными, и передвижные выставки остались прерогативой породившего их в начале 70-х годов Товарищества.

Для укрепления и развития реализма, при всем значении *временного* экспонирования произведений передовых художников на передвижных выставках, было насущно необходимо, чтобы лучшие картины не рассеивались затем в разных направлениях, а собирались вместе, имели *постоянное* местонахождение и были доступны зрителям; *нужна была галлерей русской реалистической живописи.*

¹ М. Нестеров. Давние дни. М., 1959, стр. 166.

² Исключительно ценный материал о деятельности Товарищества передвижных выставок с перечнем участников, обзоров выставок в периодической печати и библиографии собран в книге: Г. Бузова, О. Гапонова, В. Румянцева. Товарищество передвижных художественных выставок, т. 1—2. М., 1952—1959.

И эту задачу, казалось бы непосильную для одного человека, взял на себя единомышленник передвижников П. М. Третьяков. Он посвятил всю свою жизнь и отдал свои средства делу создания национальной галереи русского искусства. С безошибочным чутьем приобретал Третьяков лучшие произведения русской живописи и произведения передвижников сделал доступными широким слоям русского общества. СобираТЕЛЬСкая деятельность Третьякова была формой общественно-го служения. И когда созданный им музей стал подлинной художественной сокровищницей русской живописи, Третьяков передал галерею в собственность города Москвы¹. Художники понимали и ценили патриотическую и демократическую цель Третьякова, постоянно помогали ему советами, выполнением заказов на создание портретов выдающихся деятелей русской культуры, снижали цены на свои картины с тем, чтобы они попали в галерею, слава которой быстро упрочилась. СобираТЕЛЬСкая деятельность Третьякова, направлявшаяся высокими принципами, тонким пониманием искусства и горячей верой в торжество русской реалистической живописи, была активным фактором, который оказывал влияние и на самую практику искусства, поддерживал его развитие по прогрессивному пути.

Создание Товарищества, систематическое устройство передвижных выставок и создание Третьяковской галереи были важными организационными формами, помогавшими передовым русским художникам в их борьбе за утверждение и развитие реалистического искусства.

Очень важную роль в становлении этого искусства играла и теоретическая борьба, которой передвижники уделяли большое внимание. Среди передвижников были подлинные художники-мыслители — Крамской, Антокольский, Ренин, Суриков, — эстетические высказывания которых имеют большую ценность, являются свидетельством мыслительной и неустанных стремлений ответить на вопросы, волновавшие русское общество.

Наиболее активным идейным выразителем прогрессивных тенденций, развивавшихся в Товариществе, а до этого в Артели, был И. Н. Крамской. Еще в молодости — в 1858 году — Крамской высказал свои взгляды в статье «Взгляд на историческую живопись», и с тех пор в течение 30-ти лет художник не оставлял пера, которое вместе с кистью стало для него средством борьбы за торжество реалистических принципов искусства². Суждения этого художника составляют стройную систему, в которой находят свое место все основные вопросы эстетики — об общественной роли искусства, о его народности, национальном своеобразии, реализме, идейности³.

¹ Подробные материалы о создании Третьяковской галереи и ее передаче городу собраны в кн.: А. Боткина. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1960.

² Ныне мы судим о взглядах Крамского в основном по его сохранившейся переписке, изданной вскоре после его смерти, а затем неоднократно переиздававшейся и пополненной. См.: И. Крамской. Письма, т. I—II. М., 1937; «Переписка И. Н. Крамского», т. 1—2. М., 1953—1954.

³ См.: Л. Гутман. И. Н. Крамской — идеолог реалистического искусства. — «Искусство», 1935, № 3, стр. 85—132; С. Гольдштейн. Предисловие к кн.: «Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков». М., 1953, стр. 5—29.

Все высказывания Крамского пронизаны верой в высокую миссию искусства, в его способность служить обществу. Лишь общественные интересы, по мнению художника, могут быть источником вдохновения. «Только чувство общности,— пишет он,— дает силу художнику и удесятерит его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени, и современников, и потомков»¹.

Всю жизнь борясь за свободу творчества от административной опеки, Крамской был убежден в том, что «художнику зато необходимо научиться высшему повиновению и зависимости от... инстинктов и нужд своего народа и согласию внутреннего чувства и личного движения с общим движением»². В народе видел Крамской «великий родник», способный вечно питать творчество художника, которое не может развиваться вне зависимости от условий социального бытия, от национальных форм и традиций. «Я стою за национальное искусство,— писал художник,— я думаю, что искусство и не может быть никаким иным, как национальным. Нигде и никогда другого искусства не было, а если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выразилось нацией, стоявшей впереди общечеловеческого развития»³.

Среди русских художников Крамской в своих художественно-критических суждениях не был одинок. Весьма ценными (хотя и не всегда последовательными) были и многочисленные высказывания Репина, обладавшего ярким литературным дарованием. Теоретический строй мыслей был свойствен Антокольскому, и многое в его письмах и статьях⁴ представляет бесспорный интерес. Много глубоких мыслей о художественном творчестве было высказано В. И. Суриковым в его письмах, П. П. Чистяковым в записных книжках и другими выдающимися мастерами русского изобразительного искусства.

Но суждениями самих художников не ограничивалась теоретическая мысль, прокладывавшая пути искусства. Передвижники и их предшественники 60-х годов имели свою критику, которая укрепляла авторитет и расширяла воздействие реалистического искусства, заботливо растила таланты, тщательно оберегала принципы демократического художественного творчества.

В. В. Стасов по праву занял центральное место в критике этого времени. Он был не только постоянным соратником передвижников и участников «Могучей кучки», которой как музыкальный критик посвятил ряд своих работ, но и другом и советчиком многих художников.

¹ И. Крамской. Письма, т. II, стр. 292.

² Там же, стр. 419.

³ Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, стр. 627.

⁴ «Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи». Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905.

Критическая деятельность Стасова была проникнута борьбой за реалистическое искусство, близкое народу, выражающее передовые идеи своего времени. Еще в 1861 году, до «бунта 14-ти» и возникновения Товарищества передвижных выставок, Стасов выступил с резкой критикой косного академического искусства и против казенщины академического преподавания, отвлекавшего художников от жизни.

Эстетические взгляды Стасова сложились под влиянием идей Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Хотя Стасов и не поднимался до последовательных взглядов революционных демократов — идеологов крестьянской революции, все лучшее в его наследии связано с усвоением их эстетических идей и применением усвоенного к области изобразительных искусств.

Достоинство лучших критических статей Стасова заключается в том, что он рассматривает произведения искусства, исходя из их идейного содержания и сопоставляя их с отражаемой в них действительностью. Этот метод «реальной критики», обоснованный Чернышевским и Добролюбовым, Стасов успешно применял к анализу произведений русской реалистической живописи. Поэтому в анализе и оценке картин Перова, Неврева, Верещагина, Репина Стасов умел выявить их общественное значение. Особенно много сделал Стасов в утверждении и развитии бытового жанра, способствовал углублению и расширению охвата жизни в произведениях жанровой живописи.

Не все во взглядах Стасова было верным, подчас он отходил от идей Чернышевского и подпадал под влияние либерализма. Так, например, ошибся Стасов в оценке реформы 1861 года и, анализируя картину Мясоедова «Чтение манифеста», писал, что художник «представил тут один из важнейших современных моментов — изображение того, как русский народ по сараям и овинам читал великий манифест о своем освобождении от векового невольничества»¹. Правильно подчеркивая огромные возможности бытового жанра в живописи передвижников, Стасов подчас впадал в односторонность и утрачивал чувство историзма, подходя с теми же критериями к оценке классического наследия художников-реалистов прошлых эпох. Стасов совершенно неверно, пренебрежительно отнесся к великому наследию русского изобразительного искусства XVIII — первой половины XIX веков. Стасов допускал ошибки и в оценке некоторых крупных творческих индивидуальностей (Сурикова, Чайковского) и некоторых значительных произведений (Ге — «Петр и Алексей», Антокольского — «Грозный» и др.) и, напротив, иногда, увлекаясь, положительно оценивал вещи мелкие, незначительные (например, произведения Седова, Кошелева и др.). Борясь против декадентства, он упрощенно подходил к сложным процессам развития русского искусства начала XX века. Радуя за национальную самобытность в архитектуре, Стасов ошибочно хвалил фальшивый псевдорусский «стиль», насаждавшийся Ропетом и Гартманом.

¹ В. Стасов. Избранное, т. 1. М.—Л., 1950, стр. 498.

На эти недостатки Стасова необходимо указать, но они, разумеется, не заслоняют той огромной полезной работы, которую проделал этот неутомимый борец. Он зорко следил за тем, как год от года, от выставки к выставке художники-реалисты все пристальней изучают окружающую жизнь, вскрывая все новые и новые ее пласты. Успехи реалистического искусства критик связывал с подъемом общественной жизни и с присущей ему страстностью и талантом активно содействовал этим успехам своими смелыми, яркими статьями.

Выступления Стасова отличались многосторонними знаниями, широким охватом явлений русской художественной культуры в целом — литературы, музыки, живописи — и горячей любовью к искусству.

Вместе с Крамским Стасову принадлежит почетная и благородная роль идеолога передвижников, заслуги его в борьбе за торжество реализма в русском искусстве эпохи его подъема во второй половине XIX века исключительно велики, их поистине трудно переоценить.



Идейная борьба в русском изобразительном искусстве должна была затронуть и область художественного образования. Выход 14 выпускников из Академии художеств был своего рода демонстрацией, направленной против негодных, отживших методов, применявшихся в Академии консервативными и в большинстве случаев бездарными профессорами.

И все же состав Товарищества продолжал пополняться художниками, в том числе такими, как Репин, Суриков, Васнецов, Поленов, получившими образование в той же Академии.

Большая заслуга в этом принадлежала выдающемуся педагогу П. П. Чистякову, который с 1872 года стал работать в Академии в качестве профессора. Чистяков был не только знатоком тайн мастерства живописи, открытых им в результате глубокого изучения классиков Ренессанса. Он был также человеком передовых, демократических взглядов, патриотом русской национальной школы живописи. То, чему учил Чистяков, по существу шло в разрез с принципами академизма, было направлено против фальшивых эффектов красок и мертвых, условных схем композиций. Чистяков учил мастерству создания идейно-содержательной живописи. «Цвета в картине должны помогать содержанию, а не блеснуть глупо-хващливо»¹, — говорил он, требуя такой же подчиненности содержанию и от рисунка, и от композиции. Чистяков был тем профессором Академии, который наилучшим образом вооружил художников-передвижников методом создания подлинно реалистических картин. «Это наш общий и единственный учитель», — говорил Репин².

Успехи передвижников и все большая утрата Академией художеств её прежней роли побудили руководство Академии провести некоторую реформу и

¹ П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832—1919. М., 1953, стр. 493.

² См.: И. Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., [1913], стр. 47.

пригласить профессорами наиболее видных передвижников. Репин, несмотря на протесты Стасова, откликнулся на это приглашение, а с ним вместе и другие художники-реалисты.

В 1894 году был принят новый устав Академии, при которой было создано Высшее художественное училище, где ученики проходили курс в мастерских. Профессорами-руководителями мастерских в 90-х годах были живописцы: Репин, Куинджи, Шишкин, Кившенко, Кузнецов, В. Маковский, гравёр Матэ, скульптор Беклемишев, архитекторы Л. Бенуа, Померанцев, Томишко. Как видим, среди перечисленных художников главное место принадлежало передвижникам. Профессора-руководители получали несколько большие права, возможность формировать таланты молодых художников, прививая им определенные принципы восприятия природы.

Реформа Академии принесла некоторые плоды: в мастерских передвижников было воспитано немало реалистов, сыгравших свою роль в истории русского искусства. Однако коренного перелома не произошло; Академия, как учреждение, во многом сохранила свои консервативные устои, а выставки академических работ в 90-х годах не приносили обновления художественной жизни страны.

Больших успехов добилось в это время московское Училище живописи, ваяния и зодчества¹. Значительно более демократическое, чем Академия, оно сыграло особую роль в распространении принципов передового реалистического искусства, связанного с именами передвижников. Если в Академию художеств представители этого направления пришли лишь в 90-е годы, когда их искусство уже перешло свой зенит, то их деятельность в московском Училище в 70—80-х годах совпадала с высоким расцветом передвижничества, с периодом его наибольшего общественного влияния.

В то время, как Академия художеств находилась в постоянном антагонизме с Товариществом передвижников, московское Училище составляло, напротив, его незыблемую опору. И это не было случайным. Характерно, что почти все преподаватели Училища были одновременно и членами Товарищества. Училище из года в год предоставляло свои стены для приезжавших в Москву передвижных выставок. Одновременно оно устраивало и выставки своих учеников, как бы подчеркивая этим неразрывное единство целей, стоявших перед Товариществом передвижников и Училищем в деле образования художественной молодежи.

На протяжении полувека московское Училище воспитало таких крупных мастеров, как Перов, Саврасов, Прянишников, В. Маковский, Левитан, братья Коровины, С. Иванов, Архипов, Касаткин, Рябушкин и многие другие. Среди выпускников Училища нетрудно увидеть два поколения, наиболее ярко представлявших московскую школу: это шестидесятники во главе с Перовым и мастера, завоевавшие признание в конце 80-х и в 90-х годах. Как правило, последние учились у пер-

¹ Это наименование было присвоено Училищу живописи и ваяния в 1866 году, после того, как в 1865 году в нем было введено преподавание архитектуры.

вых, хотя надо сказать, что преподавательский состав на протяжении второй половины века пополнялся и мастерами, не связанными прежде с Училищем, например Поленовым, а позже — в 90-х годах — Савицким и Серовым.

Основные педагогические принципы, господствовавшие в Училище, во многом были свободны от академизма; там учили прежде всего следовать натуре. Ученик Венецианова Зарянко, роль которого в сложении традиций московской художественной школы была довольно значительной, разработал свою систему преподавания, не свободную от педантизма, предполагавшую математическую точность в передаче видимого мира, однако ценную своей требовательностью в наблюдении, изучении предметной среды. Не случайно многие ученики Зарянко, такие, как Перов и Прянишников, сумели извлечь для себя много полезного из системы учителя. Традиция внимательного изучения природы сохранилась в Училище до конца столетия.

Петербургом и Москвой далеко не исчерпывались центры русского художественного образования. В различных городах возникали в то время новые художественные школы и училища. В 1865 году в Одессе Обществом изящных искусств была открыта рисовальная школа, а затем при ней — художественное училище, находившееся в ведении Академии художеств. В 1869 году в Харькове открылась частная рисовальная школа М. Д. Раевской-Ивановой, которая в 90-е годы также была преобразована в Училище. В течение 70—90-х годов художественные школы и училища были организованы в Киеве, Риге, Тифлисе, Казани, Пензе, Ростове-на-Дону¹. Академия покровительствовала этим учебным заведениям, помогая им наладить учебный процесс и принимая лучших из окончивших училище в число своих учеников².

Расширение художественного образования в России можно рассматривать как одно из свидетельств демократизации искусства, под знаком которой развивалась художественная культура второй половины XIX столетия.

¹ Инициаторами создания этих учебных заведений были, помимо университетов или гимназий, различные художественные общества. Кроме существовавших ранее петербургского Общества поощрения художников (с 1882 года — художеств) и Московского художественного общества, во второй половине века были основаны московское Общество любителей художеств, поддерживавшее реалистическое направление, Общество изящных искусств в Одессе и ряд других.

² См. Н. Яворская. Академия художеств и художественное образование в России в XIX веке.— В кн.: «Академия художеств СССР. 200 лет. Десятая сессия». М., 1959, стр. 147—159.



ГЛАВА ПЕРВАЯ




ЖИВОПИСЬ
И
ГРАФИКА



САТИРИЧЕСКАЯ ГРАФИКА 1860-х ГОДОВ

П. М. ШМЕЛЬКОВ

Н. Ю. Зограф



На рубеже 50-х и 60-х годов, в период наиболее сильного развития в искусстве критических, обличительных тенденций, необычайно возрастает общественное значение сатиры. В эти годы получает широкое распространение сатирическая журнальная графика. Впервые в России появляются иллюстрированные сатирические журналы, близкие по типу к западным изданиям — «Punch», «Fliegende Blätter», «La caricature». Сатирический рисунок и карикатура в журналах приобретают остропублицистический характер, становятся органической частью журналистики.

Опираясь на наследие предшествующего десятилетия, породившего самостоятельный жанр сатирического рисунка и положившего начало собственной изобразительной публицистике — карикатуре на злобу дня (альбом М. Л. Неваховича «Ералаш»), сатирическая графика 50—60-х годов приобретает неизвестную ранее остроту социальной критики, поднимается порой до открытого политически-тенденциозного обличения. Если в 40-х годах тематика сборников карикатур была ограничена по преимуществу сферой бытовой юмористики либо областью литературно-художественной жизни, то теперь художник-журналист непосредственно участвует на страницах многочисленных органов печати в обсуждении острых общественных вопросов.

Сатирический журнальный рисунок играет в графике 60-х годов ведущую роль. Он оказывает воздействие на книжную иллюстрацию и альбомный рисунок, которые также приобретают ярко публицистическую окраску. В сатирической графике с особенной наглядностью обнаруживаются те новые связи изобразительного искусства с жизнью и общественной борьбой, под знаком которых формируется передовое реалистическое искусство этих лет.

Сатирическая графика 60-х годов не имела, в большинстве своем, сколькихнибудь значительных художественных достижений. За исключением Шмелькова мы не найдем среди сатириков-графиков этой поры ни одного крупного и оригинального произведения.

нального дарования. Новое движение в искусстве началось в стороне от господствующих традиций, так как мастера, прошедшие основательную школу, воспитанные на старых эстетических нормах Академии художеств, не были подготовлены к тому, чтобы примкнуть к этому движению. Не случайно поэтому сатирическая графика черпала свои кадры по преимуществу не из числа художников-профессионалов. Сатирики-шестидесятники — это главным образом люди, не получившие систематического специального образования, скорее — общественные деятели, чем профессиональные мастера-графики. Они связаны не столько с художественными, сколько с литературно-журнальными кругами, с передовой общественной средой своего времени.

Тем не менее не следует недооценивать значение этого движения в истории русского искусства и демократической художественной культуры в целом. В сатирической графике в силу ее жанровых особенностей и близости к литературе быстрее и более непосредственно, чем в живописи, возникали новые идеи и темы, интенсивнее шла выработка реалистического, независимого от академических традиций художественного языка. В результате эта графика оказывала значительное влияние на другие виды современного искусства, и прежде всего на жанровую живопись художников-шестидесятников, прокладывала дорогу новому демократическому искусству — искусству критического реализма, приобретая значение школы тесного сближения искусства с борьбой передового общественного лагеря за обновление жизни страны.



Одним из наиболее характерных повременных иллюстрированных изданий глухого пятилетия — периода реакции, наступившей в России после 1848 года, — был «Русский художественный листок» (1851—1862), издателем и главным рисовальщиком которого был В. Ф. Тимм. В этом издании, уделявшем, в частности, большое внимание Крымской войне, интерес к этнографии сочетался с подробным репортажем о событиях при полном, однако, отсутствии их социального осмысления. С теми же военными событиями были связаны и многочисленные литографированные альбомы политических карикатур середины 50-х годов, окрашенные в официально-патриотические тона и к тому же отличающиеся крайне низким художественным уровнем¹.

Исключение среди этих изданий представляли серии карикатур Н. А. Степанова², в которых ощущались первые проблески демократически-обличительных тенденций: сатира на Наполеона III и авантюристическую реставрацию монархии во Франции³. Наиболее характерным образцом, в котором нашел свое отражение

¹ «На нынешнюю войну». Рисунки художника Боклевского. М., 1855; «Карикатуры на современную войну». Рисунки Ознобишина. М., 1855; «Карикатуры на войну». М., 1855, и др.

² О начале деятельности Степанова см. в кн. 2 VIII тома настоящего издания, стр. 296—297.

³ «Карикатуры», вып. I—III. СПб., 1855; «Современные шутки», вып. I—III. СПб., 1856. Четвертый выпуск этого издания, подготовленный после окончания войны, был запрещен цензурой.

назревавший в эти годы перелом в русском искусстве, был сатирический альбом «Знакомые», посвященный темам внутренней жизни (1857—1858, художники: Н. А. Степанов, А. М. Волков, Р. К. Жуковский, П. Анненский, Г. С. Дестунис).

Вместе с оживлением общественной жизни России после поражения в Крымской войне оживает и изобразительная сатира. Правда, большинство сборников тоновых и цветных литографий и ксилографюр, появившихся в первые годы общественного подъема, еще не имеет социально-обличительного характера. Помещенные в них рисунки — грубо карикатурные бытовые сценки, не поднимающиеся выше поверхностного зубоскальства. Однако и в этого рода изданиях год от года усиливается общественно-критическая направленность. Таково, например, было развитие наиболее заметного из этих карикатуристов П. Анненского¹, автора «Пословиц в карикатурах» (СПб., 1855), «Русской грамматики для взрослых» (СПб., 1855), «Рассказов карандаша» (вып. I—II. СПб., 1857—1858).

В 1857 году литографом П. П. Семечкиным была выпущена в свет первая и единственная тетрадь П. А. Федотова «Сцены из вседневной жизни»². Хотя рисунки Федотова были сильно искажены, «отредактированы» в типичном для 50-х годов жанрово-повествовательном стиле, их издание также явилось симптомом возрождения традиций социальной сатиры. Альбом Федотова послужил толчком к целому ряду изобразительных опытов в сатирическом роде, повлияв, в частности, на авторов лубочных листков, издававшихся московскими литографиями А. П. Руднева, П. Н. Шарапова и др.

Если раньше московская лубочная картинка, рассчитанная на вкусы просто-народья, носила «фольклорный» характер, то теперь в нее проникают сюжеты, трактующие различные стороны современного быта и нравов. При этом наряду со сценками городской жизни, исполненными в типичной для жанра 50-х годов этнографически-бытописательной манере («Фомин понедельник», 1857, художник И. Шестаков; «Московские сбитенщики и ходябщики», 1858), мы встречаемся здесь и с наивно-прямолинейным подражанием сатирическим листкам Федотова («Первый вечер после свадьбы», 1857; «Ах, доктор, спасите мою собачку», 1857, и др.). Освоение федотовского наследия сыграло существенную роль: в лубок проникают черты социальной сатиры, которая к концу 50-х годов уже приобретает тенденциозно-политическую окраску («Семь лиц небылиц, новая игра в чехарду», 1858, — сатира на современный суд; «Неожиданная гостья», 1858, художник И. Шестаков)³.

Лубочные картинки стали в Москве своеобразными сатирическими листовками. Если в Петербурге Степанов изданием «Знакомых» подготавливал почву для возникновения сатирического журнала, то в Москве аналогичную роль играли

¹ Псевдоним П. И. Емельянова. См.: Г. Стернин. Очерки русской сатирической графики. М., 1964, стр. 149.

² «Сцены из вседневной жизни. Рисунки П. А. Федотова». Тетрадь 1. СПб., 1857.

³ Лист, изображающий крестьян, подающих Фемиде петицию о воле и шарахающихся в ужасе в сторону чиновников, вызвал политические репрессии со стороны правительства. См.: А. Закс. Литография «Неожиданная гостья». — «Исторические записки», т. 37, 1951, стр. 280—289.

лубочные листки. В лубке нашел отражение общий процесс становления журнальной карикатуры. Не случайно именно здесь начинали свою работу некоторые будущие карикатуристы иллюстрированных журналов.

Ведущее положение в передовой журналистике 60-х годов заняли боевой орган разночинной демократии — журнал «Искра» (1859—1873), возглавлявшийся в пору его расцвета поэтом В. С. Курочкиным и художником Н. А. Степановым, а также близкий к нему «Гудок» (1862) с его руководителями Д. Д. Минаевым и карикатуристом Н. В. Иевлевым. В противовес либеральным органам сатиры, таким, как «Весельчак» (1858—1859, художники М. О. Микешин, А. И. Лебедев), «Гудок» 1859 года (издатель Г. Блок), «Арлекин» (1859), не поднимавшимся выше беззубой юмористики и чисто развлекательных целей¹, изобразительная сатира «Искры» и «Гудка» 1862 года дает пример программного обличительного искусства.

Основную цель издатели «Искры» видели в развитии всех форм злободневной сатиры, непосредственно реагирующей на события дня. Памфлет, пародия, эпиграмма, очерк-фельетон — новые жанры публицистической поэзии и прозы — в изобилии появляются на страницах журнала. В это же русло горячей полемики органически включается и сатирический рисунок. Карикатурист выступает в журнале в тесном содружестве с литератором. Никогда прежде изобразительная сатира в русском искусстве не была столь прямо и непосредственно связана с социальной жизнью и общественно-литературной борьбой своего времени.

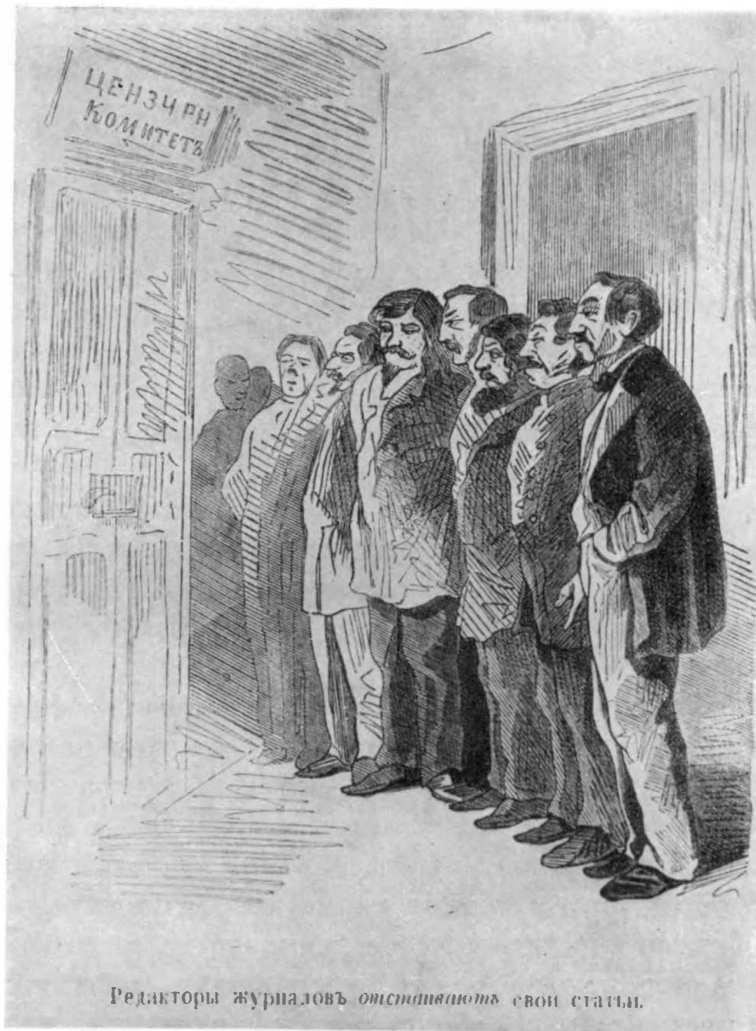
Карикатуры «Искры» и «Гудка» — своеобразная летопись современной жизни, охватывающая основные общественные пороки русской действительности. Обличение крепостничества, полицейско-бюрократического режима, произвола, взяточничества, чиновничества, тайной полиции, цензуры, реакционной и либеральной печати из номера в номер становится предметом сатирических рисунков ведущих художников этих журналов: Н. А. Степанова, Н. В. Иевлева, А. П. Редкина, А. Н. Бордгелли, А. М. Волкова, В. Р. Щиглева (Романыча), С. А. Любовникова, М. С. Знаменского и других. Поставив перед собой задачу «практической, всенедневной сатиры», редакция «Искры» смело пошла на расширение круга сотрудников, создав целую сеть не только литературных, но и художественных корреспондентов из среды разночинной интеллигенции самых отдаленных уголков России. Это способствовало притоку свежих сил, многообразию связей с жизнью, обеспечивавших сатирической графике «Искры» злободневность и остроту тематики.

У графиков «Искры» и «Гудка» не было недостатка в политической целеустремленности. Об этом свидетельствуют, в частности, сохранившиеся оригинальные рисунки, запрещенные цензурой, со всей откровенностью направленные против реакционной политики русского самодержавия и других европейских государств (Н. Иевлев — «Современная арлекинада», «Живая картина из Балканской мистерии», «Волк и овцы» и др.; Н. Степанов — «Благодарная нация своему освобо-

¹ Крайне низкий уровень рисунков в журналах «Оса» (1863—1865) и «Заноза» (1863—1866) сочетался с идейно-реакционной программой этих изданий.

дителю» — суд над Гарибальди — и др.)¹. Но на страницы журналов собственно политической карикатуре удавалось пробиться редко, да и то преимущественно в «зашифрованном» виде. Подобно литераторам, рисовальщикам приходилось широко пользоваться так называемым «эзоповым языком». Обходя недозволенные сюжеты, они были вынуждены создавать внешне безобидные рисунки, которые вместе с подписью, однако, обретали весьма острый политический смысл («Я всегда стоял за идею и буду стоять. — Стоять-то немудрено, а ты вот посиди!» — двое на набережной Невы на фоне Петропавловской крепости. — «Гудок», 1862, № 32).

Иногда политическая тема решалась при помощи прямолинейных попыток изобразительно передать игру слов, как мы это видим в карикатуре В. Щиглева (изображен квартальный, сажающий дерево: «Что делаешь, кавалер? — Видишь, сажаю», — намек на многочисленные в ту пору аресты. — «Искра», 1863, № 20). Типичен как пример буквальной иллюстрации пародийно-полемического литературного иносказания известный рисунок анонимного автора с подписью: «Муравьев-то, муравьев! Вот где пища соловьев. Прилетай же поскорей, обличитель соловей!» («Искра», 1863, № 1) — карикатура на реакционного министра Муравьева, прозванного Муравьевым-вешателем. Обличительный смысл подобных иллюстраций становится ясен лишь из помещенной под ними подтекстовки.



Н. Степанов. Редакторы журналов отстаивают свои статьи. Ксилография. («Искра», 1862, № 32).

¹ См.: «Неопубликованные карикатуры «Искры» и «Гудка». 1861—1862 годы». (Вступительная статья Л. Динцеса). М.—Л., 1939, рис. I, IV, XV, XL; «Литературное наследство», т. 71. М., 1963; ряд неизданных рисунков из собрания Гос. Исторического музея опубликован Г. Ю. Стервиным (указ. соч., стр. 178—194).

Цензурный запрет касаться непосредственно политических тем заставлял выдвигать на первое место литературно-художественную и журнальную полемику. Но и ей сотрудники редакций умели придать общественное звучание, обличая в своих литературных и художественных противниках, в частности из либерального лагеря, защитников социальной и политической реакции («Стрижи мелькают». — «Искра», 1865, № 1 — карикатура на журнал братьев Достоевских «Эпоха»; Н. Степанов. «Журнальные олимпийцы». — «Искра», 1861, № 46 — карикатура на журналы «День» и «Русский вестник» и др.). Отстаивая принципы критического реализма, они направляли острие своей сатиры против консервативного академического искусства, поверхностного бытописательства и натуралистических тенденций в современной живописи (Н. Степанов. «Художественная выставка». — «Искра», 1861, № 40; то же: «Искра», 1863, № 40 и др.)¹.

В то же время художественный уровень сатирической графики журналов был в большинстве случаев еще невысок. На нем, несомненно, отразилось широкое привлечение непрофессиональных рисовальщиков². В карикатурах «Искры» и «Гудка» привлекает не столько живой юмор, сколько остроумие замысла, от которого еще значительно отстает сатирическая выразительность самого зрительного образа. В совместной работе литератора и художника ведущее место принадлежало литератору, а карикатуре отводилась преимущественно служебная роль — простой иллюстрации, призванной «оживлять» хлесткий, бичующий текст, делать по возможности наглядной идею, заключенную в подписи.

Надо, однако, сказать, что сами искровцы сознавали слабости своей сатирической графики. Обращаясь к читателям с программой на новый 1865 год, редакция обещала обратить «особое внимание на то, чтобы карикатуры «Искры», как необходимое подспорье для публицистики, действительно были бы карикатурами, то есть чтобы *нелепое и достойное осмеяния, силою самого рисунка делалось очевидно смешным и нелепым для каждого*» (курсив наш. — Н. З.)³. Действительно, и в «Искре», и в «Гудке» обнаруживаются поиски образного решения карикатуры, изредка приводившие к появлению рисунков, обладающих самостоятельной выразительностью. В качестве примера следует назвать рисунок Степанова «Либерал-

¹ Серии карикатур Степанова — своеобразные иллюстрации к критическим обзорам академических выставок в «Искре» (см., например, статью «Обличительного поэта» [Д. Д. Минаева]. Путеводитель по художественной годичной выставке. — «Искра», 1863, №№ 36, 37). В этих карикатурах проводятся, в частности, те же идеи, что и в написанной И. И. Дмитриевым известной статье «Расшаркивающееся искусство» («Искра», 1863, №№ 37, 38). См.: Л. Гутман. Борьба за реалистическую эстетику и Академия художеств. (К 50-летию со дня смерти Н. Г. Чернышевского). — «Искусство», 1939, № 6, стр. 132—135, 143.

² Художественный коллектив «Искры» и «Гудка» составляли в подавляющем большинстве любители. Многие имена встречаются в журналах лишь однажды. Псевдонимы: «Посторонний», «Не здешний», «Из Сплетнидка» и т. п. прямо указывают на любительство и иногороднее происхождение авторов. Многие постоянные сотрудники «Искры» и «Гудка» — дилетанты: М. С. Знаменский — учитель и литератор, живший в Тобольске; И. Ф. Шестаков — в прошлом литератор, очеркист; В. Р. Щиглев (Романыч) — поэт-сатирик; К. Д. Данилов — правовед, сотрудник министерства юстиции; В. Д. Лабунский — также чиновник одного из министерств и т. п. Даже Н. Степанов и Н. Иевлев — руководители обоих журналов — не получили специального художественного образования. См.: Г. Стернин. Указ. соч., стр. 187—202.

³ «Искра», 1864, № 47, стр. 606.

эквилибрист», изображающий министра внутренних дел Валуева балансирующим на канате, — точное олицетворение лавирующей политики этого деятеля («Искра», 1862, № 21), карикатуры А. Редкина («Конь прогресса» — пушка на ногах-саблях. — «Искра», 1864, № 3) и другие.

Неразработанность принципов журнальной карикатуры обусловила преобладание в «Искре», так же как и в «Гудке», типа бытового сатирического рисунка, сценок из двух-трех фигур, связанных между собой диалогом. От бытовой зарисовки шел, в частности, Николай Александрович Степанов (1807—1877). Начав работать как карикатурист еще в 30-х годах (в это время он обращается к шаржам, посвященным литературно-художественному кружку К. Брюллова, М. Глинки и Н. Кукольника), он в 40-х годах принимает участие в иллюстрировании «физиологических сборников»¹ («натуральной школы» («Иллюстрированный альманах», 1848) и карикатурных альбомов М. Неваховича («Ералаш», «Волшебный фонарь»). Приемы и методы сатирического рисунка этой поры Степанов переносит и в «Искру». Наиболее удачные из его карикатур посвящены обличению нравов чиновной бюрократии; лучшие из них отличаются социальной типичностью характеристик, относительной выразительностью поз и жестов, передающих внутреннюю взаимосвязь персонажей (стр. 47). Конкретность обличения достигается в таком типе карикатур введением портретного шаржа, указывающего на определенного носителя зла. Типичны для Степанова и серии мелких зарисовок — своеобразные фельетоны в картинках на события текущей петербургской жизни, жанровый характер которых обусловил и большую живость рисунка. Однако



Н. Иевлев. «Русская Фемида». «В. И. Аскоченский вызывает духов для усмирения нигилистов, но Вельзевул посылает на русскую землю целую тучу ежедневных газет». Ксилография. («Гудок», 1862, № 40).

¹ См. о них в кн. 2 VIII тома настоящего издания, стр. 282 и след.

даже относительные удачи Степанова не многочисленны. Журнальная спешка вырабатывала штамп, в результате которого большинство его карикатур были похожи одна на другую¹.

Николай Васильевич Иевлев (1835—1866), известный не только как карикатурист, но и как иллюстратор², обладавший более живым и свободным графическим приемом, был остроумнее и изобретательнее. У него можно найти довольно меткие сатирические образы и в «Искре», и особенно в «Гудке», стиль рисунков которого определялся манерой художника. Характерна для него карикатура, исполненная в связи с празднованием тысячелетия России («Гудок», 1862, № 34), в которой известный памятник работы М. Микешина, поставленный в Новгороде, превращен в безобразный пузатый самовар, а подпись разъясняет скрытый смысл метафоры («За каким чертом ты эту уродину поставил? Его же не дожدهшься. — Уж закипел, батюшка. — Да что закипел? И еще тысячу лет не дожدهшься, покуда вскипит»). Не лишена выразительности и карикатура на сотрудника реакционного журнала «Домашняя беседа» В. И. Аскоченского («Гудок», 1862, № 40; *стр.* 49).

Русская журнальная карикатура 60-х годов успела сделать немного. Наступление реакции губительно сказалось на плодотворно начатом процессе формирования журнальной сатиры, подъем которой оказался ограниченным одним пятилетием. В 1864 году цензурным комитетом был отстранен от редактирования «Искры» Василий Курочкин, в том же году из журнала ушел и Степанов. Основанный Степановым «Будильник» (в 1865—1871 годах издавался в Петербурге, в 1873—1894 годах в Москве) и карикатурный листок «Маляр» (1871—1878), издававшийся одним из карикатуристов «Искры», А. М. Волковым, знаменуют начало упадка сатиры в русском изобразительном искусстве.



Демократический подъем в искусстве 60-х годов захватил и более широкие области графики, которая теперь впервые приобрела характер действительно массового искусства. В конце 50-х годов появляются многочисленные иллюстрированные издания: альбомы, тематические выпуски, сборники эстампов. Тиражная графика получает значение, подобное значению печатного слова, играя существенную роль в формировании общественного сознания.

К графике обращается целый ряд живописцев с очевидной целью обрести широкую аудиторию. Сборники эстампов «Наши пятницы» (1861), «Альбом видов и

¹ Много сил отдавал Степанов как художественный редактор исправлению рисунков неквалифицированных любителей — корреспондентов «Искры», что еще усиливало впечатление однообразия ее графики. Часто под рисунками стоят две подписи — автора и редактора. Степанов, как, впрочем, и Иевлев, по-видимому, прямо на доски перерисовывал для гравера наброски карикатуристов-любителей. Доля вины за несовершенство карикатур ложится и на гравера журнала П. З. Куренкова, мастерство которого оставляло желать много лучшего. Вообще книжная и журнальная графика 60-х годов немало страдала от низкого уровня мастерства гравиров-резчиков. Это были, как правило, ремесленники, работавшие только в области репродукционной ксилографии.

² «Рисунки к стихотворениям Н. А. Некрасова», тетрадь 1. СПб., 1865.

сцен из русской жизни» (М., 1867), «Русский художественный альбом» (I—III, СПб., 1861) и другие, содержащие зарисовки современного быта и нравов, народных типов, сатирические сценки, пейзажи русской природы, свидетельствуют об увлечении живописцев графическим искусством. К офорту, литографии обращаются в эти годы В. Перов, А. Саврасов, В. Маковский, И. Прянишников, К. Трутовский, из рисовальщиков П. Шмельков, М. Башилов, А. Лебедев и многие другие.

Обличение, критика становятся главным содержанием иллюстрационной графики 60-х годов¹. Реалистическая иллюстрация, как и в прежние годы, формируется в непосредственной связи с передовой литературой. В репертуаре художников решительно преобладают произведения гоголевского, как его называл Чернышевский, направления в русской литературе. Грибоедов, Крылов, Гоголь, из современников Некрасов, Островский, Салтыков-Щедрин — наиболее популярные авторы у рисовальщиков конца 50-х и 60-х годов; они оттесняют на второй план таких корифеев русской литературы, как Пушкин или Лермонтов². Стремление к самостоятельному изучению и критике социальной действительности приводит в эти годы к сближению иллюстрации и альбомного рисунка. Как и журнальная карикатура, иллюстрация и серийный альбомный рисунок превращаются в род социальной сатиры, делаются разновидностью изобразительной публицистики.

Уже в 40-е годы книжная иллюстрация, связанная с «натуральной школой» в литературе, впервые в русском искусстве стала не только полноценным истолкователем литературного текста, но и равноправным соратником писателя в правдивом и глубоком отражении самой действительности. Художники-иллюстраторы, следуя за своим современником-писателем в раскрытии текста, черпали образы непосредственно в окружающей жизни; изображение дополняло и обогащало текст новыми жизненными наблюдениями. Это был путь к созданию самостоятельных графических циклов социально-критического содержания. По существу таким именно циклом стали уже «Мертвые души» Агина, обладавшие, при всем их соответствии гоголевскому тексту, вполне самостоятельным художественным значением.

В 60-е годы этот процесс находит свое завершение. Прямая связь с современностью одинаково типична как для самостоятельной графической серии этих лет, так и для иллюстрации. И та и другая в творчестве художников-шестидесятников в равной мере — критические по замыслу «сцены вседневной жизни».

¹ Не случайно в роли иллюстраторов литературных произведений выступают часто художники сатирических журналов — Н. Иевлев, А. Лебедев и, наоборот, иллюстраторы — М. Башилов, П. Боклевский и К. Трутовский — рисуют карикатуры на злобу дня.

² К иллюстрированию произведений этих писателей обращались по преимуществу либо художники старшего поколения, либо мастера, в той или иной мере еще связанные с академическим и романтическим направлением в искусстве (Павел Соколов, А. Шарлемань, К. Флавицкий, М. Микешин и др.). У художников-шестидесятников поэтические образы Пушкина или проза Тургенева становились подчас предметом пародийного истолкования в плане современной литературной полемики. Таковы, например, карикатурные серии А. Волкова, посвященные «разоблачению» романов «Отцы и дети» и «Дым» («Дым. Карикатурный роман А. Волкова и К^о, живьем взятый из художественно-сатирического романа И. С. Тургенева». СПб., 1869; «Отцы и дети. Карикатурный роман А. М. Волкова». СПб., 1869) или лебедевские рисунки на мотивы «Евгения Онегина» («Евгений Онегин, роман в стихах, сокращенный и исправленный по статьям новейших лжереалистов темным человеком с приложением 5 рисунков работы А. И. Лебедева». СПб., 1866.)

Обращаясь к произведениям литературы, иллюстратор озабочен теперь не столько истолкованием образов писателя, сколько использованием общеизвестных литературных мотивов в обличительных целях. Он стремится интерпретировать сюжет, фабулу и образы (как это делал Боклевский в отношении Гоголя и Трутовский — Крылова) в прямой аналогии с современностью, используя язык писателя для актуальной публицистики.

Органически включаясь в круг сатирических жанров, иллюстрация 60-х годов теряет свой специфически книжный характер. Заостренная тенденциозность делает ее сродни журнальной карикатуре, непосредственное обращение к действительности связывает с жанрово-сатирическим рисунком. Альбом иллюстраций к гоголевскому «Ревизору» Боклевского по жанру примыкает к карикатурам «Искры» и карикатурным сборникам конца 50-х и 60-х годов (П. Анненского и др.), а его же рисунки на сюжеты комедий Островского, так же как и сценки Шмелькова к очеркам А. Голицынского в книге «Смех и слезы»¹, близки по жанру к тематическим выпускам А. Лебедева на темы «погибших, но милых созданий».

Таким образом, к 60-м годам стилистические различия между иллюстрацией и эстампом постепенно стираются. Рожденная литературным текстом иллюстрация приобретает как бы самостоятельный, «внекнижный» характер, обретая жизнь либо в форме вкладного листа, либо в виде особого альбома. Художники не уделяют внимания поискам органического единства иллюстрации с книгой как полиграфического и художественного целого, что было столь характерно для графики 40-х годов. Отсутствие непосредственной связи текста с изображением позволяет печатать иллюстрацию отдельно, не вставляя клише рисунка в набор. Поэтому на место ксилографии приходит литографская техника, получающая широкое распространение как более отвечающая самостоятельному характеру композиции и освобождающая рисовальщика от обязательного участия гравера.

Характерной чертой иллюстрационной графики конца 50-х годов была внешняя повествовательность. Для этих лет типичны жанровые зарисовки, следующие за развитием фабулы, либо станковые по форме картинки к отдельным, порой неудачу выбранным местам литературного произведения. В последних особенно ощущается близость к жанровой живописи 50-х годов, для которой, кстати, было крайне характерно обращение к сюжетам и образам, заимствованным из литературы (А. Попов. «Демьянова уха» и др.).

Иллюстрации Павла Петровича Соколова (1826—1905) к «Старосветским помещикам» Гоголя² — это серия описательных зарисовок. Остановливаясь на случайных эпизодах, вставных мотивах, отдельных деталях, он передает внешний бытовой фон мелкопоместной среды³. Подобный метод не давал возможности

¹ «Смех и слезы. Рассказы доктора А. Голицынского. Рисунки художника Шмелькова». М., 1859.

² Н. Гоголь. Старосветские помещики. М.—Л., 1948. При жизни автора иллюстрации не были изданы.

³ В том же духе иллюстрировал Соколов «Евгения Онегина». См.: «Иллюстрированный альбом к роману «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, 48 неизданных рисунков академика Павла Петровича Соколова. 1855—1860». М., 1892.

выразить внутренний смысл, отразить идейную сторону литературного произведения. Характерно, что рисунки Соколова к «Горю от ума», исполненные уже в середине 60-х годов,— тоже скорее беглые бытовые зарисовки, не отвечающие критической направленности комедии Грибоедова¹.

Характерные сдвиги, происшедшие в иллюстрационной графике на рубеже 50-х и 60-х годов, наиболее отчетливо отразились в работах Константина Александровича Трутовского (1826—1893). В конце 50-х годов он выполнил серию рисунков на темы народного украинского быта, которые помещал в «Русском художественном листке» В. Ф. Тимма², «Живописной Украине»³ и других изданиях, проявлявших интерес к народной жизни и этнографии. Выступивший в области живописи с характерными для жанра 50-х годов этнографически-бытописательными картинами из жизни украинского села, Трутовский и как график оказался более своеобразен в своих рисунках, посвященных быту украинского народа. Его рисунки на сюжеты повестей М. Вовчка «Чумак» и «Сестры», так же как и станковые листы на аналогичные темы, были исполнены в жанре бытовых зарисовок⁴.

Однако с приходом нового десятилетия в графике Трутовского все более определенно начинают преобладать свойственные духу времени критические мотивы. Эта новая тенденция ярче всего проявилась в его иллюстрациях к басням И. А. Крылова⁵.

Иллюстрации к басням — серия обличительных рисунков, представляющих собой, по замыслу их автора, сатиру на современные общественные нравы. Мораль,

¹ «Грибоедов, Александр Сергеевич. Горю от ума, комедия в четырех действиях, в стихах, с 32 рисунками академика П. П. Соколова». СПб., 1866. К концу 60-х годов творчество П. Соколова все более отдаляется от основной линии развития реалистической графики. Серия хромолитографий к повести «Тарас Бульба» («Тарас Бульба Н. Гоголя. Рисунки академика Соколова», СПб. [б. г.] — мелодраматические сцены в традициях академического романтизма, близкие к иллюстрациям М. Зичи на тот же сюжет.

² Иллюстрации к повестям Марко Вовчка «Чумак» («Русский художественный листок», 1860, № 2) и «Сестры» (там же, 1860, № 19).

³ Издавалась художником Львом Михайловичем Жемчужниковым (1828—1912) в качестве приложения к украинифильскому журналу «Основа». «Живописная Украина» выходила в 1861—1862 годах и представляла собой характерный образец иллюстрированного издания переходной поры. Издание состояло из серии выпусков эстампов, исполненных в офорте; главным рисовальщиком его был сам Жемчужников. Наряду с интересом к украинской этнографии, в «Живописной Украине» иногда проявлялось стремление к критическому осмыслению действительности. Это новое направление оказывалось порой связанным с поэзией Шевченко (рисунок Л. Жемчужникова «Покинутая», созданный под впечатлением поэмы «Катерина»). Иногда помещались отдельные изображения типов городской и сельской бедноты (Л. Жемчужников — «Заштатный», А. Е. Бейдеман — «Нищие — дед и внук», В. В. Верещагин — «Нищий слепец» и др.).

⁴ В своих композиционных рисунках на пушкинские сюжеты («Граф Нулин», «Борис Годунов», «Цыгане», «Полтава», «Русалка» и др.— «Северное сияние. Русский художественный альбом». СПб., 1862, т. I, стр. 288, 352, 590, 654, 772), выполненных как серия отдельных жанровых сцен на мотивы «из произведений» писателя, Трутовский был менее самостоятелен. Наигранная романтичность, салонная приукрашенность образов, условность и академическая традиционность рисунка и композиции ставят Трутовского в один ряд с представителями эпигонского романтизма в иллюстрации — К. Д. Флавицким (Рисунки к повести М. Ю. Лермонтова «Измаил-бей». — «Северное сияние...», 1863, т. II, стр. 228, 296), ранним А. Лебедевым (Рисунки к поэмам А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник». — «Северное сияние...», 1862, т. I, стр. 156, 228), М. Микешиним (Рисунки к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — Там же, стр. 24, 88).

⁵ «Басни И. А. Крылова в IX книгах, иллюстрированные академиком К. А. Трутовским и гравированные лучшими художниками», СПб., 1864.

скрытая в баснях Крылова за иносказанием или аллегорией, используется Трутовским в качестве темы для сцен из окружающей российской действительности. Вместо басенных персонажей в них выступают реальные типы — представители различных слоев русского общества 60-х годов. Таким образом, целый ряд его рисунков имеет даже прямое политическое звучание¹. Пример тому — иллюстрация к басне «Рыбьи пляски», где показано, как полицейские разгоняют толпу, собравшуюся на площади, чтобы подать петицию высшему начальству (стр. 55).

В своих рисунках Трутовский стремится приблизиться к стилю журнальной карикатуры. Однако его вяло нарисованные повествовательные сценки с обилием деталей лишены настоящей сатирической остроты. Не спасают и попытки подражать Федотову, поскольку его приемы поняты здесь чисто внешне, в духе бытописательства 50-х годов. Вместе с тем и самое увлечение обличительными мотивами было у художника непрочным. В рисунках 70-х годов к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Гоголя, исполненных нередко с привкусом салонного академизма, вновь преобладает интерес к народному быту Украины².

Автором многочисленных литографированных тематических сборников, посвященных изображению современных городских нравов, был Александр Игнатьевич Лебедев (1830—1898), много работавший и как иллюстратор. Лебедев был лучшим литографом своего времени. Пользуясь не только литографским карандашом, но и тушью, применяя кисть, перо и проскребание, он уже в середине 60-х годов достигает сочности и бархатистости тона, нюансов светотени.

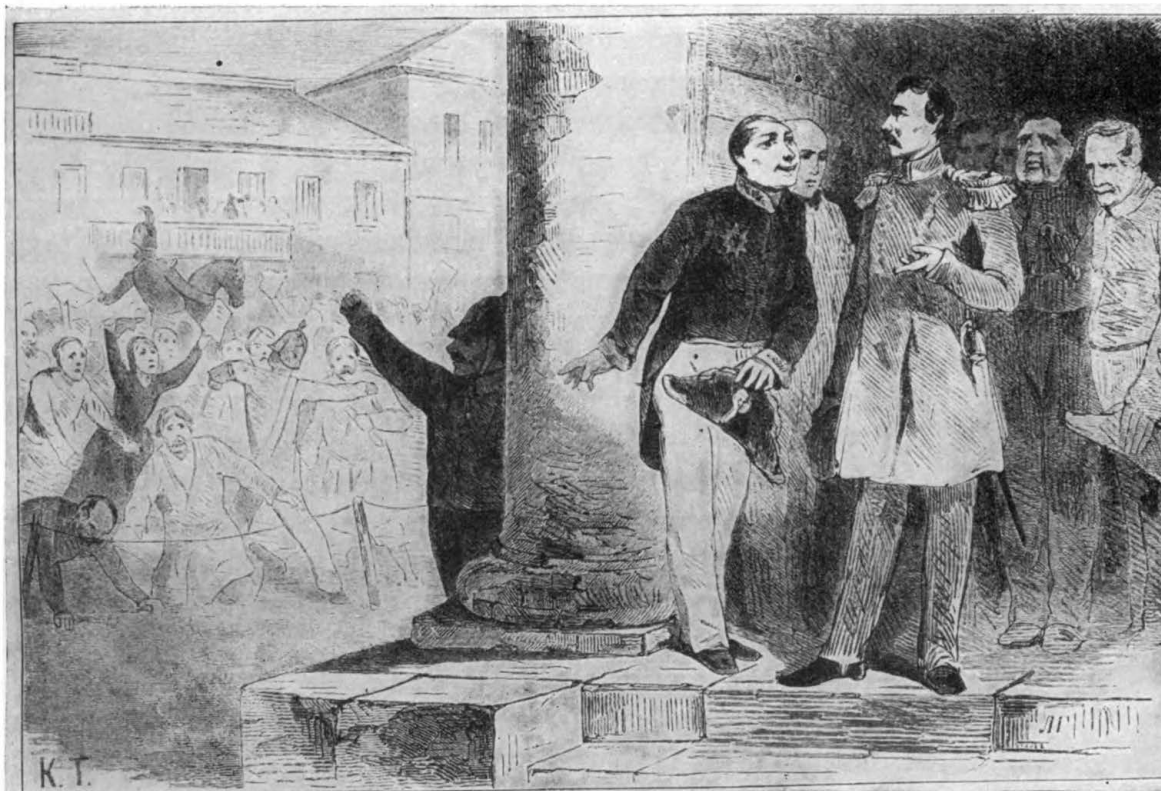
Графику Лебедева этих лет нельзя назвать в строгом смысле сатирической. С легким, поверхностным юмором, иногда с оттенком гривуазности, рассказывает он о жизни «полусвета» (серии «Пикник», СПб., 1859; «Погибшие, но милые создания», СПб., 1862; «Прекрасный пол», СПб., 1864), о злоключениях семейной и холостой жизни («Колпак», СПб., 1864). Графические серии Лебедева 60-х годов — это как бы маленькие новеллы, в которых изображены несложные бытовые ситуации. Их тематика и манера с притязанием на изысканность и остроумие заставляют вспомнить Гаварни, которому Лебедев сознательно подражал.

Но в иных картинках богемная беспечность уступает место стремлению изобразить теневые стороны жизни большого города. Излюбленная тема художника — «погибшие, но милые создания» — давала ему для этого обильный материал. На путь критического отношения к действительности направляла Лебедева и работа в сатирических иллюстрированных изданиях. Начав свою деятельность журнального рисовальщика еще в конце 50-х годов в беспринципном журнале «Весельчак», он в 1864 году переходит в «Искру». В эти же годы Лебедев обращается к иллюстрированию Н. А. Некрасова, стремясь передать гражданский характер его поэзии³.

¹ Он обращается к наиболее острым темам современности: несправедливому разделу земли, разорению крестьянства, коррупции чиновничества, полицейскому произволу, женской эмансипации и т. п.

² Н. Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки, вып. I—IV. М., 1874—1876.

³ «Рисунки к стихотворениям Н. А. Некрасова, рисовал А. Лебедев», тетрадь II. СПб., 1865 (десять литографий с тоном),



К. Трутовский. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Рыбьи пляски».
Ксилография. Начало 1860-х годов.

Самый выбор сюжетов для рисунков («Размышления у парадного подъезда», «Вор», «На Волге»; стр. 57; «Арина — мать солдатская», «Огородник») был подсказан столь характерным для шестидесятых годов тяготением к общественно значимым темам и образам. Иллюстрации к Некрасову, к которым Лебедев возвращался и позднее¹, — самое значительное, что было им создано. Проникнутые симпатией к обездоленным и бесправным представителям социальных низов, эти образы и сценки, подмеченные художником в самой реальной действительности, до сих пор принадлежат к лучшим истолкованиям некрасовской поэзии.

Зрелые листы Лебедева, в отличие от ранних многофигурных композиций, отличаются относительно большей собранностью, живостью характеристик, свободой рисунка, хотя он никогда не смог окончательно освободиться от академически идеализирующих приемов изображения, воспринятых им еще в классах Академии художеств.

В 70—80-х годах художник продолжает активно участвовать в иллюстрированных и сатирических журналах («Пчела», «Осколки», «Стрекоза» и др.), делает

¹ «Кое-что из Некрасова, рисовал Лебедев». СПб., 1877—1878 (литографии); отдельные рисунки к поэме «Кому на Руси жить хорошо» (Савелий — богатырь святорусский), 1880-е годы.

для них серии рисунков на сюжеты Салтыкова-Щедрина, Островского, Гоголя, публикуя их иногда в виде отдельных приложений («Щедринские типы», 1880), выпускает альбом карикатур на литературных и общественных деятелей («Карикатурный альбом современных русских деятелей», I—III. 1877—1879). Но эти работы Лебедева отражают общий упадок сатиры в русской графике того времени.

Гораздо последовательнее, чем Трутовский и Лебедев, выразил сатирическое направление в иллюстрации 60-х годов Петр Михайлович Боклевский (1816—1897)¹. Еще в 40-х годах он начинает работать как портретист², одновременно пробуя свои силы и в области карикатуры. Однако впервые художник приобретает известность во второй половине 50-х годов как иллюстратор Островского и Гоголя. С этого времени он связывает свое творчество с критическим направлением в русской литературе.

В 1858 году выходит первый из его серии литографированных альбомов — «Галерея гоголевских типов. Ревизор»³. Следом за ними появляются шесть выпусков рисунков к комедиям Островского («Свои люди сочтемся», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется...» и др.)⁴. В это же время Боклевский начинает и свою долготетнюю работу над «Мертвыми душами».

В рисунках к Островскому, созданных несомненно под влиянием спектаклей Малого театра, обличительная тема еще не является господствующей. Гораздо последовательней художник в альбоме «Галерея гоголевских типов» — цикле шаржей на представителей провинциального чиновничьего общества. Здесь Боклевский уже стремится использовать образы гоголевской комедии для целей прямой сатирической публицистики. Эту задачу художник окончательно решит для себя в серии рисунков «Бюрократический катехизис», представляющей собой кульминационный пункт его обличительной графики.

«Бюрократический катехизис» — пять сцен из «Ревизора», как гласит подзаголовок литографированного альбома, — был издан в 1863 году⁵. Знакомые всем образы Гоголя служат здесь для создания остро обличительных, политически-тенденциозных карикатур на русскую бюрократию. Художник не ставит перед собой задачи последовательно проиллюстрировать текст пьесы. Стремясь к широкому обобщению в критике современного общества, Боклевский дает каждому рисунку заглавие, специально подчеркивающее их социально-политический смысл: «Философия бюрократов», «Религия бюрократов», «Общественные отношения бюрократов»

¹ Получив серьезную общеобразовательную подготовку в Московском университете, Боклевский, однако, как и большинство рисовальщиков периода становления демократического искусства, не прошел систематической художественной школы. В 40-х годах художник занимался рисунком с А. Е. Егоровым, затем эпизодически работал в мастерской К. П. Брюллова в Академии художеств, а позднее — в мастерской скульптора П. К. Клодта.

² В 1852 году он получил звание свободного художника по живописи портретной акварелью.

³ «Галерея гоголевских типов, парисованная Боклевским, вып. 1. Ревизор (14 листов)». М., 1858.

⁴ «Рисунки к сочинениям А. Н. Островского». Вып. 1—6. М., 1859.

⁵ «Бюрократический катехизис». Пять сцен из «Ревизора». Эскизы Боклевского. [М., 1863]. В 1864 году альбом был переиздан под другим названием.



*А. Лебедев. Иллюстрация к стихотворению Н. А. Некрасова «На Волге».
Литография. 1865 год.*

и т. д., и даже позволяет себе в подписях под картинками «отредактировать» в нужном для него направлении гоголевский текст.

Рисункам «Бюрократического катехизиса» свойственна открыто выраженная обличительная программность. В этом они аналогичны журнальной карикатуре тех лет. Сближаются они с ней и немногословием композиций и заостренной сатиричностью образов, прототипами которых являются для художника не столько литературные герои, сколько социальные типы современной российской действительности. Трактую отдельные фигуры как уродливые маски, Боклевский идет от традиций романтического гротеска. Но теперь эти маски становятся олицетворениями социальных пороков. Подчеркнутая шаржированность персонажей, острая выразительность композиций, правда во многом еще условных, сообщает рисункам Боклевского сатирическую убедительность.

В литографии «Политика бюрократов» (стр. 59) изображены чиновники, собравшиеся в кружок, чтобы обсудить план действий в связи с приездом ревизора. Утрированно карикатурны их фигуры, позы, жесты. На лицах читаются грубость, тупоумие, льстивая трусость, изворотливая хитрость. Конечно, такое прямолинейно-заостренное истолкование «Ревизора» слишком односторонне по сравнению с жизненной полнотой гоголевской сатиры. Но гипертрофированность трактовки образов у Боклевского была продиктована стремлением сблизить обличительный смысл комедии Гоголя с боевой демократической пропагандой 60-х годов.

На исходе десятилетия работа Боклевского над сатирической темой приобретает новые черты. Иллюстрации в «Мертвым душам», многократно переиздававшиеся в различных вариантах при жизни художника, свидетельствуют о его дальнейших реалистических поисках. Первые из них были выполнены еще в 60-е годы¹. В отличие от предшествующих рисунков на литературные сюжеты, иллюстрации к поэме Гоголя — серии портретов-типов отдельных персонажей. Боклевский по-прежнему сквозь текст поэмы старается увидеть живую жизнь своего времени, ощутить созвучие со своей эпохой, но художник ищет теперь психологической наполненности образов, соотнося их с реальными характерами, увиденными в окружающей действительности.

Портреты гоголевских героев в ранней редакции в полной мере сохраняют обнаженность социальных характеристик. Чичиков — изворотливый коварный хищник, скрывающий свою истинную натуру под маской приятной благопристойности (стр. 61). Петр Петрович Петух — грузный сонливый толстяк — олицетворение несокрушимой плетоядной тупости. Собакевич приобретает черты жестокого, расчетливого дельца. Боклевский нередко перефразирует образы, созданные Агиным (Ноздрев, Плюшкин и др.), резче обозначает социальный смысл своей сатиры, даже поступаясь ради этого яркой жизненной многогранностью натуры, столь свойственной работам его замечательного предшественника.

¹ Первый вариант иллюстраций к поэме был опубликован Боклевским лишь в 1875 году в журнале «Пчела», но завершил он эту работу еще в 1866 году.



П. Боклевский. «Политика бюрократов». Рисунок из альбома «Бюрократический катехизис». Пять сцен из «Ревизора». Автография. 1863 год.

Над рисунками к «Мертвым душам» Боклевский продолжал работать до конца своих дней¹. С середины 70-х годов в них все более начинает преобладать бытовая трактовка образа. Вместе с тем усиливается тяготение к портретности, естественности в изображении персонажей. Эти же черты господствуют и в поздних иллюстрациях художника — портретах-типах литературных героев. Таковы его рисунки к И. Тургеневу («Отцы и дети»), Л. Толстому (Пьер Безухов). Лучшие из поздних серий — иллюстрации к роману А. Мельникова-Печерского «В лесах»².

В ранних работах рисунок Боклевского академически линеен; он строит резко выраженный объем при помощи отвлеченной моделировки формы. В поздних работах, стремясь к большей натуральности, он пользуется заглаженными переходами

¹ «Альбом гоголевских типов в рисунках П. Боклевского с предисловием В. Я. Стоюнина». СПб., 1881; «Типы из поэмы Н. В. Гоголя „Мертвые души“, рисованные Петром Михайловичем Боклевским». М., 1895.

² «Отживающие типы русской народности. Крестьяне-раскольники. Темы из рассказов Мельникова „В лесах“. Демографические этюды П. Боклевского». СПб., 1882 (16 фотографий). Второй вариант серии (14 листов) опубликован в 1914 году («Русские народные типы из рассказов Мельникова „В лесах“, скомпонованные художником П. М. Боклевским»). СПб., 1914), третий вариант — в 1934 году («Восемнадцать рисунков П. М. Боклевского к роману П. И. Мельникова (Андрея Печерского) „В лесах“». М.—Л., 1934 (вступительная статья А. В. Бакушинского).

от света к тени, придает изображению тщательную законченность; подчеркивая станковый характер композиции, окружает ее рамкой.

Наиболее удачные портреты-типы в поздних иллюстрациях Боклевского обладают определенной убедительностью как выразительные документы эпохи. Но расцвет его сатирического дарования целиком принадлежит периоду общественного подъема 50—60-х годов, нашедшего в его произведениях яркое выражение.

К этому же времени относится и творчество графика Михаила Сергеевича Башилова (1821—1870)¹. Создав лишь несколько небольших жанровых картин маслом («Получение письма от сына», 1840-е годы; «Крестьянин в беде», 1866, и др.), он приобрел известность как иллюстратор. Работая с 50-х годов в Москве, Башилов становится одним из характерных представителей московской художественной школы, о чем свидетельствует уже серия рисунков «Уличные типы» (1860) — жанровые зарисовки из жизни городских низов². Однако наиболее значительны иллюстрации Башилова к «Горю от ума» (1862)³, представляющие собой первую в русском искусстве попытку полного и последовательного изобразительного истолкования комедии Грибоедова.

В этих иллюстрациях Башилова чувствуется стремление прочесть «Горе от ума» как произведение обличительное. Его Фамусов — сановитый московский барин, самодур; Молчалин — воплощенное искательство начинающего свою карьеру бюрократа. Соответственно выбираются и сюжеты отдельных композиций, дающие художнику возможность создать сатирический образ московского «высшего света»⁴.

Иллюстрации к Грибоедову отмечены непосредственным интересом к окружающей действительности, наблюдательностью, подчас не лишены юмора. В этом отношении Башилов продолжает традицию жанровой сатирической графики 40-х годов, которая в среде московских рисовальщиков была особенно ошутима. Сохраняя эту традицию, он стремится органически сочетать рисунок с текстом. Иллюстрации к «Горю от ума», исполненные в технике ксилографии, одновременно служат и декоративным оформлением книги.

Особое место в творчестве художника занимает его работа над иллюстрациями к роману «Война и мир», которые он делал в 1866—1867 годах, еще во время

¹ Как и многие его современники — собратья по карандашу, Башилов был художником-любителем. Окончив Харьковский университет, он еще в 40-х годах оказался в кругу прогрессивной интеллигенции, объединившейся вокруг украинского литературного сборника «Молодик». В это время он совместно с близким другом Шевченко Я. П. де Бальменом исполнил рисунки к рукописному экземпляру «Кобзаря» (1844, Рукописный отдел Института литературы АН УССР, ф. Т. Г. Шевченко, № 79).

² «Уличные типы. Текст А. Голицынского. С 20 рисунками М. Пикколо». М., 1860 (М. Пикколо — псевдоним Башилова).

³ А. С. Грибоедов. Горе от ума. Комедия в четырех действиях, в стихах. Полный текст с 25 рисунками М. С. Башилова... СПб., 1862.

⁴ Наиболее программна сатира Башилова в серии рисунков к «Губернским очеркам» М. Е. Салтыкова-Щедрина, в создании которой он опирался на свой опыт рисовальщика сатирических журналов («Городничий Фейер», «Исправник Живоглот» и др.). Рисунки были литографированы П. Борелем. («Художественный листок», 1868—1870).

создания самого романа, под непосредственным руководством Л. Н. Толстого.

Весьма интересно, в каком направлении шли рекомендации писателя. Толстой хотел, чтобы литературному повествованию сопутствовал цикл живых сцен и образов, требовал большей индивидуализации, яркости и неповторимости отдельных характеристик. Толстой стремился помочь Башилову преодолеть типичную для шестидесятников однолинейность в трактовке образов. И надо сказать, что некоторые из поэтических мотивов толстовской эпопеи получили у художника удачную интерпретацию. Такова, например, живая и не лишенная лиризма сцена ночи на бивуаке перед сражением, в котором погиб Петя Ростов. Пожалуй, более всего удались Башилову образы «отрицательных» персонажей романа — Ипполита Курагина и дипломата Билибина¹.

В шестидесятые годы Башилов проявил себя и как общественный и художественный деятель. Сменив в 1860 году Зарянку на посту инспектора московского Училища живописи и ваяния, он выступает как умный и принципиальный воспитатель художественной молодежи. Башилов много способствовал укреплению принципов критического реализма в московской художественной школе. Активно работал в это время художник и в московских сатирических журналах «Развлечение» и «Зритель», создавая, как и в иллюстрациях, преимущественно сатирические жанровые рисунки.



П. Боклевский. Чичиков. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Карандаш. Конец 1870-х — 1880-е годы.

Гос. Исторический музей.

¹ Иллюстрации к роману не были изданы. См.: П. Бирюков. Из переписки М. С. Башилова с Л. Н. Толстым. — «Голос минувшего», 1913, № 9. Рисунки находятся в собрании Гос. музея Л. Н. Толстого в Москве.

Наиболее глубоко среди графиков 60-х годов развил и продолжил традиции бытовой сатиры предыдущего периода П. М. Шмельков, не случайно оказавший большое влияние на московских графиков, в частности, на Башилова и других журнальных сатириков (В. Астрахова, В. Шервуда и др.). Среди этих рисовальщиков, авторов карикатур по преимуществу на бытовые темы, что составляло отличительную особенность сатирических журналов Москвы, Шмельков выделяется не только яркостью своего дарования и мастерством, но и глубиной постановки художественных проблем, и это делает его вообще одной из наиболее значительных фигур в изобразительном искусстве 60-х годов.

Петр Михайлович Шмельков (1819—1890) проявил себя как наблюдательный бытописатель, острый сатирик, обладавший страстью обличителя и вместе с тем тонким юмором. Сострадательный рассказчик о трагической изнанке жизни городской бедноты, он был в то же время и чутким лириком, которому понятен скрытый драматизм горькой судьбы «маленького человека». Умение живо и занимательно передать подмеченные в окружающей жизни сцены сочеталось в его произведениях с точным экспрессивным рисунком, меткость характеристик — с пластической выразительностью образа. Прекрасный рисовальщик и акварелист, он с равным успехом выступал и как автор станковых листов, и как журнальный график. Пробовал Шмельков свои силы и в искусстве иллюстрации¹, и как живописец. Правда, эти немногочисленные опыты в области книжной графики, как и исполненные маслом жанровые сценки («У родильного приюта», «Охота пуше неволи»²), — не самая сильная сторона его творчества.

Шмельков происходил из крепостной среды³. В 1847 году он окончил московское Училище живописи и ваяния и тогда же начал свою службу в московских кадетских корпусах в должности учителя рисования, на которой он оставался в течение всей своей жизни. До нас не дошли его произведения ученических лет. Но из сохранившихся отзывов становится известным, что это были типичные для демократического искусства 40—50-х годов бытописательные сцены с занимательной обстоятельностью в характеристике места и действия и незатейливыми сюжетами («Военные воспоминания солдата на родине», 1846)⁴.

В течение 50-х годов Шмельков складывается как мастер социально-критического жанра и сатиры. Его первый опыт в «критическом» роде — акварель «Сборы в театр» (1850, Гос. Третьяковская галерея) — еще просто смешная бытовая сценка, исполненная в дни выставки Федотова в Москве и представляющая собой откровенное подражание его ранним сатирическим сепиям. Но к исходу десятиле-

¹ «Очерки из фабричной жизни. Соч. А. Голицынского. С рисунками г. Шмелькова». М., 1861 (литографии); «Букварь дедушки Прокофия. Рассказ для детей А. Голицынского. С рис. г. Шмелькова». М., 1862 (литографии).

² Повторения-варианты графических композиций Шмелькова (Гос. Третьяковская галерея).

³ Художник получил вольную от своего владельца графа В. Зубова в 1843 году, уже будучи учеником московского Училища живописи.

⁴ «Подробный обзор выставки в московском Училище живописи» (подписано — С. П.). — «Голос», 1846, № 125.

тия наряду с бытовыми, нравоописательными, иногда юмористическими изображениями, фиксирующими живые наблюдения художника над колоритными типами и нравами простонародной и купеческой Москвы (акварель «Толкучий рынок», Гос. Третьяковская галерея, и др.), появляются листы, проникнутые социальным осмыслением действительности, первые опыты сатиры в собственном смысле слова. Так, рисунок «Поздравление с масляницей» (1857, Гос. Третьяковская галерея), изображающий обычай поздравления в московском трактире богатого посетителя — купца, — уже в сущности картинка общественных нравов.

В своем стремлении к критике общественных явлений Шмельков сознательно опирается на Федотова. Акварель «У закладчика» (середина 1850-х годов¹, Гос. Третьяковская галерея), где изображена одетая в скромное черное платье молодая женщина со скорбным лицом, пришедшая к ростовщику, не столько воспроизводит, сколько свободно развивает тему федотовской «Вдовушки». Представляют собою парафразу федотовских сюжетов и некоторые рисунки в книге «Смех и слезы» («Пропала левретка», «По расчету», «Художник и любители»).

«Смех и слезы» — книга очерков А. Голицынского с автолитографиями Шмелькова — по типу издания примыкает к «физиологическим сборникам» 40-х годов. Рисунки здесь — самостоятельные жанровые сценки, характерные наблюдения повседневного городского быта, сопровождаемые небольшими новеллами. Наиболее интересны листы, в которых Шмельков шел от непосредственных впечатлений². Таковы две сценки с нищими в трактире к очерку «Коллежский регистратор». Здесь Шмельков впервые обращается к одной из своих тем, ставшей впоследствии центральной, — изображению выбитых из жизни, несчастных представителей московского «дна». Юмор художника приобретает горькую окраску, характеристики — черты социально заостренного гротеска. Есть в книге рисунки и другого плана, уже отчетливо предвосхищающие Шмелькова-сатирика, обличителя 60-х годов. Выразительный образ звероподобного в хмелю купца, возвращающегося домой после ночной попойки («Возвращение пьяного купца»), непосредственно перекликается с образами «темного царства» из пьес Островского.

В период реформ Шмельков, подобно другим художникам-демократам, включается в общий поток открыто тенденциозного искусства. Он начинает сотрудничать в московских сатирических журналах, его сатира нравов приобретает порой политически-тенденциозную окраску. Обличительная тематика решительно преобладает и в станковой графике художника.

¹ Датировка работ художника представляет определенные трудности. Шмельков, как правило, не ставил дат на своих рисунках, датированные листы составляют исключение. Даты в альбоме «Рисунки и эскизы художника П. М. Шмелькова, с биографией, составленной С. Васильевым» (М., 1890—1891) в большинстве совершенно произвольны; они никак не вяжутся с отчетливо прослеживаемым развитием его манеры. Именно стилистическая эволюция рисунков и акварелей Шмелькова, подтверждаемая относительно целого ряда вещей их гравированными воспроизведениями в журналах, положена в основу предлагаемых здесь датировок. Отдельные датированные самим художником рисунки дают возможность наметить опорные точки в развитии манеры и графических приемов Шмелькова.

² Цикл рисунков был выполнен Шмельковым, по-видимому, на протяжении 1857—1858 годов. В ряде случаев создание рисунков предшествовало написанию очерка.

В это время в творчестве Шмелькова отчетливо обозначаются два плана, органически связанные между собой и в равной мере исполненные обличительной направленности: сатира и драма. Он создает сатирические листы, в которых подвергаются осмеянию «герои» темного царства, и одновременно делает произведения, посвященные горькой доле «униженных и оскорбленных», пронизанные тревожным ощущением жизни и глубоким лиризмом. В работе над сатирическими произведениями Шмельковым руководит его непосредственная и горячая реакция на несправедливости жизни. Юмористические события и забавные, на первый взгляд, образы окрашиваются подчас драматическими или острогротескными тонами. За видимым миру смехом, как у Гоголя, его образы нередко скрывают невидимые миру слезы. В этом смысле Шмельков — прямой продолжатель критического метода Федотова.

С 1861 года рисунки Шмелькова начинают появляться в московских сатирических журналах¹. Мы встречаем среди них и социально-критические сценки быта и нравов («Нищая». — «Развлечение», 1861, № 1; «В Рогожском трактире». — Там же, 1864, № 8), и юмористические эпизоды («Сударыня, за вами какой-то гадкий зверь...». — Там же, 1862, № 40; «Взаимная деликатность — принцип, соединяющий две нации» (квартирный и воришки). — «Зритель», 1863, № 16), и отдельные зарисовки уличных сцен и типов («На Хитровом рынке». — «Развлечение», 1864, № 1; «Благородный нищий». — Там же, 1865, № 9), и, наконец, собственно сатирические работы.

Главная мишень шмельковской сатиры — домостроевские нравы и грубость быта купеческой среды. Но в 60-е годы среди работ художника нередки и рисунки, бичующие чиновничество («Занятие, требующее напряженного внимания» и «Занятие, не требующее напряженного внимания». — «Зритель», 1861, № 1; а также рисунок «Балетные восторги», находящийся в Гос. Третьяковской галерее, — вариант первой из этих композиций, изображающих сановника в балете и в присутствии), бюрократическую систему образования («На экзамене». — «Развлечение», 1862, № 11), невежество и грубость военной среды («Свистунов, понюхай, братец, чем от меня пахнет. — Малиной, ваше благородие...». — «Развлечение», 1861, № 44, — диалог пьяного офицера и денщика) и т. д. Пытается он выполнять и отдельные карикатуры на злобу дня.

К этим журнальным рисункам примыкает карандашный эскиз многофигурной композиции «В приемной» (Гос. Русский музей), изображающий толпу чиновников, ожидающих выхода «высокого начальства». Метко характеризуя отдельные типы, Шмельков прекрасно передает атмосферу раболепия, подхалимства и бездушия, заставляя вспомнить о «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина.

¹ Сохранилась лишь малая часть оригинальных листов художника: большинство известно лишь по гравированным воспроизведениям на страницах «Развлечения» и «Зрителя». В своей журнальной графике, наряду с карандашным рисунком, Шмельков уже с начала 60-х годов начинает пользоваться и акварелью; в журналах появляются иногда и гравированные воспроизведения станковых акварелей художника («Тайком от жены», «Утро в передней частного пристава» и др.).



*П. Шмельков. Выход купца из трактира. Акварель, карандаш.
Конец 1860-х годов.*

Гос. Третьяковская галерея.

Рисунки Шмелькова, как правило,— не иллюстрации заранее заданной обличительной мысли (прием, который так широко использовался в 60-х годах карикатуристами «Искры»). В основе его сатирических образов всегда лежит наблюдение натуры, увиденная в жизни сценка. Но художник умеет тонко схватить определяющие черты своих персонажей и, утрируя их, довести до степени красноречивой сатирической гиперболы. В облике действующих лиц у Шмелькова нет внешней карикатурности. Его сатира строится на заостренном раскрытии характерных ситуаций и типов, и в этом он опять — наследник реалистической сатиры 40-х годов.

В журнальных и станковых рисунках на протяжении не только 60-х, но и всех 70-х годов выступают у художника одни и те же излюбленные персонажи: купец-толстосум, молодой изворотливый купеческий приказчик, старый селадон — отставной генерал, надменный тупой усач — военный, простачок-денщик, нищий из «бывших» и т. д. Наиболее выразителен среди них образ купца, невежественного и

грубого самодура и чревоугодника, властолюбивого и расчетливого дельца (*стр. 65*). У него коренастая, как бы вырубленная топором, неподвижная в своей тучности фигура, густо заросшее, одутловатое, с крупными чертами лица, заплывшие глазки, углом изогнутые широкие брови. Фигура обрисована характерно очерченным силуэтом. Это очень метко и точно схваченный социальный тип русской действительности.

Далеко не всегда этот образ фигурирует только в собственно сатирических композициях Шмелькова. Нередко он встречается и в его бытовых зарисовках. Но такова наблюдательность художника, что, улавливая особенности характера, повадки, манеры и внешность различных представителей торговой Москвы, он создает произведения большой социально-критической силы. Среди подобных листов запоминается не дошедшая, к сожалению, до нас в оригинале гравюра «В Рогожском трактире», изображающая деловую беседу купцов за парой чая, колоритно и живо обрисовывающая своеобразные типы старообрядческого московского купечества. Подобные бессюжетные зарисовки зачастую вырастают у Шмелькова в настоящие художественные документы эпохи.

Непосредственно сатирическую направленность имеет цикл из четырех рисунков, объединенных общим заглавием: «Как это тоись мы живем, ежели по купечеству» («Зритель», 1863, № 6). На одном из них художник изображает прихожую, где скупой хозяин расчетливым жестом, роясь в рассыпанной на ладони мелочи, награждает пришедших за мздой городских, похожих на двух псов, делающих стойку перед добычей. Особенно удался Шмелькову в этой серии рисунок «Спальня», где грузный хозяин дома восседает на громадной пышной постели, заваленной грудой пуховиков. Каждая деталь играет определенную роль в создании остро сатирического образа, приобретая не только сюжетно-смысловое, но и пластически-выразительное значение.

Так же экспрессивен один из лучших сатирических листов Шмелькова — акварель «Купец у фотографа»¹ (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 67*), где так замечательна по своей гротескной выразительности фигура купца в парадном сюртуке, белой манишке, с цилиндром в руке и неестественно манерными жестами, замершего в напряженной позе перед направленным на него в упор объективом фотокамеры. Аксессуары парадного портрета — бутафорская балюстрада, колонна, занавес с кистями, декоративное растение в вазе, пестрый ковер — оттеняют комические притязания этого невежи. Его массивная, тучная фигура на тонких ногах, напряженно застывшая физиономия с козлиной бородкой и свисающими усами вызывают ассоциацию с каким-то тупым и сонным животным. Причудлив и силуэт фотографа, как бы сросшегося с громоздкой камерой, с объективом, выступающим наподобие звериной морды. Так создается своеобразная гротескная метафора.

¹ Акварель следует считать исполненной на грани 50-х и 60-х годов: она отмечена характерной для этого времени обстоятельной подробностью в трактовке интерьера, обилием деталей. В колористическом отношении ее отличают известная пестрота и преобладание локального цвета. Не установились здесь еще и приемы графической техники акварели — органическое единство карандашного штриха и цветового пятна.



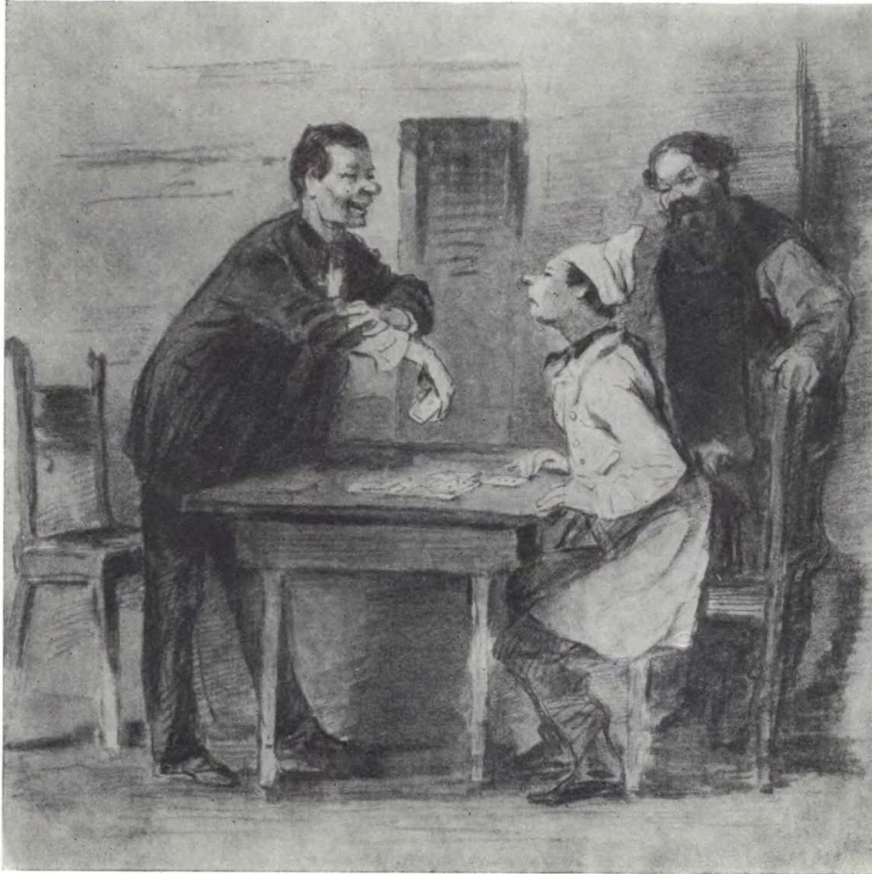
П. Шмельков. Купец у фотографа. Акварель. Конец 1850-х — начало 1860-х годов.

Гос. Третьяковская галлерей.

Острота этого парадоксального зрительного уподобления тем сильнее, что оно не создает впечатления неправдоподобия, произвольности в утрировке формы. Вся сцена совершенно свободна от каких-либо намеков на аллегорическое иносказание, столь обычное для многих современных Шмелькову карикатуристов. И тем не менее его акварель — злая, ничем не замаскированная буффонада.

Подобный прием смешной или злой изобразительной метафоры нередко использовался Шмельковым в сатирических рисунках 60-х годов. Такое гротескное заострение образа во многом опирается на сатиру 40-х годов и, в частности, на Агина, от которого Шмельков идет и в своем стремлении к пластической выразительности сатирического образа. Только Шмельков в 60-е годы еще усиливает и обнажает социально-обличительный смысл своей сатиры.

Среди рисунков Шмелькова этого времени часто встречаются и юмористические бытовые сценки с яркими красочными образами и забавными ситуациями, исполненные в духе жанровых зарисовок иллюстрированных изданий 40-х годов. Типичный пример — акварели начала 60-х годов «По носкам» (Гос. Третьяковская



П. Шмельков. По носкам. Акварель, карандаш. Начало 1860-х годов.

Гос. Третьяковская галерея.

галерея; стр. 68) с острокомической маской простодушного поваренка¹ и «Любовное объяснение лакея» (там же). В таких рисунках преобладает шуточный юмор, порой незлобная насмешка.

Шмельков берет свои темы из самой гущи городской жизни. Он изображает различные уличные сценки, типы городской бедноты — домашнюю прислугу, мелких воришек, забредших в город мужиков, нищих и т. д. Этим картинкам всегда присущ оттенок теплоты и добродушной снисходительности к маленьким людям, париям общества, с их тревогами, а порою и убогими радостями. Трогательно-комична одинокая фигура промерзшего старичка-инвалида, сидящего под вьюгой у проруби в сопровождении своей собачонки и терпеливо ожидающего клева («Охота пуще неволи» — акварель)².

¹ Этот же персонаж и в близкой ситуации изображен в гравюре «Летние виды из клубов» («Зритель», 1862, № 30).

² Местонахождение неизвестно. Воспроизведена под названием «Рыболов» в альбоме «Рисунки и эскизы художника П. М. Шмелькова...», вып. I, М., 1890, табл. 17 (вариант, исполненный маслом, находится в Гос. Третьяковской галерее).

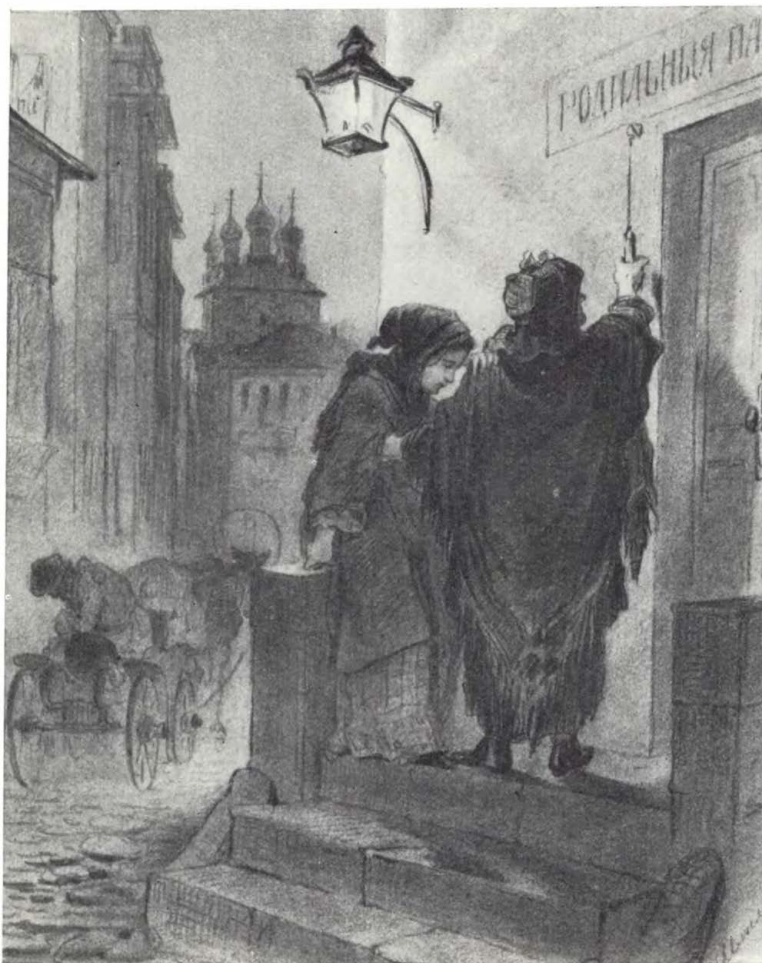


П. Шмельков. В ресторане. Акварель. Начало 1860-х годов.
Гос. Третьяковская галерея.

За комизмом ситуаций и образов в этих вещах обычно сквозит печальная ирония по поводу неприглядной изнанки жизни.

Настоящая социальная драма служит подтекстом акварели «В ресторане» (начало 1860-х годов, Гос. Третьяковская галерея; стр. 69)¹, открывающей цикл станковых произведений общественно-критического плана, наиболее значительные из которых были созданы на протяжении 60-х и рубеже 70-х годов. Внешне эта сценка — простой жанровый эпизод: нищенка-подросток выпрашивает милостыню у сидящего в отдельном кабинете генерала. С обычной наблюдательностью фиксирует художник трактирную роскошь интерьера, вальяжную фигуру молодящегося старика, беззастенчиво, оценивающим взглядом рассматривающего подошедшую девочку, характерный облик маленькой попрошайки, на которой уже лежит печать

¹ Первый вариант этой композиции — рисунок «Нищая» («Развлечение», 1861, № 1).



П. Шмельков. У родильного приюта. Карандаш.
Начало 1860-х годов.

Гос. Третьяковская галерея.

уличного порока. Не смущаясь откровенно плотоядным взглядом старика, кокетливо, с притворной скромностью, и все же по-детски, она клянчит подавание. В интонации художника нет ни сентиментальной жалости, ни риторического негодования. Но благодаря этому трагедия судьбы нищей девочки ощущается острее и глубже.

Рисунок «У родильного приюта» (Гос. Третьяковская галерея; стр. 70), как бы завершает повесть, начатую в предыдущей композиции¹. На фоне пустынной ночной улицы под одиноким фонарем вырисовывается трогательная своей детской беспомощностью фигурка молодой женщины, сопровождаемой участливой старушкой. Выражение усталости и покорности говорит о какой-то жизненной трагедии, постигшей юное существо. Сумрачный ночной пейзаж, пустынный переулочек, в глубине которого виднеется

силуэт уснувшего на козлах ночного извозчика, дома с глухими темными окнами — все это усиливает ощущение безысходного горя и одиночества.

Уверенный рисунок, лаконично и метко характеризующий форму, разработанная светотень, чувство пространства свидетельствуют о возрастающем мастерстве Шмелькова. Все приемы подчинены задаче создания эмоционально-поэтической цельности образа. Композиция не многоречива в деталях, она строится на внутренней выразительности фигур, их связи с пейзажем. Подробная разработка фабулы уступила место лирическому переживанию происходящего.

¹ Шмельков трижды варьировал этот сюжет: кроме упомянутого рисунка, имеется картина, исполненная маслом (Гос. Третьяковская галерея), и акварель, местонахождение которой остается неизвестным, воспроизведенная в альбоме «Рисунки и эскизы художника П. М. Шмелькова» (вып. I, табл. 11).

К середине 60-х годов лирические, скорбные ноты начинают все сильнее звучать в творчестве Шмелькова. Именно к этому времени относится акварель «Любим Торцов» (местонахождение неизвестно; стр. 72), — по-видимому, одна из лучших работ мастера, обобщающая его наблюдения жизни и типов московского нищенства¹. Крупным планом дана в акварели одинокая тщедушная фигура старика, одетого в затрапезный сюртук, галоши на босу ногу, с лысиной, повязанной какой-то тряпичей. Он стоит у подъезда молчаливый, нахохлившийся, с распухшим от пьянства лицом, костлявая старческая рука протянута за подаянием. Нищий жалок, но вместе с тем его облик несет печать утраченного, несмотря на все жизненные невзгоды, человеческого достоинства. Это — сосредоточенная психологическая характеристика, заостренная в своей выразительности до степени гротеска.

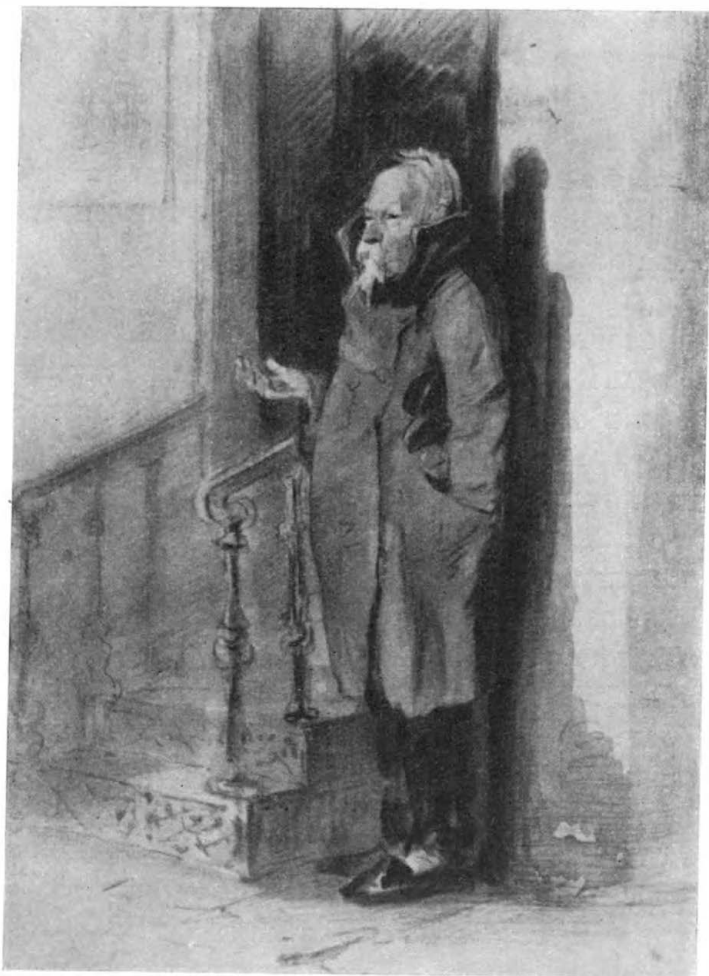
К концу 60-х годов наступает пора творческой зрелости Шмелькова. Правда, сюжетный круг его произведений остается, в основном, прежним, нередко варьирует он ранее найденные характеристики и образы. Но именно в это время его реалистическое мастерство достигает большой свободы художественного выражения. Уверенно и непринужденно пользуется теперь художник приемами сатирического заострения. Предельно отточенные характеристики приобретают особую лаконичность, композиция становится более собранной, немногочисленные детали нередко только намечают место действия, а выразительность целого строится на экспрессии взятых крупным планом фигур с их сильной пластикой и динамическими ракурсами («Выход купца из трактира», акварель², Гос. Третьяковская галерея; «Что это, батюшка, с какой радости нализался?» — «Развлечение», 1866, № 50; «Фотографические позы» — цикл гравюр в «Развлечении» за 1868 год, №№ 38, 43 и др.). Растет экспрессивность манеры Шмелькова: живописный и вместе с тем безошибочно точно передающий характерность формы рисунок органически сливается с широкими, свободно проложенными пятнами акварели. Более или менее тщательную проработку деталей сменяет подвижная светотень; все это придает изображению эмоциональную целостность. Художник умеет теперь передать внутреннюю атмосферу происходящего.

Ощущение душного, ночного угара, мутных страстей передает акварель «Игорный дом» (начало 1870-х годов³, Гос. Третьяковская галерея). Свет от лампы, затененной большим абажуром, бросает подвижные глубокие тени на низкое сводчатое помещение и собравшихся у карточного стола людей. Композиция,

¹ Акварель известна только по фототипическому воспроизведению в альбоме «Рисунки и эскизы художника П. М. Шмелькова...», (вып. I, табл. 18). Аналогичные рисунки были воспроизведены в «Развлечении»: «Господин купец, одолжите благородному человеку 10 рублей серебром вспоможествования...» (1864, № 23); «Благородный нищий» (1865, № 9).

² Эта акварель представляет собой вариант известного лишь по гравюре рисунка «Как выпроваживают тех, кто упился шампанским» («Развлечение», 1870, № 11).

³ Аналогичны по мотиву рисунки «Библиотека с библиотекарем» и «Библиотека с библиотекаршей» («Развлечение», 1872, № 48), а также рисунок «Ну что, брат Ерема, какова у тебя выручка?» — беседа воров (там же, № 9).



П. Шмельков. Любим Горцов. Акварель, карандаш.
Середина 1860-х годов.

Местонахождение неизвестно

построенная на контрастах светлых и темных пятен, динамична. Мягкий карандаш ложится поверх акварели то плотным штрихом, то резкими угловатыми линиями, включаясь в общую живописную игру формы. Лаколично, порой одним-двумя движениями художник оттеняет выразительность силуэта, характерность типа, фиксирует нюансы мимики, жеста, состояния того или иного персонажа.

Настроением настроенной тишины проникнут рисунок «Больное дитя» (1868, Гос. Третьяковская галерея). Разметавшись в бреду, заснул тяжелым сном больной мальчик; над ним тихо склонилась мать. Жизненная простота этой фрагментарной композиции создает впечатление наброска с натуры. Не прибегая к уплотнению цвета, прозрачными пятнами акварели Шмельков, легко и свободно моделирует форму. Рисунок живописен. Общая голубая тональность передает ощущение мягкого дневного света.

В акварелях конца 60-х годов уже окончательно сложилась графическая техника Шмелькова. Художник преодолевает и цветовую разобщенность, характерную для более ранних работ («Купец у фотографа»). Его палитра строится на тонких цветовых сочетаниях, подчиненных основной господствующей тональности, причем сохраняется чистота и звучность каждого цвета. Благодаря такой колористической системе Шмельков достигает большой живости в передаче природы и эмоциональной целостности художественного образа.

Очень ярко эти особенности манеры художника обнаруживаются в акварели «Умывание»¹ (конец 1860-х годов, Гос. Третьяковская галерея; стр. 73), героем которой вновь является сластолюбивый старик — отставной генерал. Этот лист —

¹ Первый вариант этой композиции появился в «Развлечении» в 1867 году, № 23.

блестящий образец мастерства Шмелькова, рисовальщика и акварелиста. Художник в полной мере дает почувствовать звучность чистого цвета — бархатистого пурпура халата, голубого обшлага, глубокого черного цвета туфель, но строго выдерживает общую голубовато-серебристую холодную тональность. Знакомые характерные черты молодящегося старика приобретают здесь завершенность типа. И хотя герой «Умывания» — персонаж по-прежнему остросатирический, он настолько живой, что может быть поставлен в ряд с образами литературы, неотъемлемо вошедшими в сознание русских людей.

Трактовка персонажей. Стремление к виртуозной смелости рисунка, поиски живописной манеры, повышенной экспрессивности образов, изысканности ко-

лорита выдают увлечение Шмелькова французской литографией и, в частности, Домье. Влияние последнего нетрудно проследить, кроме «Умывания», и в ряде других листов («Игорный дом», «Ночной пожар», поздний вариант композиции «Тайком от жены», 1870-е годы, «Пленных турок ведут»¹, все в Гос. Третьяковской галерее). Параллель с работами французских графиков наблюдается у Шмелькова и в освоении графических приемов акварели, и во внимании к литографии, о чем свидетельствует его участие в сборнике «Альбом видов и сцен из русской жизни. Автографы московских художников» (1867, литография «Меблированные комнаты»), и в его стремлении овладеть техникой цветной литографии².

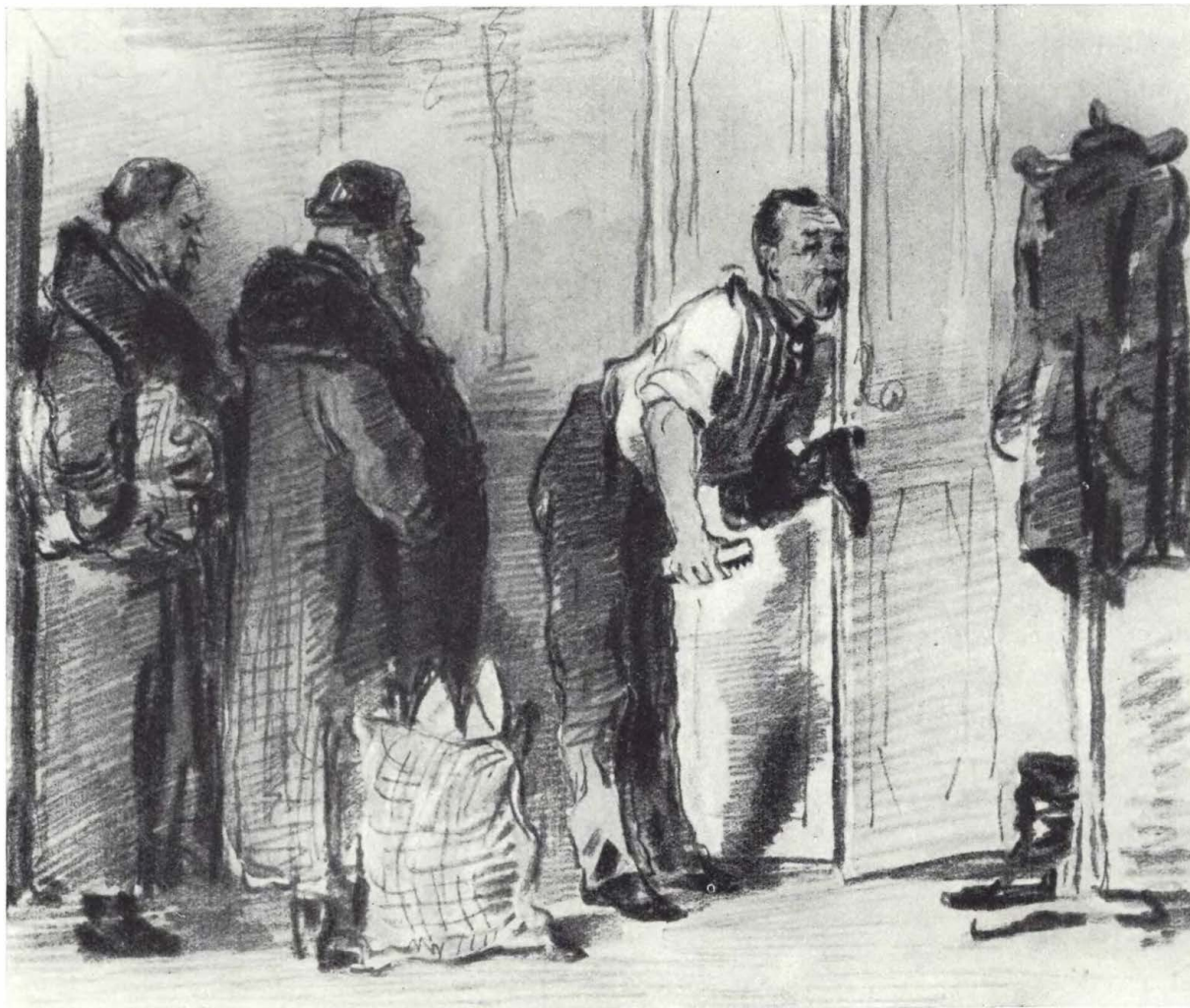


П. Шмельков. Умывание. Акварель, карандаш.
Конец 1860-х годов.

Гос. Третьяковская галерея.

¹ Не только сюжет, но и свободная, подчеркнута экспрессивная манера, в которой выполнена эта акварель, заставляют отнести ее к концу 70-х годов.

² Стремление Шмелькова к созданию цветных литографий, правда, не осуществилось. Однако на его искания в этом направлении указывают такие акварели, как «Тайком от жены» (вариант, 1870-е годы, и



*П. Шмельков. Утро в передней частного пристава. Акварель, карандаш.
1870-е годы.*

Гос. Третьяковская галлерей.

В 70-х годах все большее место в графике Шмелькова занимают жанрово-бытовые сцены, как правило, окрашенные мягким юмором («К жене за деньгами», акварель, Гос. Третьяковская галлерей, и др.). Однако и в это время он сохраняет серьезное и вдумчивое отношение к жизни. Художник не утрачивает социального чутья, хотя и продолжает жить вопросами и темами, выдвинутыми российской действительностью 60-х годов. В этом смысле характерна его акварель «Утро в передней частного пристава» (1870-е годы, Гос. Третьяковская галлерей;

«Пленных турок везут», где художник сознательно ограничивает свою палитру тремя основными красками, образующими при смешении все остальные, в расчете на печатание с нескольких литографских камней, что приводит к специфической условности цветового построения этих работ.

стр. 74), выполненная в типичной для зрелого мастерства Шмелькова свободной манере и полная живой наблюдательности и отнюдь не беззубого юмора¹.

В 1882 году, проработав тридцать пять лет учителем рисования в военно-учебных заведениях, Шмельков, наконец, выходит в отставку. Он задумывает создать большое полотно. Подобно Перову 80-х годов, Шмельков обращается для этого к исторической теме². Но замысел художника изобразить драматическое событие из прошлого русского народа — «Чума в Москве» — остался неосуществленным. О характере его поздних творческих поисков можно судить по акварели «Патриарх Гермоген отказывается подписать грамоту в пользу поляков» (Гос. Третьяковская галерея), разительно напоминающей последнюю перовскую картину «Никита Пустосвят».

Творческий путь Шмелькова характерен для московской школы художников-шестидесятников, во главе которой стоял Перов. Шмельков не был создателем программных произведений нового искусства. Однако его работы привлекают остротой социального восприятия жизни, гротескностью образов и глубоким лиризмом. Значение его творчества выходит за пределы сатирического жанра в графике, где он проявил себя наиболее ярко и самостоятельно. Искусство Шмелькова оказало несомненное влияние на формирование творчества Перова и сыграло значительную роль в сложении принципов критического реализма 60-х годов.


¹ Была помещена в «Развлечении», 1878, № 18.

² Над сюжетами из русской истории Шмельков порой работал и прежде: акварели «Перед казнью», «Иван Грозный смотрит на комету» и др. (Гос. Третьяковская галерея).



В. Г. ПЕРОВ И БЫТОВОЙ ЖАНР 1860-х ГОДОВ

Д. В. Сарабьянов



Н и одному из периодов развития русской живописи не было, пожалуй, свойственно столь явное преобладание одного жанра над другими, как 60-м годам XIX века. Бытовой жанр приобрел в это время небывалые возможности для развития. В эпоху, когда впервые получили широкое распространение идеи революционных демократов, когда главной фигурой в освободительном движении стал разночинец — выходец из низших слоев общества, — художники не могли не осознать необходимости последовательной демократизации искусства, перестройки его метода, его приближения к жизни народа. Бытовые темы нашли широкое распространение в сатирической графике 60-х годов, в журнальном рисунке и иллюстрации, но еще большее значение приобрели они у шестидесятников-живописцев. Бытовой жанр давал им возможность непосредственно рассказать о современной действительности, вынести ей свой приговор, раскрыть общественные противоречия, поднять голос в защиту угнетенных. Естественно, что наиболее одаренные и чуткие художники 60-х годов отдавали все свои силы именно этому виду живописи.

Самые яркие и значительные явления в искусстве 60-х годов, за редкими исключениями, были связаны с обличительными тенденциями. Они нашли последовательное выражение у Перова. По его пути пошли и многие другие живописцы, находившие в различных сторонах современной жизни объекты для критики, видевшие в них проявление порочной системы общественного устройства. Эти художники обличали духовенство и купечество, дворянство и чиновничество, рисовали беспросветные картины деревенской жизни и мрачные сцены жизни города, показывали жалкое, нищенское существование лишенных крова детей и тяжелую долю женщины. Обличение пороков царской России стало в 60-е годы главной задачей живописцев, продолжавших традиции родоначальника критического реализма в русской живописи — П. А. Федотова,

Но путь от Федотова к Перову не был прямым и непрерывным. Федотова отделяет от перовской плеяды жанристов середина 50-х годов — небольшой, но весьма характерный по своим тенденциям период, продолжительностью в полдесятилетия. Это было время, когда искусство как бы накапливало силы, готовясь к решительному движению вперед, когда доживали свой век старые традиции, а новые стремления еще не выявились со всей определенностью. В жанровой живописи середины 50-х годов оказался на время утраченным критический дух, присущий произведениям Федотова, однако художники 60-х годов многим обязаны своим скромным предшественникам, оставшимся почти неизвестными. В 50-е годы жанровая живопись значительно расширила свою сферу, и в это время стало впервые особенно ощутимым увеличение значения бытового жанра среди других жанров живописи.

Типичным жанристом 50-х годов был Алексей Филиппович Чернышев (1824—1863). Его искусство представляет собой весьма яркий пример переплетения различных тенденций и традиций. Один из последних учеников Венецианова, а затем М. Воробьева (в Академии художеств), Чернышев стал ярко выраженным жанристом-бытописателем. В его небольших картинах «Шарманщик» (1852; *стр. 78*), «Рынок в Петербурге» (1851), «Уличные музыканты» (начало 1850-х годов, все в Гос. Третьяковской галерее) можно найти немало эпизодов, знакомых нам по жанровой живописи и графике 30—40-х годов. Но Чернышев идет дальше своих предшественников. Он активизирует роль сюжета, усложняет действие, соединяя подчас в одной картине несколько эпизодов. Он отказывается от узкоэтнографических задач, интересовавших многих художников в середине XIX века. Уличные сценки художника, написанные с большой наблюдательностью, а иногда и живописной свободой, проникнуты чувством любования «мелочами жизни» — живописными уголками улиц, фигурками прохожих, музыкантов, торговцев.

Не только линию венециановцев и близких им художников продолжает Чернышев в своих немногих произведениях первой половины 50-х годов. Некоторые его жанровые сцены обнаруживают прямое и довольно сильное влияние Федотова. Больше всего оно сказывается в «Благословении невесты» (1851), меньше — в «Отъезде из деревни» (1850, обе в Гос. Русском музее). Первая из этих картин построена аналогично многим произведениям Федотова. Действие происходит в интерьере. Через дверь видна вторая комната, которая связана с первой не только пространством, как это было у венециановцев, но и продолжающимся там действием. Глаз зрителя переходит с фигуры на фигуру, с детали на деталь. Художник заставляет их рассказывать довольно сложную историю, в которой принимают участие многие действующие лица. Здесь очень многое напоминает федотовское «Сватовство майора». Однако эти федотовские традиции восприняты лишь внешне. Жанр утрачивает свойственный работам Федотова социальный смысл. Если у Федотова высмеивались пороки общества, то здесь перед зрителем предстает семейная идиллия.

Чернышев прожил до 1863 года. Но последние годы — после пребывания в пенсионерской командировке за границей, не принесшей ему пользы, как и многим



А. Чернышев. Шарманщик. 1852 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

художникам его поколения,— прошли бесследно. В этом отношении судьба Чернышева напоминает судьбы ряда его современников. Павел Антонович Ризони (1823—1913), выступивший с несколькими жанровыми картинами на рубеже 40-х и 50-х годов, быстро сошел со сцены. Младший современник и друг Федотова Александр Егорович Бейдеман (1826—1869), имя которого в истории русского искусства связывается, правда, не только с Федотовым, но и с мастерами следующего поколения — Л. М. Жемчужниковым, К. А. Трутовским, И. И. Соколовым, также успел оставить лишь незначительный след. Более молодой Николай Густавович Шильдер (1828—1898), уже не заставший Федотова, но взявший у него больше, чем другие пятидесятники, остался в истории русского искусства как автор «Искушения» (1856; *стр.* 79) — картины, положившей начало галлерее Третьякова, и



Н. Шильдер. Испытание. 1856 год.

Гос. Третьяковская галерея.

«Насильного брака» (Гос. Русский музей). В отличие от многих своих современников Шильдер стремился наследовать не только федотовский принцип увлекательного рассказа, но и критические тенденции творчества Федотова. Не случайно и самые сюжеты шильдеровских произведений были близки, а подчас и повторяли сюжеты замечательного жанриста 40-х годов. Фабула «Испытания» заимствована из «Мышеловки» — известной сепии Федотова. Шильдер стремился сделать свою картину актом гражданского протеста против унижения человека. Однако как по качеству живописи, так и по характеристике персонажей картина Шильдера явно не поднималась до уровня федотовского наследия.

Живопись 50-х годов отставала от литературы, успехи которой еще в середине десятилетия позволили Чернышевскому увидеть начало нового периода,

сменившего гоголевский. Художники, стремившиеся к продолжению критической линии в жанровой живописи, еще не были способны двинуться вперед. Но в то же время бытовой жанр расширял свои границы, художники открывали новые стороны жизни, делая их предметом искусства. Развивался бытописательский и «этнографический» жанр, получивший распространение в стенах Академии и господствовавший в жанровой живописи до начала 60-х годов. Именно в расширении границ бытового жанра и заключались известные заслуги таких художников, как Андрей Андреевич Попов (1832—1896), Константин Александрович Трутовский (1826—1893), Иван Иванович Соколов (1823—1910) и другие.

А. А. Попов, как и Чернышев, учился у М. Воробьева, и некоторые его жанровые картины говорят о стремлении слить жанр с пейзажем. В этом отношении он пошел дальше Чернышева, городские сцены которого производят впечатление своеобразных «городских интерьеров». В таких картинах Попова, как «Народная сцена на ярмарке в Старой Ладогге» (1853, Гос. Русский музей), «Киргизы на Волге» (Гос. Третьяковская галерея), «Склад чая на Нижегородской ярмарке» (1860, Гос. Русский музей), пейзаж становится важной частью произведения, свидетельствующего об интересе автора к жизни и быту народа. В других работах Попова — «Школьный учитель» (1854, Гос. Третьяковская галерея), «Демьянова уха» (1856), «Радостное известие» (1858; обе в Гос. Русском музее), «Харчевня» (1859, Гос. Третьяковская галерея) — большее значение приобретает сюжет, полное занимательных деталей повествование, еще лишенное какого-либо назидания. Живописной манере Попова свойственны некоторые черты простонародности, грубоватости, она вяжется с самым характером его персонажей — бородатых мужичков и молодых разносчиков, завсегдаев харчевен. Картины Попова чаще всего цветисты и пестры, в редких случаях художник старается сблизить оттенки цвета различных предметов. Лишь значительно позднее — в картине «Балаганы в Туле на святой неделе» (1868, Гос. Третьяковская галерея) — художник достигает известного единства гаммы, не утрачивая интенсивной цветности. Но в это время Попов уже не играет заметной роли в художественной жизни, хотя некоторые петербургские «шестидесятники» и продолжают его линию.

Среди современников Попова было немало таких, которые ясно ставили перед собой этнографические задачи. Так, А. Н. Горонович более двух лет провел в Оренбурге и написал там картину «Меновой двор в Оренбурге» (1860, Гос. Русский музей). И. И. Соколов в начале 50-х годов посвятил многие свои произведения быту народов Кавказа. И. П. Трутнев создал сельскую сцену — «Крестный ход на водоосвящении в деревне» (1858, частное собрание в Ленинграде). Художник интересовался прежде всего костюмами, живописной картиной народной толпы на фоне пейзажа, но в художественном отношении оставался еще целиком во власти академических принципов. Но наибольший интерес вызывала у этих художников Украина. Соколов, Трутовский, Жемчужников, связанные с Украиной не только своим происхождением, но и близостью к демократическому национально-освободительному движению украинской интеллигенции, образовали целое



К. Трутовский. Хоровод в Курской губернии. 1860 год.

Гос. Третьяковская галерея.

направление в искусстве 50—60-х годов, поставившее перед собой цель передать своеобразие украинского народа, его быт, красоту костюмов, воплотить поэзию народных верований. В конце 80-х годов, когда капиталистические отношения разрушали старую деревню, Трутовский вспоминал о 50—60-х годах как о времени, «когда в этом чудесном крае существовали довольство, простота и радушие, когда хранились еще в народе старые патриархальные обычаи и своеобразные живописные костюмы... Все было так красиво и чувствовалось, что народу, строго хранившему свои обычаи и вековые заветы, несмотря ни на что, жилось все-таки хорошо и привольно»¹.

В этих словах Трутовского ясно видны попытки идеализировать патриархальную Украину. Но таковы и были исходные позиции перечисленных выше жанристов. Критические тенденции в их творчество проникали редко. Лишь иногда они давали себя знать в офортах Жемчужникова, у Соколова — в «Проводах в город

¹ К. Трутовский. Из воспоминаний о поездках по Малороссии.— «Киевская старина», 1889, т. XXVI, сентябрь, стр. 585.



А. Волков. Прерванное обручение. 1860 год.

Гос. Третьяковская галерея.

парубков, назначенных в рекруты» (1851, Киевский гос. музей украинского искусства), и чаще у Трутовского, создавшего в 60-х годах ряд обличительных картин и сатирические иллюстрации к басням Крылова. Но главный интерес творчества все же заключался для них в сочувственном воспроизведении живописных этнографических особенностей народного быта. На этом пути художники добились известных успехов. Однако часто — особенно у Соколова — эта тенденция была связана с академической идеализацией, с использованием в жанровой живописи форм и приемов, выработанных в Академии.

Типичны в этом отношении картины Соколова «Сбор вишни в помещичьем саду на Украине» (1858, Гос. Третьяковская галерея), «С базара» (1859, Киевский гос. музей украинского искусства), «Малороссийские девушки, гадающие по венкам о замужестве» (1860, частное собрание в Киеве). В «Сборе вишни» хорошенькие мальчики и милостивые девушки, застывшие в условных позах, яркие «брюлловские» цвета создают впечатление праздничной идиллии. В других произ-



М. Клодт. Больной музыкант. 1859 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ведениях Соколова также сказывается, хотя и в меньшей степени, идеализированное представление о деревне.

Трутовский более правдив. Чаще всего его привлекают массовые сцены, в которых он может рассказать о народном быте. Эти черты отличают и написанный в 1860 году «Хоровод в Курской губернии» (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 81*), и более поздние произведения — «Базар в провинции» (там же) или «Свадебный выкуп» (1881, Киевский гос. музей украинского искусства).

Творчество Соколова и Трутовского далеко не ограничивается 50-ми годами. Но именно в это десятилетие их бытописательский жанр сыграл известную роль в развитии русской живописи.

В 50—60-е годы развивается и академический жанр в его наиболее последовательном «итальянском» варианте, который, пожалуй, больше, чем другие виды бытовой живописи, был далеко от задач, стоявших перед русским искусством. На протяжении этих лет так называемый «итальянский» жанр претерпел эволюцию

от крупнофигурных сцен в духе эпигонов Брюллова (П. Н. Орлов, Е. С. Сорокин) к мелкофигурным идиллическим картинам, которые создавались такими художниками, как В. Г. Худяков, а позднее А. А. Риццони. В 60-х годах мастера этого рода живописи стремились трактовать вошедшие тогда в моду обличительные сюжеты в сентиментальном плане. Примером могут служить картина В. П. Верещагина «Свидание заключенного со своим семейством» (1868, Гос. Третьяковская галерея) или итальянская сцена А. Е. Карнеева «Неравный брак» (1866, Гос. Русский музей), написанная после на шумевшей картины Пукирева, но лишенная какого бы то ни было намека на подлинное обличение.

Бытописательские и академические тенденции сохраняют известную жизненность и в 60-е годы, когда обличительное направление жанровой живописи становится ведущим. В конце 50-х годов все чаще и чаще раздается голос прогрессивной критики, призывающий художников-жанристов к более глубокому осмыслению действительности, к раскрытию жизненных противоречий, к тому, чтобы жанровая живопись не просто что-то показывала, но и что-то отстаивала, за что-то боролась. Этот призыв критики свидетельствовал о назревшей необходимости новых исканий. И они не замедлили сказаться в реальной художественной практике.

В творчестве Адриана Марковича Волкова (1827—1873), автора «Обжорного ряда в Петербурге» (1858, Гос. Третьяковская галерея) и «Сенной площади» (1860-е годы, Гос. Русский музей) — произведений, характерных для 50-х годов, — начинают проступать и отчетливые обличительные черты. В 1860 году он пишет картину «Прерванное обручение» (Гос. Третьяковская галерея, *стр.* 82), в которой главный персонаж — молодой чиновник — предстает пристыженным, осужденным не только художником и зрителями, но и всеми действующими лицами. Благодаря своей критической направленности, несмотря на некоторую назидательность, эта картина явилась значительным шагом вперед на пути развития обличительных тенденций, что и определило ее немалый успех¹. Еще более острым оказался рисунок 1860 года «Наследники при умирающем» (Гос. Третьяковская галерея) — эскиз задуманной, но неосуществленной картины на золотую медаль. В дальнейшем критические замыслы Волкова нашли свое воплощение в сатирической графике 60-х годов, которой в основном и отдал свои силы художник.

Работы другого жанриста, наиболее ярко проявившего себя на рубеже 50-х и 60-х годов, — Михаила Петровича Клодта (1835—1914) связаны с продолжением брюлловских традиций. В целом его жанровая живопись, начиная от «Рыбаков-финнов» (1855, Гос. Третьяковская галерея) вплоть до лучших работ — «Большого музыканта» (*стр.* 83) и «Последней весны» (1859 и 1861, там же), разви-

¹ Молодой Глеб Успенский написал на волковский сюжет рассказ, который вместе с воспроизведением картины был помещен в журнале «Северное сияние». См.: Л. Т а р а с о в. Адриан Маркович Волков. — В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 634.



В. Я к о б и. Привал арстангов. 1861 год.

Гос. Третьяковская галерея.

валась в пределах академического жанра. В этих работах преобладают сентиментальные ноты. Но тем не менее в них как бы предугадывается целая линия жанровой живописи 60-х годов — линия не прямого обличения персонажей, воплощающих зло и насилие, а сочувствия тем, кто страдает и гибнет. В этой тенденции также содержались возможности критики, хотя и не прямой, но косвенной, раскрытия жизненных противоречий. Но для того, чтобы прийти к подлинному критическому реализму, нужно было преодолеть клодтовскую сентиментальность и достичь большей глубины понимания и истолкования современной действительности.

Эту задачу в немалой степени выполнил в тот же период другой петербургский художник — Валерий Иванович Якоби (1834—1902). Вместе с Перовым он положил начало живописи собственно 60-х годов. От своих ранних изображений «разносчиков» или «продавцов халатов», выдержанных в бытописательском духе

50-х годов, от сентиментального «Светлого праздника нищего» (1860), вариантом которой стала и другая картина — «Дети-нищие» (1860-е годы; обе в Гос. Русском музее), художник вскоре перешел к совершенно новой теме.

В 1861 году Якоби создал картину «Привал арестантов» (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 85 и 87*). Это была одна из первых картин, в которой оказалась затронутой важнейшая сторона политической жизни России. Впервые в русской живописи зазвучала здесь тема каторги, ссылки, расправы над представителями передовой интеллигенции. Вслед за Якоби к теме расправы над народом, над революционной интеллигенцией, боровшейся за народ, к изображению сцен на каторге, в ссылке, в тюрьме обратились и многие другие живописцы и графики. В 60-е годы эта тема пользовалась популярностью, так как в подобного рода сценах можно было показать страдания униженных людей, открыто поднять свой голос в их защиту, пробудить в зрителе гнев против царских в жизни законов¹.

В картине Якоби тема гибели одного из арестантов как бы вплетается в общую картину страданий людей, идущих под конвоем солдат и этапных офицеров по пустынной грязной дороге. Якоби стремится достичь эмоциональной выразительности образа. Немалую роль в его картине играет унылый пейзаж с бегущими по небу тучами, серый свинцовый колорит, придающий всей сцене впечатление безысходности. Художник добивается большей, чем его предшественники, свободы композиционного решения, вводя диагональное движение процессии арестантов, исчезающих вдаль. Якоби отказывается от пестрой раскраски предметов, приглушая цвета и согласуя их друг с другом.

Не все в этой картине удалось художнику. Как и в ряде других произведений шестидесятников, в ней есть известная прямолинейность (офицер, поднимающий веки мертвеца; старик, касающийся ран на своих ногах, натертых кандалами). Однако эти недостатки были естественны на том этапе развития жанровой живописи, когда она овладевала обличительным содержанием. Здесь завоевывались новые принципы. И лишь после этого художники 60-х годов смогли перейти от прямолинейности рассказа к более концентрированному художественному образу, к использованию композиционных и живописных средств для усиления образной выразительности картины².

Те же проблемы, но более последовательно и определенно разрабатывали жанристы Москвы, хотя Москва не знала той непрерывной традиции жанра, которая тянулась на протяжении 50-х годов в Петербурге, в Академии художеств. В Мо-

¹ В 1861 году в связи с арестом поэта-демократа М. И. Михайлова было создано несколько его изображений, одно из которых, видимо, принадлежит Якоби (см.: Д. Сарабьянов. Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX в. М., 1955, стр. 86—88). В 1863 и 1864 годах были написаны не дошедшая до нас картина М. И. Пескова «Ссылнопоселенец» и «Возвращение ссыльного» П. С. Косолапа (частное собрание в Москве). В 60-е годы близкие им сцены писали Л. И. Соломаткин, В. Е. Маковский, В. Г. Малышев, К. И. Померанцев и др.

² Якоби не пришлось принять участие в этом движении жанровой живописи, ибо в дальнейшем его творчество развивалось в ином направлении. См. раздел «Историческая живопись».



В. Якоби. Привал арестантов. Фрагмент.

скве традиции жанра были живы в графике, в рисунках П. М. Шмелькова, более успешно, чем его современники, развивавшего наследие Федотова. Что же касается живописи, то среди художников, проявивших себя уже в 50-е годы, ни С. И. Грибков, ни В. Е. Астрахов не могли по своему значению равняться с петербургскими мастерами, хотя в Москве к тому времени была уже сложившаяся художественная школа. Но зато в литературе, особенно в драматургии, московские мастера в середине века создали большие художественные ценности. В Москве в 50-х годах появился Островский, которому суждено было оказать большое влияние на жанровую живопись. И эти общие тенденции развития художественной культуры в Москве не могли не сказаться на судьбах московской живописи. В 60-е годы она стремительно вышла вперед, дав русскому искусству плеяду жанристов во главе с Перовым.



Василий Григорьевич Перов родился в Тобольске в 1834 году в семье прокурора Криденера. Он был добрачным сыном и долгое время носил фамилию крестного отца Васильева. Фамилия Перов возникла из прозвища, которое он получил за успехи в каллиграфии, находясь в обучении у дьячка. Эту фамилию он и сохранил до конца жизни.

Отец Перова вскоре после рождения сына вынужден был уйти с должности прокурора. Семья часто переезжала с места на место. Счастливый случай забросил ее в Арзамасский уезд, и когда у мальчика обнаружили способности к рисованию, он смог поступить в Арзамасскую школу живописи, руководимую А. В. Ступиным. После окончания Арзамасского уездного училища Перов пробыл в этой школе с перерывом с 1847 по 1849 год. Тот интерес к натуре, который прививал Ступин своим ученикам, имел значение и для формирования творчества Перова. Арзамасская школа, по-видимому, укрепила его надежды стать художником. В школе юноша проявил свои недюжинные способности в области рисунка. Он сделал копию с одной из картин Брюллова, втайне от Ступина взявшись за живопись¹. Однако вскоре занятия в школе были прерваны из-за ряда недоразумений, которые возникли между учителем и учеником. Но молодой художник не собирался бросать искусство. Напротив, переехав в село Пияшное, где отец работал в то время управляющим имением, Перов продолжал свои занятия живописью. Первым самостоятельным произведением юноши стало его «Распятие», жертвованное им в церковь села Никольское. В это же время были написаны «Автопортрет», «Портрет отца», «Нищий, просящий милостыню» и ряд других работ.

Обнаруженный в недавние годы автопортрет 1851 года (Киевский гос. музей русского искусства)² говорит о достижениях молодого художника, как бы предвещая тот глубокий психологизм, который будет характерен для его зрелых портретных произведений. Успехи Перова были, очевидно, довольно значительны. В 1852 году, когда он приехал в Москву, чтобы поступить в московское Училище живописи и ваяния, его работы были одобрены одним из преподавателей — Н. А. Рамазановым, и в 1853 году Перов был зачислен в число учеников Училища.

В Москве Перову жилось трудно. Средств к существованию не было. Помог преподаватель гипсовых классов Е. Я. Васильев, который поселил молодого художника в своей квартире. Однако как педагог Васильев — эпигон классицизма — не оказал на Перова заметного влияния. В годы учения Перова ведущую роль в преподавании живописи в Училище играли А. Н. Мокрицкий, М. И. Скотти, а затем С. К. Зарянка, заменивший Скотти в 1856 году. Перов оставил интересные воспоминания, характеризующие и самих этих педагогов, и их методы преподавания³.

¹ См.: Н. Собко. Василий Григорьевич Перов. Его жизнь и произведения. СПб., 1892, стр. 9.

² См.: Л. Пелькина, М. Факторович. Новые приобретения Киевского государственного музея русского искусства.— «Искусство», 1955, № 5, стр. 72—73.

³ См.: В. Перов. Наши учителя.— «Художественный журнал», 1881, № 8—10, 12. Также: В. Перов. Рассказы художника. М., 1960, стр. 97—151. Перов обладал литературным дарованием; его перу принадлежит ряд литературных произведений.

Мокрицкий увлекал учеников своими рассказами об Италии и о «великом Брюлло-ве», у которого он когда-то учился. Скотти пользовался большим авторитетом как живописец, но прививал ученикам академические приемы рисунка. Наиболее значительным было влияние Заряно. Он сразу же захватил учеников своей системой, своими последовательными представлениями об искусстве и его назначении. Перов в своих воспоминаниях, отнюдь не лестно характеризуя метод Заряно, вместе с тем отмечает силу его влияния на учеников¹. Это влияние легко объяснить, если вспомнить, что в течение ряда предыдущих лет ученикам приходилось выслушивать скучные академические поучения, а методы Заряно были созвучны тенденциям времени, характерному для них стремлению к изучению натуры. Лучшие ученики Заряно, и прежде всего Перов, смогли понять слабость заряновского метода — его механистичность, диктуемое ею нетворческое отношение к предмету; они переросли своего учителя, восприняв от него то, что можно было использовать. Но если говорить о московской живописной школе в целом, то нельзя не признать значительной роли Заряно в ее развитии. Его деятельность способствовала обращению к природе в тот период, когда необходимо было разрушить отжившую академическую систему. Почти все московские жанристы 60-х годов восприняли от Заряно тяготение к наибольшей точности изображения видимого мира.

Именно этими исканиями отмечена «Головка мальчика» (Гос. Русский музей), написанная с младшего брата художника и принесшая Перову в 1856 году вторую серебряную медаль. Но картина 1857 года «Приезд станового на следствие» (частное собрание в Москве) знаменует заметный перелом в творчестве Перова. Художник вводит зрителя в мир русской деревни, где торжествует насилие². Он обличает отвратительных представителей власти, хотя и стоящих на самой низкой ступени служебной лестницы, но тем более жестоких, нагло использующих свое положение в корыстных целях. По меткому определению Стасова, изображенный Перовым становой — «старый выжига из военных, грубый и бездушный, возросший среди водки и побоев, безжалостный даватель и взяточник, смотрящий на крестьян как на скот»³.

В «Приезде станового на следствие» еще не все удалось молодому художнику. Фигурам тесно в изображенном пространстве. Слишком большую роль играет немного наивный пересказ события. На крыльце готовят розги, у стула станового лежат подношения, заготовлен штоф с водкой; сама жертва показана так, чтобы

¹ Есть основания предполагать, что в оценке отрицательных сторон деятельности Заряно Перов все же несколько сгустил краски. См.: Н. Дмитриева. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, стр. 56—65.

² Перов имел возможность еще в Арзамасском уезде хорошо узнать русскую деревню. Он продолжал изучать ее, работая с натуры, и во время пребывания в московском Училище. Сохранилось свидетельство Рамазанова о работе Перова в 1857 году в деревне под Москвой. См.: Н. Рамазанов. Материалы для истории художеств в России, т. 1. М., 1863, стр. 261.

³ В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства.— В его кн.: «Избранные сочинения в трех томах», т. 2. М., 1952, стр. 433.

сразу же была ясна ситуация: руки молодого крестьянина связаны веревкой, жест и выражение лица подчеркивают отсутствие злого умысла в его поступке. И все же в картине есть уже и такие черты, которые свидетельствуют о приближении нового этапа в развитии жанровой живописи. Картина Перова имеет остро социальный смысл. Она уже лишена того юмора, который составлял столь важную сторону федотовских полотен. В ней чувствуется стремление определенно и ясно выразить политическую идею.

Приближаясь к обличительной сатире, Перов во многом использовал федотовское наследие¹. Бесспорно, «федотовской» в творчестве Перова явилась его картина «Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы» (1860, местонахождение неизвестно), принеся художнику вторую золотую медаль². Исследователи неоднократно указывали на близость этой картины к федотовскому «Свежему кавалеру». Сравнение напрашивается само собой. Оно показывает, что Перов сознательно учился у своего предшественника развенчанию своих «героев». Но 60-е годы требовали новых средств. Их и стремился выработать Перов. Поэтому, учась у Федотова, он одновременно отказывался от многих его приемов и принципов построения картины.

Федотов высмеивал своего «свежего кавалера». Он ставил его в особую, комичную ситуацию, он развенчивал чванливый восторг надутого «кавалера», сближая его позу с героическими статуями древних римлян и заставляя окружающие вещи рассказывать много смешного об этом «герое». По-другому решал свою задачу Перов. В его «Сыне дьячка» нет ничего выходящего за пределы повседневного. Художника почти не интересуют комичность ситуации (эта линия приглушена) или смешные сопоставления предметов и людей. Перов подчеркивает обычность изображенной сцены, перечисляя многочисленные вещи, типичные для семейного интерьера. Основное внимание художник уделяет социальной характеристике главного действующего лица картины. Чиновник предстает перед нами как носитель ярко выраженных черт своего сословия. При этом Перов не прибегает к гротескному преувеличению и сохраняет точность и «натуральность» в передаче видимого мира.

В дальнейшем, когда задачи политической сатиры встанут перед Перовым еще более определенно, он будет охотнее обращаться к средствам сатирического заострения, а иногда и карикатуры³. Однако достоверное изображение явлений действительности будет по-прежнему лежать в основе его творческого метода.

Перов более прямолинеен, чем Федотов. Он в значительной мере утрачивает присущую Федотову живописно-пластическую тонкость повествования, но зато

¹ См.: Г. Стернин. О ранних картинах В. Г. Перова. К вопросу об истоках русского реализма 60-х годов XIX века.— «Искусство», 1959, № 2, стр. 61—66.

² О сильном влиянии Федотова свидетельствуют также и некоторые ранние рисунки Перова, например «В рекрутском присутствии» (1861, Гос. Третьяковская галерея).

³ См.: А. Федоров-Давыдов. В. Г. Перов. М., 1934, стр. 22; Н. Коваленская. Русский жанр накануне передвижничества.— В кн.: «Русская живопись XIX века». М., 1929, стр. 52.



В. Перов. Проповедь на селе. 1861 год.

Гос. Третьяковская галерея.

обретает большую силу политического обличения, направленного против определенных социальных явлений.

Таковы были первые завоевания Перова. Картиной «Сын дьячка», собственно, и заканчивается ученический период творчества художника. И хотя многие его известные картины были либо созданы, либо задуманы еще во время пребывания в московском Училище, их уже нельзя отнести к ученическим работам. В них наиболее ярко отразились обличительные тенденции русской жанровой живописи 60-х годов.

На протяжении трех лет (1860—1862) — в период работы над дипломной картиной и подготовки (после получения большой золотой медали) к пенсионерской поездке за границу — Перовым были созданы самые острые из всех его обличительных полотен: «Проповедь на селе» (1861), «Крестный ход на Пасхе» (1861), «Чаепитие в Мытищах» (1862, все в Гос. Третьяковской галлерее). Это был как раз период временного либерализма в Академии художеств, награждавшей одну жанровую картину за другой. Однако Перов оканчивал Училище, с трудом преодолевая рогатки академической цензуры. Эскиз «Крестного хода» утвержден не был, и художнику пришлось обратиться к новому сюжету — «Проповеди на селе», — остро обличительный, политический смысл которого ему удалось замаскировать в объяснительной записке к эскизу¹. Но и при этом дело не обошлось без поправок картины. Выполненный вслед за «Проповедью на селе» «Крестный ход», к которому Перов вернулся несмотря на неодобрение эскиза, вызвал бурю негодования. За будущее художника высказывались опасения, и вместо Италии ему пророчили Соловецкий монастырь². «Чаепитие в Мытищах» увидело свет лишь во второй половине 60-х годов и не успело на шуметь до отъезда Перова за границу.

Все эти три картины объединены единой программой, единым стилем: они составляют самостоятельную, весьма важную главу в истории творчества Перова и жанровой живописи 60-х годов. Острота их выразительности во многом обусловлена тем, что они возникли непосредственно вслед за годами наивысшего подъема революционной ситуации в России. Своеобразный, подчеркнуто обличительный метод раннего Перова получил здесь свое последовательное воплощение.

Развертывая несложные, хотя и детализированные повествования, Перов стремится сделать предельно доходчивыми выводы, к которым он хочет подвести зрителя. Все средства в этих картинах бьют в одну цель, подчинены одной задаче. Перов демонстрирует зрителю и искренне, с публицистическим пафосом осуждает общественные пороки. Художника интересует сила обличения и развенчания «героев», степень выражения чувств протеста и негодования.

¹ Перов истолковал свою будущую картину как своеобразную иллюстрацию к проповеди Иоанна Златоуста о терпении бедных. См.: Н. Моргунова-Рудницкая. Новый документ о картине В. Г. Перова «Проповедь на селе». — В кн.: «Государственная Третьяковская галлерей. Материалы и исследования», вып. 1. М., 1956, стр. 111—113.

² См. письмо В. Г. Худякова к П. М. Третьякову 24 октября 1862 года. — В кн.: А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., стр. 88.



В. Перов. Крестный ход на Пасхе. 1861 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Иногда художнику приходилось отступать от своей программы, учитывать цензурные условия, ставившие предел его обличительным замыслам. Об этом свидетельствует сопоставление довольно многочисленных композиционных эскизов, предшествовавших появлению каждой из трех картин, с самими картинами. Так, например, карандашный эскиз «Проповеди на селе» (1861, Гос. Третьяковская галерея) отличается от картины более мягкой трактовкой образов помещика, его лакея и священника, которая в картине становится сатирической. И это понятно: Перову было необходимо провести эскиз через Совет Академии.

В рисунках к «Крестному ходу» (1860, Гос. Русский музей; 1861, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), напротив, подчас больше сатирической остроты, чем в картине. Священник трактуется в них как тупой, озверевший человек, способный сокрушить все, что встречается ему на пути, безжалостно попирая свою паству. В картине же его образ трактован более сложно и не так открыто; здесь пьяный священник как бы про себя благословляет отвратительное и тупое крестное шествие. Можно предположить, что эти изменения вызваны были желанием Перова открыть доступ на выставку своей картине, эскиз которой был отвергнут академическим начальством.

В двух рисунках к «Чаепитию» (1862, Гос. Третьяковская галерея) и в незаконченном живописном эскизе (частное собрание в Москве)¹ композиция почти совпадает с композицией картины. Изменения претерпели лишь образы нищего и монаха, который в первом рисунке был карикатурен и смешон. Сохранив принцип сатирического обличения, Перов подчеркнул в картине брезгливую черствость монаха-лицемера², но от характеристики, вызывающей смех, отказался. В данном случае путь от эскизов (которые на этот раз никем не утверждались) к картине был наиболее естественным.

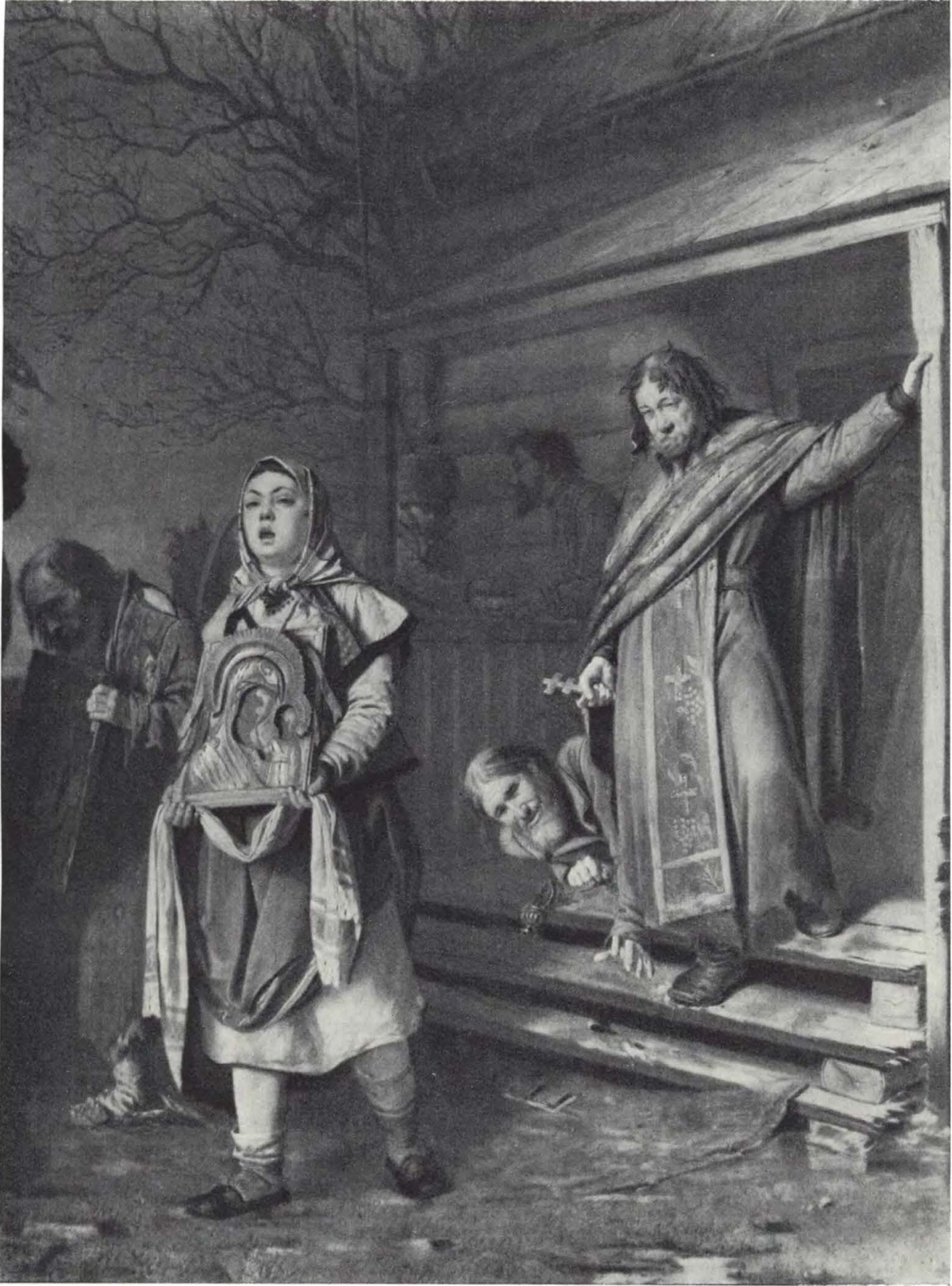
Работая над этими картинами, Перов ставил перед собой задачу дать развернутый рассказ, построенный на принципе открытой демонстративности, что позволяло безжалостно разоблачать общественное зло. В отличие от многих художников-жанристов XIX века, у которых первая идея картины видоизменялась в сторону большей собранности и внутренней емкости образа, ранний Перов с самого начала приходил к окончательному решению. Об этом свидетельствует путь живописца от эскизов к картинам.

В первой из трех картин — «Проповеди на селе» (стр. 91) — чувствуются характерные для Перова смелость, пренебрежение общепринятыми условностями, новаторская устремленность. Сюжет картины решается особенно прямолинейно. Сопоставление праздного богатства и нищеты назидательно подчеркнуто жестами священника, указующего на небесную и земную власть, и крестьянина, сомневающегося и почесывающего голову. Здесь уже в полной мере проявляется перовская публицистичность в разработке образов. Изображенные художником помещик и лакей не просто смешны, они рождают брезгливое чувство. Ни у кого не возникает сомнений в том, что лицемерная проповедь священника насквозь фальшива.

«Крестный ход» (стр. 93 и 95), возникший в том же 1861 году, можно без преувеличения причислить к редким явлениям в истории русского искусства. Пожалуй, впервые после Федотова художник сумел вложить столько негодования, страсти,

¹ Эскиз, находящийся в собрании А. В. Гордона, по композиции и трактовке образов мало чем отличается от картины Третьяковской галереи. Правая часть эскиза (нищий-солдат, мальчик, пейзажный фон) осталась недописанной и дошла до нас в подмалевке; левая часть (фигура монаха, дерево) закончена и не вызывает сомнений в авторстве Перова. Стол и натюрморт на столе были, возможно, прописаны кем-то сверху, по подмалевку.

² См.: А. Архангельская. В. Г. Перов. М., 1950, стр. 23.



В. Перов. Крестный ход на Пасхе. Фрагмент.

горечи в небольшую картину бытового содержания. Здесь Перов выступает не только как сатирик-обличитель, но и как поэт «гнева и печали», открывающий людям горькую правду. Смешное в этой картине перерастает в страшное. Оно как бы сохраняет внешнюю форму смешного, проявляясь в многочисленных образах и деталях — в облике напившегося до отупения священника, в перевернутой вниз головой иконе, которую тащит старик, в движениях растянувшегося причетника, в спущенных чулках пьяной девки, в разноголосом пении идущих. Но чем больше всматриваешься в эти сатирические образы, тем яснее становится, что за каждой деталью, за каждым персонажем стоит страшный мир, тупой и беспросветный.

В «Крестном ходе», как и в более ранних работах Перова, подчеркнута повседневность, прозаичность изображенной сцены. Здесь нет ничего, что выходило бы за пределы обычного явления деревенской жизни. Именно в самом простом, обычном умеет художник показать страшное, не прибегая к гиперболе, не характерной в целом для бытовой живописи 50—60-х годов. Важнейшее средство, которым пользуется Перов, — это усиление типических черт, заострение характеристик с учетом их социального смысла. Индивидуальное своеобразие конкретных персонажей, человеческая психология, своеобразие той или иной личности интересуют Перова в той мере, в какой они раскрывают роль того или иного персонажа в изображенном действии. Перов подчеркивает в действующих лицах своей картины лишь то, что подтверждает главную идею его произведения. Эта идея раскрывается не в противопоставлении «героев» друг другу. Художник как бы развертывает галерею образов, нагнетает все то мерзкое и отвратительное, что угнетало русскую деревню накануне реформы. Здесь — пьянство, тупость и нищета, грабёж и вымогательство, угнетение физическое и духовное, грязь, не только та, по которой шлепают лаптями и сапогами крестьяне, но и грязь моральная, убивающая мысль и чувство.

Таков приговор Перова беспросветной жизни русской деревни, а вместе и тому строю, который душит и принижает народ, обрекая людей на животное существование. Но чем более мрачной становилась у Перова картина народной жизни, тем ближе подвели его произведения к мысли о том, что народ не должен и не может мириться со своим положением. В этих произведениях как бы воплощались мысли Чернышевского о том, что «...резко говорить о недостатках известного человека или класса, находящегося в дурном положении, можно только тогда, когда дурное положение представляется продолжающимся только по его собственной вине и для своего улучшения нуждается только в его собственном желании изменить свою судьбу»¹. Такого рода приговор, означавший в то же время призыв к народу, слышится и в «Крестном ходе» Перова, в который вложена страсть, боль и ненависть.

В художественной концепции картины, как и в ее идейном содержании, есть черты ярко выраженного просветительского обличения. Принципу наглядного показа пороков соответствует избранный Перовым мотив нестройного шествия, где

¹ Н. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. 4. М., 1948, стр. 884.



В. Перов. Чаепитие в Мытищах. 1862 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

фигура следует за фигурой, характер за характером. Известную роль приобретает ритм, объединяющий движение в целом, но внутри шествия намеренно сбивчивый. Просветительский подход к решению задачи чувствуется и в пейзаже. Исследователи перовского творчества отмечали, что пейзажный фон картины как бы делится на три части, каждая из которых соответствует определенной группе действующих лиц¹. Этот прием подчеркивает повествовательный характер картины. Но одновременно пейзаж «Крестного хода», хмурый и мрачный, получает у Перова

¹ А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., стр. 33—34.

уже и эмоциональную функцию. Его трактовка подчинена основной идее: пейзаж рождает ощущение холода, сырости. В результате эмоциональное начало берет в картину верх над рассудочным, а впечатление единства пространства побеждает искусственное членение холста по плоскости и в глубину. Это единство заставляет художника решать и проблему цветовой созвучности красочных пятен. Перов делает заметный шаг вперед по сравнению с «Проповедью на селе», объединяя локально трактованные серые и коричневые цвета в более или менее ровную гамму и создавая средствами светотени впечатление пространственного единства. Иными словами, в «Крестном ходе» возникают уже те проблемы, которые получают свое разрешение в картинах Перова второй половины 60-х годов.

Следующая работа Перова — «Чаепитие в Мытищах» (стр. 97) — завершала развитие художника в первый период его расцвета. В этой картине сохранились те же принципы обличительного метода, которые были выработаны в произведениях 1861 года. Герои Перова, самая ситуация, запечатленная на холсте, примененный художником прием контрастного сопоставления — все здесь напоминает «Проповедь на селе». С присущей ему смелостью Перов разоблачает гнусное лицемерие разжиревшего монаха, заостряя этот образ, добиваясь его широкой типизации. Вместе с тем картине недостает той цельности, которая была присуща «Крестному ходу». В ней действуют не только персонажи, воплощающие в себе пороки, но и страдающие, искалеченные жизнью люди, карикатурная трактовка которых была бы неуместна. Их образы могли бы ярко прозвучать в картине, несущей в себе большой эмоциональный заряд. Но к такому решению Перов в то время еще не был готов.

В конце 1862 года Перов уехал за границу. Как художник-жанрист он получил пенсионерское содержание сроком на шесть лет, из которых три должен был провести за рубежом, а остальные три — в путешествиях по родине¹.

Почти все время, проведенное за границей, Перов находился в Париже и лишь ненадолго заезжал в Германию и Италию. В своих донесениях он упоминает о Мейсонье как о художнике, произведшем на него впечатление; он даже копирует его произведения. Однако содержанием своих работ, выполненных в Париже, и формальными задачами, в них поставленными, Перов оказался наиболее близок французским художникам 30—40-х годов — Жанрону и Тассару².

В Париже наметились многие из тех новых тенденций, которые развились затем во второй половине 60-х и даже в 70-х годах. Внимание Перова привлек большой город с его контрастами. В его жизни художник нашел много новых для себя мотивов и сюжетов. Рисунки и живописные этюды, созданные в Париже, были посвящены городской бедноте. Перов отказался в этих работах от сатирического обличения отрицательных персонажей и обратился к темам, связанным с выраже-

¹ По истечении шести лет после специального ходатайства Совета Академии пенсионерство Перова было продлено еще на два года.

² А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., стр. 38, 41; О. Ляковская. Передвижники и мировое художественное наследие (рукопись), стр. 16—17.

нием сочувствия обездоленным. В парижских этюдах проявился больший, чем прежде, интерес к психологической жизни человека, что вело в дальнейшем к портретным опытам. И, наконец, в парижских работах обнаружилось новые живописные искания Перова, его тяга к тональному колориту, стремление преодолеть изолированность цветов друг от друга, интерес к светотени.

Вспомним сюжеты, привлекавшие Перова в Париже: «Похороны в бедном квартале», «Парижские тряпичники», «Савояр», «Уличная сцена в Париже», «Шарманщик» и «Шарманщица», «Продавец песенников», «Нищие на одном из парижских бульваров». На эти сюжеты были исполнены рисунки и живописные эскизы или этюды. В редких случаях в парижских работах Перов прибегает к сатирическим приемам. И даже там, где художник противопоставляет богатство и бедность (например, в рисунке «Шарманщица на бульваре в Париже», 1863, Гос. Третьяковская галерея), его интересует прежде всего образ обездоленного и страдающего человека. Перов уже не обличает тех, кто властвует и угнетает. Пафос этих работ — сочувствие. Вот, например, остановились на миг жители бедного парижского квартала и провожают взглядом идущую по булыжной мостовой похоронную процессию. Здесь привыкли к такому зрелищу, ибо в этих кварталах Парижа смерть соседствует с бедностью. А вот — уличные музыканты, усталые, голодные и замерзшие, вынужденные развлекать окружившую их толпу.

От этих рисунков («Похороны в бедном квартале в Париже», «Уличные музыканты в Париже»; оба — 1863, Гос. Третьяковская галерея), от живописных эскизов и этюдов, таких, как «Уличная сцена в Париже» (1864, Татарский музей изобразительных искусств) или «Слепой музыкант» (1864, Гос. Третьяковская галерея; стр. 100), идет прямой путь к перовским картинам второй половины 60-х годов — «Похороны крестьянина», «Очередная у бассейна», «Тройка», «Утопленница», «Последний кабаk у заставы». Правда, в московских картинах сострадание и сочувствие парижских работ перерастают в гнев и проклятье. Но тем не менее вестниками новой художественной проблематики явились именно работы 1863—1864 годов. Интересно, что в это время возникает и написанный в Париже «из воспоминаний»¹ эскиз к «Учителю рисования» (1863, Ивановский художественный музей), к которому художник вернется вновь в 1867 году в Москве. Этим эскизом начинается целый ряд работ — однофигурных или двухфигурных композиций, в которых нет развернутого действия, а выразительность образа основана на передаче душевного состояния героя и настроения художника.

Некоторые парижские работы отмечены интересом к человеческой индивидуальности, к конкретным проявлениям ее внутренней жизни. Этот интерес чувствуется в «Савояре» (1863—1864, Гос. Третьяковская галерея; стр. 101) и в «Слепом музыканте», в «Парижских тряпичниках» и в «Детях-сиротах на кладбище» (обе — 1864, Гос. Русский музей). Герои этих картин и этюдов — погруженные в себя, сосредоточенные в своем страдании и внутренней скорби люди, поглощен-

¹ Н. С о б к о. Указ. соч., стр. 31.



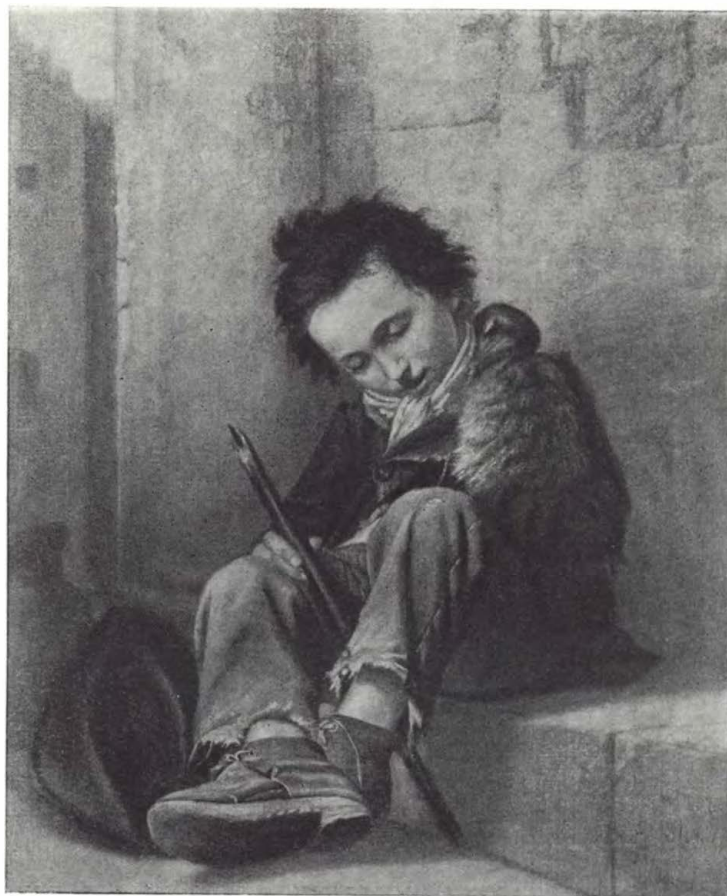
В. Перов. Слепой музыкант. 1864 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ные и придавленные огромным городом. В этих образах много подлинного трагизма — в парижском тряпичнике, часами молчащем, опустошенном и уже ничего не ждущем от жизни, в маленьком мальчике, уснувшем тревожным сном на холодных каменных плитах ступеней, в слепом музыканте, грустно сосредоточенном, утратившем надежды, растерявшем талант в постоянном увеселении толпы, но сохранившем высокое благородство артиста. Тема трагедии маленького человека, которая берет начало в парижских работах Перова, перерастает во второй половине 60-х годов в тему трагедии народа. В скромных парижских этюдах были ростки больших свершений, осуществившихся через несколько лет.

Следствием новых интересов Перова явились и изменения в области живописной формы. Правда, известные сдвиги намечались уже и в предпарижские годы, но теперь эти сдвиги осуществились. В парижских работах завершился начатый еще раньше процесс гармонизации красочной гаммы. Наиболее цельными по своему цветовому решению оказались «Савояре» и «Слепой музыкант». В них Перов преодолевает изолированность цветовых пятен, присущую ранним работам. Близкие друг другу цвета — в «Савояре» холодные серо-зеленые, в «Слепом музыканте» теплые коричневые, охристые, зеленоватые, розовые, среди которых ни один не доминирует, — становятся носителями эмоциональной выразительности. Светотень помогает Перову обрести красочное единство. В рисунках также чувствуется более мягкая моделировка формы и интерес к светотени, объединяющей предметы и тела единой пространственной средой. Примером такого рода рисунка может служить карандашный этюд «Мальчик с поднятыми руками, обращающийся к публике» (1863, Гос. Третьяковская галерея).

Но несмотря на явные успехи Перова, сделанные в парижских работах, оставаться здесь долго художник не мог. Он недостаточно хорошо знал город и людей, чтобы писать о них картины. Он не надеялся быстро изучить местные типы, нравы, жизненные проблемы. Задуманные картины остались лишь в замыслах, в лучшем случае — в эскизах и этюдах. Художник понимал, что дальше этого он пойти не может. Все это заставило Перова хлопотать о досрочном возвращении в Россию. После двухгодичного пребывания за границей он вернулся на родину. С этого времени начинается высший расцвет таланта художника. Во второй половине 60-х — начале 70-х годов Перов создает лучшие произведения.



В. Перов. Савояр. 1863—1864 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

Он вновь, как к живительному источнику, обращается теперь к народной жизни, к окружающей его действительности.

После обнародования в 1861 году грабительской крестьянской реформы Россия переживала трудное время¹. Кончился революционный подъем. Наступила жестокая реакция, расшатывавшая веру в силу разума, в возможность просветительским путем разрешить социальные противоречия. Революционные силы в это время вынуждены были молчать. И все чаще брали верх настроения безысходности. Перов покинул Россию в тот момент, когда эти тенденции лишь намечались. Теперь же, когда художник вернулся на родину, они заметно изменили характер общественной мысли и настроения интеллигенции.

Они сказались и в творчестве Перова, хотя, если говорить о существе дела, он и в своих послепарижских работах продолжал линию произведений начала 60-х годов. Художник вдохновлялся самыми жгучими вопросами времени, негодовал, стремился к протесту, хотя и воплощал свое негодование не в сати-

¹ Так назвал писатель-демократ В. А. Слепцов свой роман, вышедший в 1863 году.

рических сценах, а в картинах, повествовавших о страданиях людей. В его творчестве, как полтора десятилетия тому назад в творчестве Федотова, произошел переход от острой сатирической критики, обличавшей отдельных отвратительных персонажей, к глубокому показу современной трагедии, то есть к критике более обобщающей, всеобъемлющей. Здесь перед художником раскрывались новые возможности в создании выразительных и полных глубокого смысла художественных образов.

Новый путь Перова не был прост и прям. Далеко не сразу и не окончательно вступает на него художник после приезда в Москву. Интересно, что рядом с картинами нового типа, такими, как «Проводы покойника» или «Последний кабак у заставы», возникают произведения, напоминающие допарижские работы. В 1865 году Перов начинает «Монастырскую трапезу» (Гос. Русский музей), которую потом (спустя десять лет) переписывает. Эта картина заставляет вспомнить его антиклерикальные полотна, выполненные в начале 60-х годов. В ней фигурируют разжиревшие монахи, перед лицом распятия жадно поглощающие пищу. В 1866 году возникает одна из популярных картин Перова — «Приезд гувернантки в купеческий дом» (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 103*), построенная на противопоставлении несчастной жертвы обстоятельств — хрупкой девушки, вынужденной идти в гувернантки, и купеческого семейства, составляющего галерею характерных типов, воплощающих сытое скудоумие и жестокость. Перов добивается очень меткой характеристики персонажей: толстопузого купца, тупо уставившегося на гувернантку, грубой купчихи, их сыночка, нагло рассматривающего девушку, самой гувернантки, достающей из сумочки рекомендательное письмо, охваченной горьким чувством унижения, стыда и бессилия. «Приезд гувернантки» вызывает в памяти лучшие достижения русского реалистического театра А. Н. Островского.

В отличие от «Монастырской трапезы», в этом произведении отразились черты, сближающие его с основной линией перовского творчества второй половины 60-х годов; художник не только обличает отвратительные типы купеческого семейства, но и повествует о горькой доле маленького человека. Перов умело компонуется сцену, концентрируя действие на том моменте, который особенно ясно выявляет характеры и социальные отношения. Художественные средства и приемы, используемые Перовым в «Приезде гувернантки», почти целиком остаются прежними — близкими тем, которыми художник пользовался в начале десятилетия; к этим приемам Перов время от времени возвращался на протяжении второй половины 60-х годов.

Другая линия, наметившаяся в парижских работах, представлена такими картинами, как «Гитарист-бобыль» (1865, Гос. Русский музей; *стр. 105*) и «Учитель рисования» (1867, Гос. Третьяковская галерея). Близкие к этюдам, однофигурные композиции без развернутого сюжета, лишённые подчеркнута повествовательного начала, они интересны психологическим содержанием, эмоциональным строем. С одной стороны, эти работы подводят к таким портретам-типам, как «Фомушка-сыч» или «Странник», а с другой — как бы сливаются с той линией



В. Перов. Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

эмоционально ярких картин, которая составляет главный стержень творчества Перова второй половины 60-х годов.

Эти последние образуют самостоятельную группу произведений, ясно демонстрирующих последовательную эволюцию художника и особенности его метода в годы их создания. Эти картины являют собой как бы единый цикл произведений, проникнутых одной мыслью, несмотря на то, что с первого взгляда одни из них можно отнести к крестьянской теме, другие — к теме судьбы русской женщины, третьи — к теме города и т. д. Действительно, как и многие другие произведения художников-шестидесятников, эти картины затрагивают и «женский вопрос», и вопрос детского труда, и различные проблемы крестьянской и городской жизни. Но не это в них главное. Перов стремится здесь не столько к разработке отдельных проблем и освещению различных сторон жизни, сколько к обобщенной

критике, к наибольшей силе выражения чувства печали и гнева, ко все большей глубине раскрытия народного страдания.

Открывается эта серия работ картиной «Проводы покойника» (1865, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*), которая прославила Перова как «истинного поэта скорби»¹, художника некрасовской темы, большой души, способной глубоко сострадать и сочувствовать обездоленным людям.

«Проводы покойника» обладают почти всеми чертами, характерными для целой группы произведений Перова тех лет. В отличие от более ранних работ здесь повествовательное начало значительно менее подчеркнуто. Это не значит, разумеется, что Перов целиком отказывается от рассказа: он нужен художнику как важное средство раскрытия содержания: Перов заставляет говорить детали, которых, однако, не так много, как в ранних картинах. Но главное в том, что художник отказывается от демонстрации узловых событий рассказа. Он останавливается на таком моменте, который не является кульминацией повествования, но раскрывает длительное состояние героев. Перов сосредоточивает внимание на внутренних переживаниях действующих лиц, которые внешне бездействуют. Их бездействие оттеняется тем мотивом движения, который лежит в основе композиции. Если в «Чаепитии» или в «Крестном ходе» художник показывал характеры, типы, отрицательные качества, как бы поворачивая к зрителю безобразные лица и откровенно перечисляя все написанные на них пороки, то в «Проводах» он отказывается от подобной характеристики героев. Перов сдержан, сосредоточен в изображении безутешного горя главного действующего лица представленной художником драмы — вдовы крестьянина. Скорбь, усталость, безысходность он передает силуэтом ее согбенной фигуры, повернутой спиной к зрителю, общим настроением, выраженным в картине пейзажем. В «Проводах покойника» нет подчеркнутых, внешних проявлений волнующих героев чувств. Как и вдова, серьезные и замкнуты в своем горе дети, которые еще не понимают до конца всей тяжести постигшей их утраты. С немой терпеливой покорностью, ставшей привычной для русского крестьянина, принимают эти люди безжалостный удар судьбы.

Впечатление суровости, скорбной сосредоточенности достигается во многом при помощи пейзажа. Пейзаж здесь — не просто фон, на котором разворачивается действие. Он становится главным носителем настроения. Холодный, сумрачный, пустынный, подчеркивающий ощущение одиночества, затерянности в этом неуютном мире, пейзаж помогает поднять образ картины от выражения частного факта до высоты обобщения. Описание природы у Перова становится немногословным. Пейзаж в картине пустынен и безмолвен. Ровная линия горизонта отделяет мгlistую даль равнины, занесенной снегом, от холодно-желтой полосы зари на сумрачном небе. Лишь справа пустынная местность оживляется холмом, поросшим деревьями и кустарником. Перов дает почувствовать единое глубокое пространство. Даль, в которую уходит дорога с едущими санями, словно захватывает и

¹ М. Нестеров. Давние дни. М., 1959, стр. 40.



В. Шеро в. Проводы покойника. 1865 год.

Гос. Третьяковская галерея.

поглощает зрителя. В это движение мягко вливается ритм деревьев в правой части картины. Выявляя мотив движения, Перов вместе с тем сохраняет внимание зрителя на группе, расположенной в саях. Здесь вступает в силу выразительность линейного ритма, силуэтов крестьянки и лошади, четко обозначенных на сером фоне снега. В прежних картинах Перова эта выразительность линейного ритма играла гораздо меньшую роль.

Впервые художник обращается к диагональному построению картины, которое варьируется затем и в «Тройке» и в «Последнем кабаке у заставы». По сравнению с ранними произведениями в этих работах композиция приобретает гораздо большую художественную выразительность, исчезает подчиненность элементов картины принципу зрелищности. Раньше Перов компоновал фигуры и предметы вокруг центра, заботясь прежде всего о наглядности образа. Теперь Перов отбросил старое понимание композиции как размещения фигур в ограниченном пространстве. Он научился понимать и изображать жизненное явление как часть бесконечного и многообразного мира, отбросил то замыкавшее композицию равновесие частей, которое изолировало явление от окружающего пространства, и вместе с тем пришел к такому пониманию композиции, которое включало линейный ритм, выразительность силуэта на плоскости.

Эмоциональность образа достигается Перовым также при помощи цветового строя и нового для художника понимания красочной фактуры. «Проводы покойника» написаны значительно более свободно, чем ранние картины; еще ощущается известная несогласованность между детальной выписанностью фигур, лиц и предметов первого плана и более широкой живописью пейзажа, однако она начи-



В. Перов. Гитарист-бобыль. 1865 год.

Гос. Русский музей.

нает преодолеваться умелой сгармонированностью красок, единой, спокойной гаммой коричневых, желтых и серых цветов, в которой участвуют и более тонкие и сложные, чем в ранних работах, переходы и нюансы цвета, а также контрасты холодных и теплых тонов, используемые Перовым как средство драматизации образа.

«Проводы покойника» явились первым итогом новых исканий. В ряде последующих работ Перов добился еще большего лаконизма образа, свободы и выразительности живописи.

В год создания «Проводов покойника» Перов впервые после Парижа обращается к теме города, которая на несколько лет серьезно привлекает его внимание. В 1865 году он пишет картину «Очередная у бассейна» (Гос. художественный музей БССР). В следующем, 1866 году возникает «Тройка», через год — «Утопленница» (1867), а еще через год — «Последний кабак у заставы» (1868; все в Гос. Третьяковской галерее). Во всех этих картинах городской пейзаж выглядит холодным, мрачным, неуютным. Дома, монастырская стена как бы существуют в этих картинах в полном отчуждении от человека, противостоят ему, холодно и безучастно наблюдая человеческие судьбы. Безысходное горе — вот чем живут представленные здесь люди. В «Очередной у бассейна» трагическая тема лишь намечается. Перов показывает, как в стужу, дрожа от ветра, жмутся у фонтана стоящие в очереди за водой оборванные люди, он подчеркивает выражение страдания в лицах. В картине уже торжествует принцип эмоционально-образного решения.

В «Тройке» (стр. 107), изображающей учеников-мастеровых, везущих на санях бочку с водой, тема страдания еще более подчеркнута. В какой-то мере Перов отказывается от той суровости в характеристике персонажей, которой он добился в «Проводах покойника». Невольно приходишь к мысли, что художник приложил здесь слишком много усилий, чтобы вызвать у зрителей сочувствие. Его дети-мастеровые оказались несколько идеализированными¹. На всем образном строе картины лежит налет сентиментальности², что снижает общую силу впечатления и ставит «Тройку» ниже «Проводов покойника», «Утопленницы» и «Последнего кабака у заставы».

Вместе с тем картина свидетельствует о продолжении начатых в предшествующие годы исканий. В динамичной диагональной композиции все основные линии подчинены мотиву движения. Этому движению вторит ритм уступов монастырской стены. Мрачный городской пейзаж, выплывающие из тумана очертания храма, серая мгла, пронизавшая воздух, — все это сообщает сцене настроение, близкое тому, какое выражено и в других произведениях тех лет.

¹ Интересно, что Перов колебался между несколько идеализированной трактовкой образов детей, которая воплотилась в картине, и гротескным решением, характерным для живописного эскиза и рисунка Третьяковской галереи.

² Эта же черта характеризует и картину 1870 года «Спящие дети» (Гос. Третьяковская галерея).



В. Перов. Тройка. 1866 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Более последовательно выявилась новая художественная концепция Перова в картине «Утопленница» (1867, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 109*). Это произведение для нас особенно интересно потому, что сохранились многочисленные эскизы, позволяющие проследить работу художника над композицией, над сюжетным решением, над отдельными персонажами. Примечательно, что Перовым в 1880 году был написан очерк «На натуре. Фанни под № 30», в известной мере проливающий свет на замысел картины и художническое его истолкование.

В карандашном и первом живописном эскизах (оба в Гос. Третьяковской галерее) Перов остается еще целиком в пределах подробного повествования о случившемся событии, его увлекают отдельные моменты этого рассказа, различные типы, их отношение к явлению, выражение любопытства или скорби на их лицах. Художник еще не сосредоточивает главного внимания на трагедии утопленницы, на теме ее гибели. Повествовательное начало господствует и в трактовке городского пейзажа, лишенного еще того лаконизма и эмоциональности, которых Перов достигнет в окончательном варианте.



В. Перов. Утопленница. Эскиз. Около 1867 года.

Гос. Третьяковская галерея.

Затем появляются еще два эскиза, последний из которых особенно выразителен гаммой серых и черных тонов (оба в Гос. Третьяковской галерее; *стр. 108*). В этих эскизах все решительным образом меняется. Перов как бы находит совершенно иной ключ к решению темы, освобождаясь от ненужных подробностей и лишь некоторыми деталями доводя до зрителя суть события. Распростертый на берегу труп женщины да фигура полицейского — вот и все, что составляет ядро этой сцены. Пейзаж становится совершенно иным. Художник старается выявить состояние природы, сделать ее образ более обобщенным. Появляются детали городского пейзажа — стены, дома, тонущие в утреннем тумане. В этих двух эскизах Перов видоизменяет цветовую трактовку, ищет соотношение теплых и холодных тонов.

Детали, которые вводит Перов в картину, немногочисленны. Деревянный трап пристани, определяющий место действия, лодка, на борту которой пристроился полицейский, лежащие неподалеку багор и веревка, позволяющие зрителю пред-



В. Перов. Утопленница. 1867 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

ставить себе недавнюю сцену, слетающее к труп воронье,— лишь этими поясняющими штрихами ограничивается художник. На картине ничего не происходит. Полицейский, давно привыкший к событиям такого рода, безучастно покуривает трубку, он ждет утра, которое избавит его от неприятной необходимости охранять труп у места происшествия.

Смерть еще не успела обезобразить черты лица утопленницы. В ее запрокинутой голове, во всей ее фигуре, расслабленной и угасшей, словно читается долгожданная успокоенность, избавление от страданий. Это одна из тех женщин, судьба которых в жестоком многолюдном городе складывается трагически. Художник полон сочувствия к своей героине за ее страдания, за те муки и грязь, которые пришлось ей вынести в ее недолгой жизни.

В своем уже упомянутом выше очерке Перов рассказал, как он во время работы над «Утопленницей» нашел в морге труп проститутки Фанни, которую за несколько лет до этого он с Васильевым привел из публичного дома как натур-

щицу: в мастерскую своего учителя. Когда во время очередного сеанса Фанни узнала от Васильева, что она позирует для образа богоматери, она покинула мастерскую и больше там не появлялась. Ей казалось, что художник, избрав такую модель, осквернил самое святое. Эта чистота души падшей женщины поразила тогда Перова. Всем эмоциональным строем картины, напряженным ее драматизмом Перов говорит о трагедии чистой души. Он боготворит ее, как Достоевский Соню Мармеладову в «Преступлении и наказании», за год до «Утопленницы» появившемся в печати.

Один из главных участников этой трагедии — страшный и молчаливый город, возвышающийся над полным забот и несчастий повседневным бытием маленьких людей. Перов как бы намеренно отделяет переднеплановые фигуры от пейзажа. Диагональ лежащей фигуры, поначалу сообщающая композиции движение, останавливается линией мостков, за которыми и начинается пейзаж. Утренний туман застилает воду, над тускло-желтой полосой реки поднимается силуэт как бы парящего в воздухе города. Темные пятна фигур еще более оттеняют его легкую воздушность, а желтая полоса неба, вместе с желтым туманом, стоящим над рекой, окружает очертание домов и башен таинственным мерцанием. Мир, в котором живут люди, безучастен к их судьбам.

Заключительным этапом того пути, по которому шел Перов в эти годы, является картина «Последний кабак у заставы» (1868, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*) — высшее достижение художника, картина большого эмоционального напряжения, необыкновенно цельная по своему художественному решению.

На окраине города, у последнего кабака остановилось двое запряженных саней. Оставшаяся в санях крестьянка уже давно ждет своего загулявшего мужа. Последняя улица города убегает вдаль, к заставе, за которой начинается мир деревни. Весь пейзаж насыщен чувством тоски и одиночества. Краски картины, передающей вечерний сумрак, звучат приглушенно. Общий серо-коричневый тон объединяет их гамму. Глухо звучит красное пятно платка крестьянки и красно-коричневый в полумраке круп лошади. Лишь занесенные снегом окна трактира освещены изнутри тревожным светом, и холодная желтая полоса заката догорает у горизонта за столбами заставы, открывая безбрежную даль.

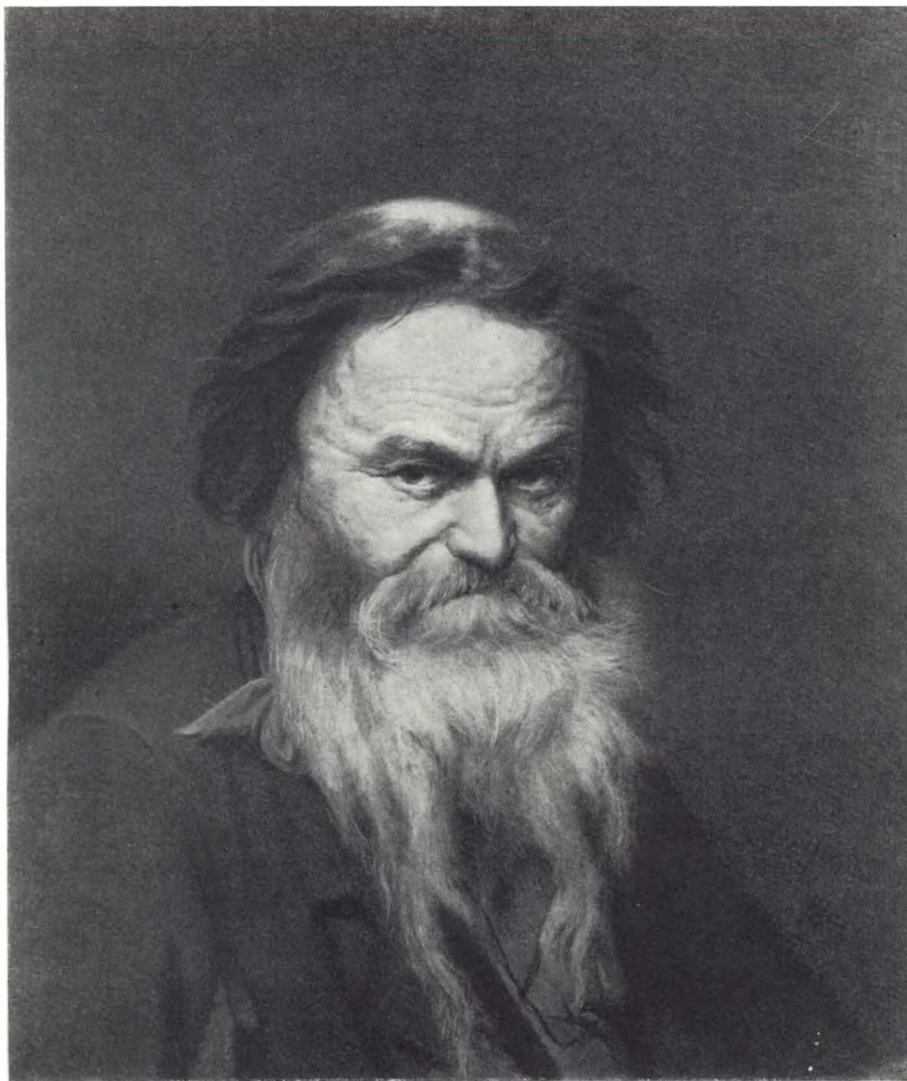
Весь смысл произведения раскрывается здесь уже не внешне-фабульными средствами, но с помощью живописно-пластического языка. Перов окопчательно преодолевает локальное понимание цвета и дробную выписанность предметов. Наиболее звучные цветовые акценты возникают на холсте не неожиданно, — они как бы вырастают из окружающих оттенков цвета, поддерживаются ими, составляют их кульминацию. Большую роль приобретает и ритм наложения мазков. Движения кисти становятся более выразительными, живописная поверхность приобретает экспрессивность.

В этом замечательном произведении Перова достигает своей вершины выработанный им во второй половине 60-х годов принцип критики современной жизни. Внешне обличительным моментом здесь можно счесть разве лишь изображение



В. Перов. Последний кабаk у заставы. 1868 год.

Гос. Третьяковская галерея.



В. Перов. Фомушка-сын. 1868 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

гербов, венчающих столбы заставы и словно освящающих то, что происходит ежедневно на краю города. В остальном обличие, критика воплощаются иными средствами, выступая в том чувстве неприятия окружающей жизни, которое рождает эта картина. Это чувство, выраженное глубоко и ярко, является своеобразной формой протеста, борьбы против зла, царившего тогда в царской России. Несмотря на мотив тоски и безысходности, играющий важную роль в картине, Перов сохраняет в ней критическую позицию. Но, с другой стороны, «Последний кабаk у заставы» оказывается как бы на грани нового этапа, рожденного новыми противоречиями времени и дальнейшим развитием передовой революционной мысли. Вслед за работами 60-х годов должны были последовать новые искания, отвечавшие новым, прогрессивным идеям времени. Многие жанристы не выдержали этого



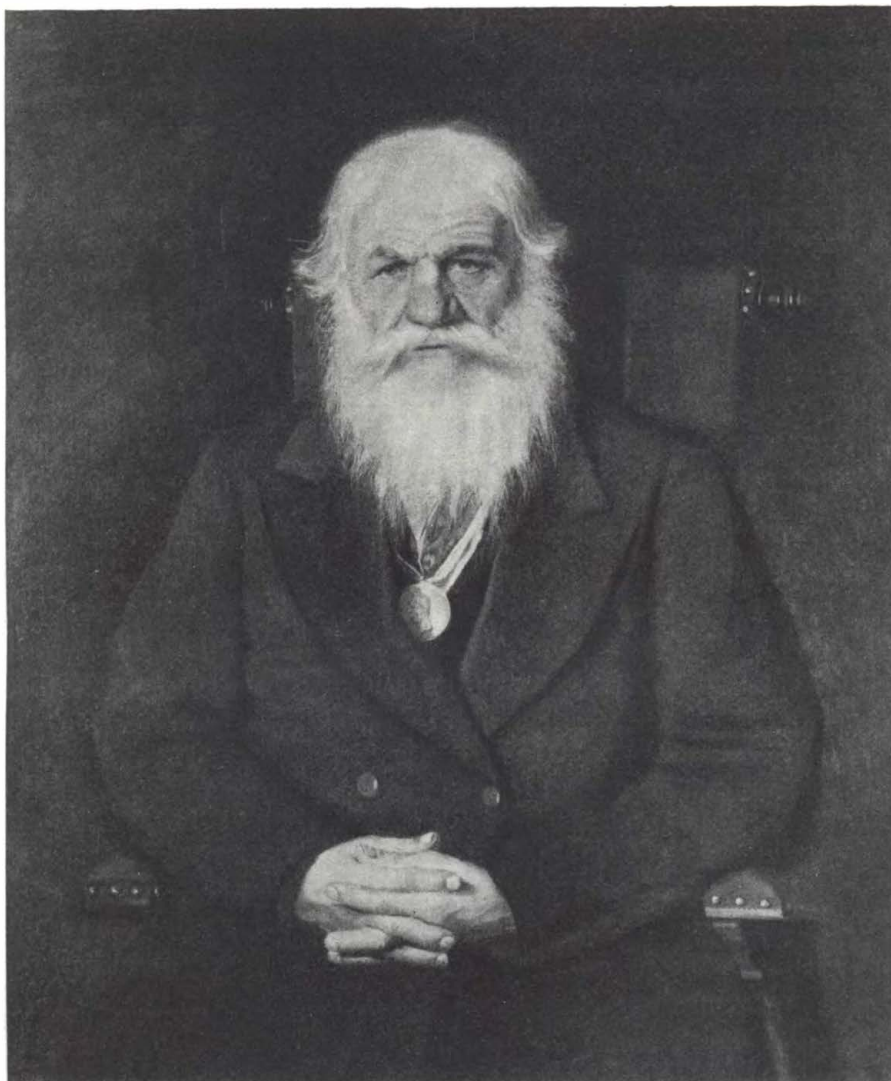
В. Перов. Портрет В. В. Бессонова. 1869 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

испытания и пришли в новое десятилетие со старыми методами и идеями и поэтому обрели себя на бесплодность. Как мы увидим дальше, Перов сумел обратиться к новым художественным и жизненным проблемам, оставив глубокий след в русской живописи следующего десятилетия, хотя его творчество этого периода и осложнилось серьезными противоречиями.

Но прежде чем обратиться к новым исканиям Перова, коснемся других его работ 60-х годов, менее значительных и находящихся, в отличие от рассмотренных, как бы в ином русле его творчества.

В таких картинах, как «Дворник, отдающий квартиру барыне» (1865) или «Сцена у железной дороги» (1868; обе в Гос. Третьяковской галлерее), поражаю-



В. Перов. Портрет И. С. Камынина. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ших столь не присущим художнику бездумным смехом и чисто развлекательным характером, Перов возвращается к ранней живописной манере — мелочной и дробной¹. В конце десятилетия он работает над сентиментальной по своему замыслу картиной «Приезд институтки к слепому отцу» (1869, Гос. Русский музей; 1870, Гос. Третьяковская галерея), оставшейся незаконченной. В это же время начинается и еще одна, совсем новая линия в перовском творчестве. В 1867 году возникает первое произведение на религиозный сюжет — «Христос и Богородица у житейского моря» (там же). Работы такого типа займут довольно большое

¹ А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., стр. 43.

место в творчестве художника последнего десятилетия его жизни, свидетельствуя о серьезных колебаниях Перова и о кризисных моментах в его творчестве.

Более плодотворными оказались в это время работы Перова, по жанру смыкавшиеся с портретом и вместе с тем продолжавшие линию бытовых картин, — такие, как «Фомушка-сыч» (1868; стр. 111) и «Странник» (1870; обе в Гос. Третьяковской галерее). В них воплотился тот интерес к психологии человека, который наметился еще в парижских работах художника. Вместе с тем это были образы представителей народа, истолкованные любовно и внимательно, образы, в которых раскрывались индивидуальные качества простых людей, их способность глубоко мыслить и чувствовать. Эти портреты-типы стали одними из первых произведений того жанра, который широко распространился в русской живописи второй половины XIX столетия. Подобные портреты писали Крамской, Репин, Ге, Суриков и другие художники, стремясь постичь в них народный характер, открывая в народе тот источник затаенной силы и те духовные качества, вопрос о которых все более волновал интеллигенцию. «Фомушка-сыч» — человек умный, суровый, особый тип крестьянина-нелюдима. «Странник» — утомленный жизнью старик, ищущий свободу в странствии и нищенстве¹. В этих образах отразились все те настроения горечи, которые в то время были характерны для Перова. Поэтому, начиная новую линию в перовском творчестве, представленную портретами, эти портреты-типы органично связаны и со всем творчеством художника второй половины 60-х годов.

В начале следующего десятилетия новые тенденции, присущие всему русскому искусству на новом этапе его развития, сказались в творчестве Перова достаточно определенно. В 70-е годы он почти отказывается от сатирического и обличительного жанра и либо предпринимает попытки создать в жанровой картине положительный образ, либо переходит от критических картин к «охотничьим» сценам, по существу своему развлекательным и бытописательским. Важное место в его творчестве наряду с бытовым жанром начинает занимать жанр исторический. Но самое существенное заключается в том, что Перов выдвигается как первоклассный портретист. И если бытовой и исторический жанры в творчестве Перова этого времени не дали значительных результатов, то в области портрета в 70-е годы художником были сделаны превосходные работы, составившие славу передвижным выставкам, на которых они экспонировались².

Перов начал свои опыты в области портрета в 1868 году. Однако в это время он еще ограничивался узким кругом моделей. В следующем году он создал очень

¹ Герою этого произведения Перов посвятил рассказ «Под крестом», где описана судьба странника, некогда служившего помещикам, а теперь не пожелавшего унижать себя службой и обречь себя на нищенство.

² Перов стал в 1870 году одним из учредителей Товарищества передвижных выставок и ежегодно вплоть до 1875 года участвовал в его выставках. В 1877 году Перов вышел из Товарищества. Причиной был его духовный и творческий кризис. Перов не мог уже в эти годы найти общий язык с передвижниками. Известную роль сыграло и отрицательное отношение передвижнической критики к созданным художником картинам на религиозные темы и к ряду неудач, постигших Перова.



В. Перов. Портрет А. Н. Островского. 1871 год.

Гос. Третьяковская галерея.

интересный портрет своего друга — врача и художника-любителя В. В. Бессонова (1869, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 112*). В этом произведении уже сказываются своеобразные черты Перова-портретиста: он точно, почти документально фиксирует все особенности лица и фигуры, сосредоточивая наибольшее внимание на данном, совершенно определенном переживании, на душевном движении человека; ему чуждо стремление исходить из общего замысла образа-типа, он идет от конкретного к общему. В портрете Бессонова даже трудно уловить симпатию художника к своему другу, настолько он объективно беспристрастен. Он не скрывает физических недостатков модели — лысеющего лба, искривленного носа. Человек предстает на портрете таким, каков он есть.

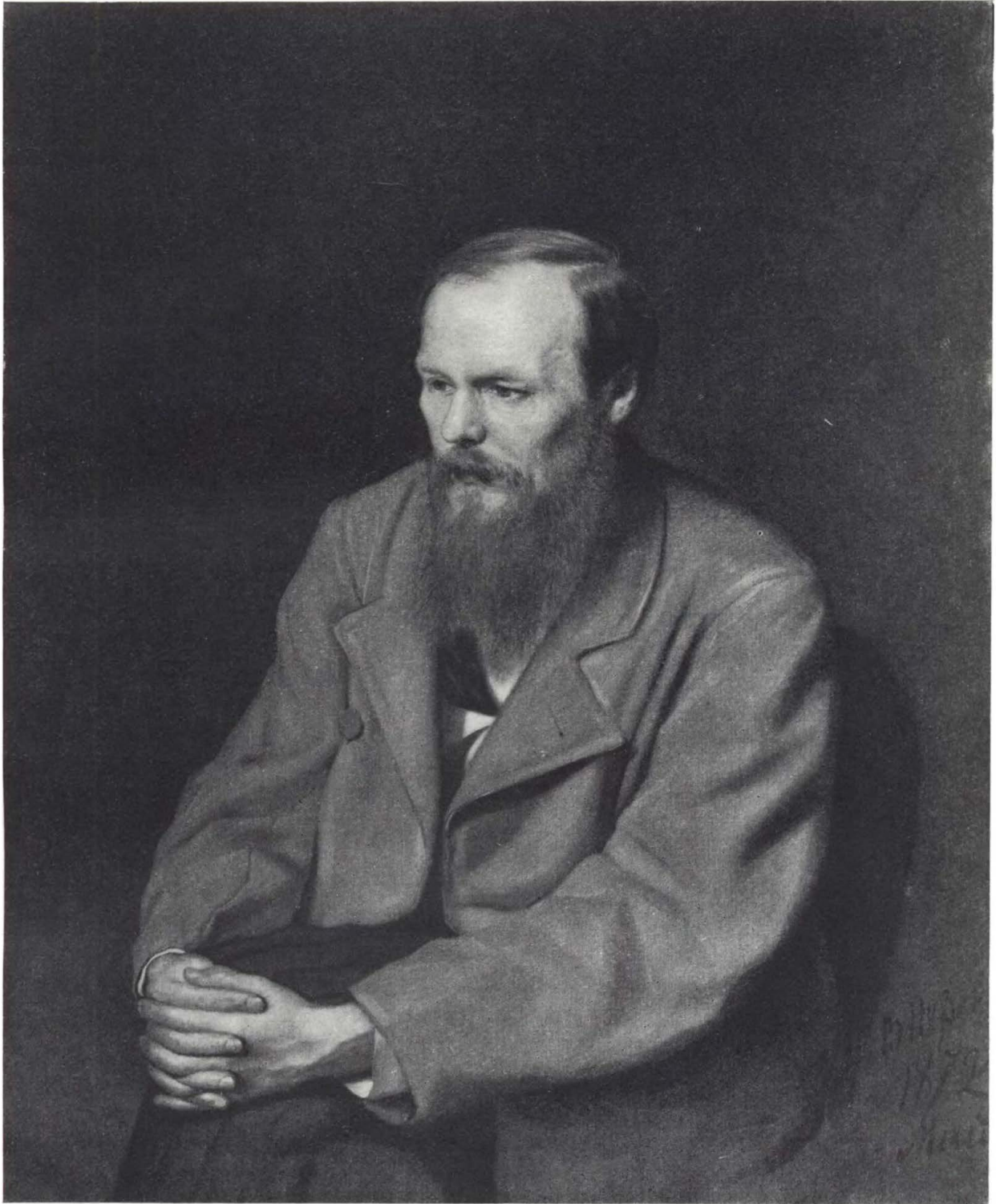
Правда, вскоре Перов начинает более программно относиться к жанру портрета. Как и другие портретисты-передвижники, он обращается к передовой интеллигенции — писателям, художникам, музыкантам, подчеркивая в них творческое начало. Но при этом портреты Перова ничуть не теряют своей конкретности; художник не отказывается от беспристрастного отношения к своим моделям.

В конце 60-х годов Перов пишет портрет писателя А. Ф. Писемского (Ивановский художественный музей), а затем повторяет его (Институт русской литературы АН СССР, Пушкинский дом); в 1870 году создает автопортрет (Гос. Третьяковская галерея) и портреты братьев Николая и Антона Рубинштейнов (там же и Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки). В следующем году возникают первый портрет И. С. Тургенева (местонахождение неизвестно) и портрет А. Н. Островского (Гос. Третьяковская галерея). К 1872 году относятся «Ф. М. Достоевский», «В. И. Даль», «А. И. Майков» (там же), «И. С. Тургенев» (Гос. Русский музей) и «С. Т. Аксаков» (Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева).

В портрете пианиста Антона Рубинштейна изображение строго фронтально; композиция симметрична. Своего рода внутреннее равновесие, соответствующее этим приемам, характеризует и психологическое состояние героя, погруженного в глубокую задумчивость. Уже в первых портретах Перов добивается единства психологического состояния, позы, жеста, композиции портрета.

Автопортрет более мягок. Бледное лицо художника, заключенное в овал, его худая нервная рука, озабоченный взгляд — все это дает нам достаточно яркое представление об облике художника — певца скорби. Портрет традиционен по типу. Но в старую схему художник сумел вложить новый смысл, то новое жизненное содержание, которое наиболее последовательно воплотилось через два года в портрете Достоевского.

Перов редко стремился найти какое-либо новое, неизвестное русской живописи композиционное решение портрета. Чаще всего его ранние портреты по своему композиционному строю еще близки к произведениям Тропинина или Брюллова. Но Перов гораздо точнее и достовернее своих предшественников в воспроизведении внешнего облика и в социальной характеристике. Некоторым его образам, быть может, не хватает колористической выразительности, остроты композицион-



В. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ного решения, но в них почти всегда воплощена современная действительность с ее большими проблемами и «проклятыми вопросами».

В этом отношении особенно характерен портрет Ф. М. Достоевского (*стр. 117 и вклейка*), который по праву может считаться лучшим портретным произведением Перова. Он обладает такой силой убедительности, что в нашем сознании облик Достоевского чаще всего ассоциируется с портретом Перова. В этом образе художник дает как бы сгусток мучимой совести русской интеллигенции, которая видит чудовищные болезни современного ей общества и не находит способов их излечения, которая не может не страдать, потому что ей не дает покоя судьба народа, судьбы маленьких людей, обреченных на нищету и горе. Достоевский, который в еще большей степени, чем Перов, был поглощен этим страданием, стал для художника особенно желанной моделью.

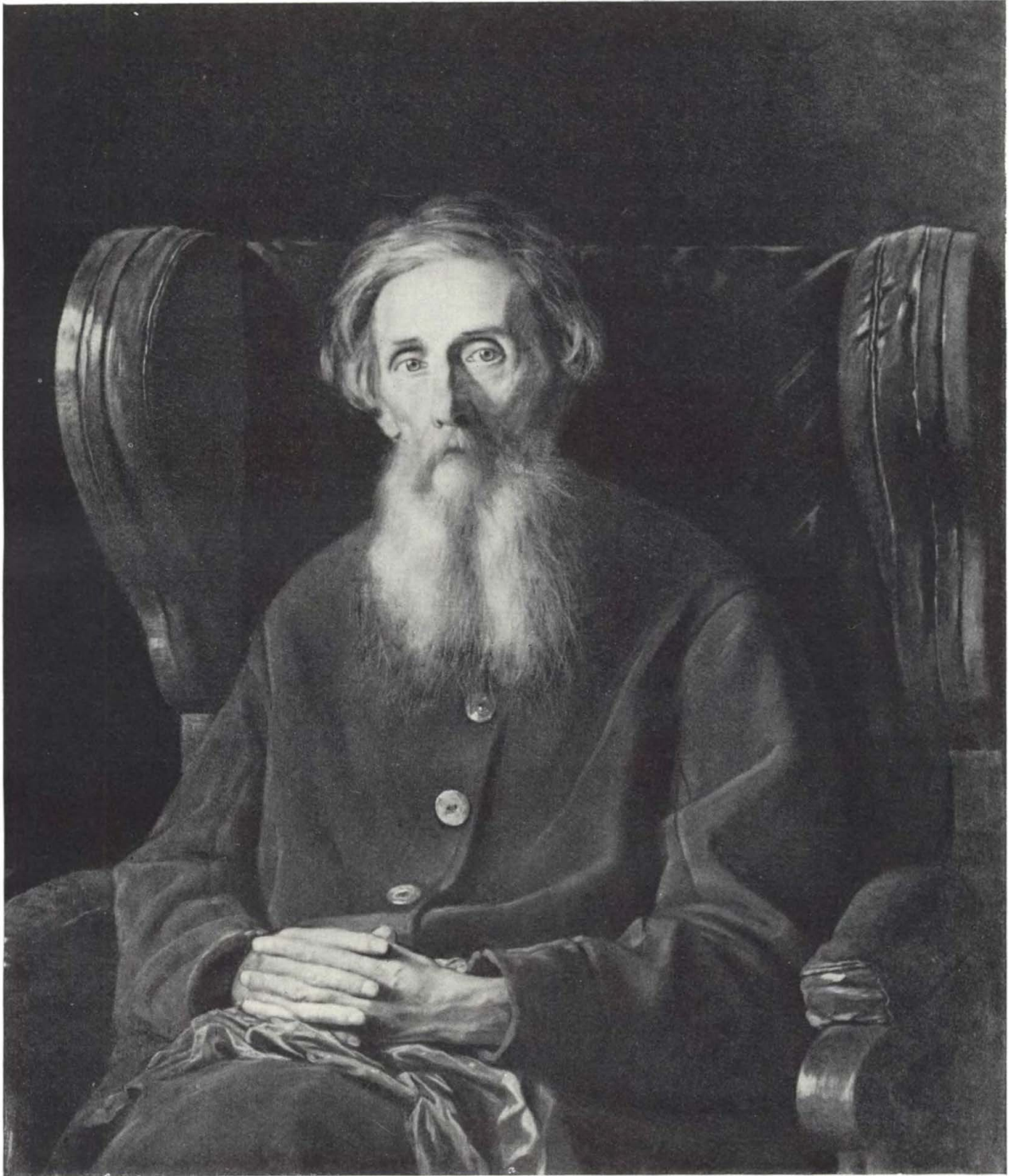
Перов изобразил Достоевского в трехчетвертном повороте, с немного наклоненной головой и сцепленными у колен руками. Руки, как и в других портретах Перова, играют здесь почти столь же важную роль, что и голова писателя. В них заключена та же нервная энергия, то же выражение муки и отчаяния. Светлые пятна лица и рук, выступающие из полутьмы, образованной темными тонами костюма и фона, перекликаются между собой. Взгляд писателя направлен чуть выше сомкнутых пальцев. Движение рук, замыкая композиционный рисунок портрета, изолирует фигуру Достоевского от окружающего мира, словно обрекает писателя на одиночество в его страданиях. В то же время Достоевский поражает в портрете силой мысли, интеллектуальной энергией, которую он излучает и которую воспринимает зритель. Перов подчеркивает в его облике и почти болезненную напряженность, которая усиливается потоком света, как бы мерцающего на поверхности бледного лица. В результате возникает характеристика необычайной яркости и глубины, ставящая это произведение на уровень лучших достижений русского и мирового портретного искусства.

По-другому характеризует Перов Островского (*стр. 115*). Образ знаменитого драматурга трактован более жанрово. В нем тоже поражает сила мысли, зоркость взгляда, но здесь перед нами человек более решительный и целеустремленный. В Островском отсутствует сложность, характерная для Достоевского; его внутренний мир более целен. Этой цельности соответствует и та трактовка, которую придает его образу художник. Он выбирает позу, свойственную человеку слушающему и готовому вступить в разговор. Домашний халат облачает его тело.

В портрете В. И. Даля (*стр. 119*), крепко построенном в композиции и собранном в цветовой гамме, очень конкретно переданы живость ума, устойчивость взглядов, убежденность, правдивость этого человека — ученого, писателя, автора знаменитого словаря русского языка. Бесспорный художественный и документальный интерес представляют и портреты историка М. П. Погодина и купца И. С. Камынина (оба — 1872, Гос. Третьяковская галерея), в которых в большей степени, чем в других портретах, проявляется объективное, почти суровое отношение художника к натуре.



В. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. Фрагмент.



*В. Перов. Портрет В. И. Даля. 1872 год.
Гос. Третьяковская галерея.*

Погодин у Перова — это умный, желчный и злой старик. Художник подчеркивает характерные особенности индивидуальности, заостряет их и вместе с тем поднимается до обобщения, создавая образ-тип. Несколько иным путем идет Перов, создавая портрет Камынина (стр. 113), более строгий и объективный. Перов придает портрету купца черты парадности. Старик чинно расселся в кресле, сцепив руки. Он в подобающем костюме и «при ордене». Взгляд его серьезен, в лице чувствуется жестокая суровость. Художник не пошел на резкое преувеличение каких-либо черт портретируемого. Он как бы сохранил свою суровую беспристрастность, стремясь к тому, чтобы натура говорила сама за себя.

Лучшие портреты Перова были созданы в начале 70-х годов. Однако в жанровой живописи этого десятилетия отчетливо обнаруживается надвигающийся общий спад искусства мастера. Художник лишь изредка обращается теперь и к темам, и к обличительному содержанию 60-х годов. К этим редким случаям относится, например, «Возвращение крестьян с похорон зимою» (1880, Гос. Третьяковская галерея) или «Выгрузка извести на Днепре» (1872, местонахождение неизвестно). Но в то же самое время художник делает попытку откликнуться на события современности и запечатлеть образ передового интеллигента-нигилиста. В незаконченной, оставшейся в подмалевке, картине «Спор о вере» (1871, Гос. Русский музей) Перов изобразил двух студентов в споре с монахом. Содержание картины шире, чем просто спор на религиозные темы, — это столкновение двух противоборствующих сил, победа правды над лицемерием и ложью. В образах студентов, особенно одного из них, изображенного художником в профиль, Перов концентрирует типичные черты представителей революционно настроенной разночинной интеллигенции 60—70-х годов¹, передает решительность их характера, уверенность в своей правоте, заставившую умолкнуть монаха, ханжески возведшего очи к небу. В 1880 году Перов в одном из рисунков (Гос. Третьяковская галерея) возвращается к этой же теме, перенеся сцену в вагон поезда. Однако он решает ее более жанрово и развлекательно, скорее посмеиваясь над нигилистами, чем возвеличивая их.

К 1873 году относится картина Перова «Отпетый» (Гос. Исторический музей) — изображение арестанта «в холодной» под стражей двух крестьян. Трудно сказать, кого хотел показать здесь Перов — «политического» или уголовного преступника. Но так или иначе, попытка создать положительный образ (а она чувствуется в искусственной героизации «Отпетого», его внешней приподнятости) оказалась неудачной.

В начале 70-х годов Перова увлекает «базаровская» тема. В 1874 году он создает эскиз-рисунок «Приезд сына». Однако вскоре он останавливается на другом сюжете, также заимствованном из «Отцов и детей», — «Старики-родители на могиле

¹ А. А. Федоров-Давыдов не без основания видит сходство между этим героем картины Перова и Н. Г. Чернышевским. См.: А. Ф е д о р о в - Д а в ы д о в. Выставка произведений русских художников второй половины XIX века в Русском музее. — «Искусство», 1952, № 5, стр. 50.



В. Перов. Старики-родители на могиле сына. 1874 год.

Гос. Третьяковская галерея.

сына». Первый вариант, изображавший стариков крупным планом, повернутыми лицом к зрителю, был, возможно, разрезан художником на куски, так как до нас дошли только два отдельных фрагмента (Гос. Третьяковская галерея и Гос. художественный музей БССР). Желание быть более сдержанным в изображении горя родителей Базарова заставило Перова избрать иное композиционное решение (1874, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 121*). Зритель видит спины стариков, повернутых в поборота, склонивших головы перед могилой сына. В картине тонко проработана мягкая, согласованная гамма коричневых оттенков цвета. Как и в полотнах второй половины 60-х годов, в этом произведении эмоциональный строй во многом определяется трактовкой осеннего пейзажа, отвечающего настроению двух стариков.



В. Перов. Птицелов. 1870 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

Пейзаж является подчас определяющим началом и в картинах «охотничьей» серии, например в «Птицелове» (1870, Гос. Третьяковская галлерей; *стр.* 122). В этом произведении Перов повествует о маленьких радостях самых простых, ничем не примечательных людей. Однако в целом картине не хватает целенаправленности, большого содержания, ее композиция невыразительна, как бы безвольна. Эта творческая вялость доходит до натурализма в «Ботанике» (1874, Гос. Третьяковская галлерей), хотя пейзаж в этой картине выполнен неплохо. В том же случае, когда художник стремится оживить сцену какими-либо дополнительными средствами, ему не удается избежать «нажима», нарочитости в трактовке лиц и фигур. Эта нарочитость присуща широко известной картине Перова «Охотники на привале» (1871, Гос. Третьяковская галлерей; *стр.* 123), где художник берет на себя функцию комментатора и подсказчика, что разрушает художественную правду¹.

¹ Это отмечал еще М. Е. Салтыков-Щедрин в своей статье «Первая передвижная выставка», опубликованной в 1871 году. См.: «М. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве». М., 1953, *стр.* 553.



В. Перов. Охотники на привале. 1871 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Все эти «охотничьи» сцены свидетельствовали о спаде творческих возможностей художника, который отказался от старых принципов и не нашел им полноценной замены.

В середине 70-х годов наибольшее внимание Перова привлекали исторические темы. Художник намеревался создать ряд исторических произведений. Но почти все его время с 1873 по 1879 год было поглощено одним сюжетом, посвященным Пугачеву; работа над этим сюжетом ярко отразила эволюцию Перова в последнее десятилетие его жизни¹. В то же время самый факт обращения Перова к теме народного восстания был весьма знаменателен. Он свидетельствовал о возникновении новых задач перед живописью вообще и перед историческим жанром в частности. В какой-то степени Перов пытался найти здесь иной подход к истории, который позднее удалось найти Сурикову.

Перов вначале задумал триптих, посвященный пугачевскому восстанию. Первая часть триптиха должна была изображать жизнь крестьян до начала восстания

¹ См.: И. Дружинин. В. Г. Перов и его картина «Суд Пугачева». — В кн.: «Музей революции СССР». Сб. 5. М., 1933, стр. 48—90.



В. Перов. Суд Пугачева. Эскиз. 1873 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Пугачева, вскрывая причины их возмущения. Вторая часть — восставший народ. Эта часть получила свое самое первоначальное воплощение в рисунке «Пугачевцы, скачущие на конях» (1873, Гос. Третьяковская галерея). Третья часть — «Суд Пугачева» — целиком завладела вниманием Перова. Работа велась художником со всей тщательностью. Он ездил по Поволжью и Уралу, писал этюды с киргизов и татар, знакомился с литературными и историческими источниками, делал многочисленные эскизы.

Первоначальный вариант картины, уничтоженный Перовым и до нас не дошедший, был выполнен в 1873 году. Мы можем в какой-то степени судить о нем по ранним, относящимся к 1873 году, эскизам. Одним из первых следует считать эскиз из собрания Остроухова, находящийся в настоящее время в Третьяковской галерее (стр. 124). Небольшой по размерам (30,3 × 43), написанный довольно сочно и свободно, он как бы раскрывает разумное начало, руководившее народным восстанием. К крыльцу помещичьего дома, где идет суд над помещиками — противниками Пугачева, длинной лептой тянется пугачевское войско. Образы самого

Пугачева и его сподвижников, фигуры и лица дворян — все здесь говорит о том, что творится суд справедливый, суд народный.

Родственным по духу, хотя и более драматичным, явился эскиз, принадлежащий музею в Горьком. Но третий эскиз, относимый исследователями также к 1873 году (Гос. Третьяковская галерея) и более близкий к незавершенной картине 1875 года (Гос. Исторический музей), имеет совершенно новый смысл. Массы пугачевцев, которые изображены в левой части композиции, выступают из мглы мрачного пейзажа: горят дома, клубится черный дым, позади смерть и уничтожение. Помещики, которых несправедливо и злобно судит Пугачев, становятся чуть ли не героями перовского эскиза, а потом и картины, где эти новые тенденции усилены. Большое полотно 1875 года достаточно определенно подчеркивает ту варварскую жестокость, которая, по новой концепции Перова, якобы была присуща пугачевскому «бунту». Взмахом платка Пугачев выносит свой приговор. Люди, его окружающие, да и он сам, как это видно и на карандашном наброске его лица (1875, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 125*), трактованы Перовым нарочито утрированно и напоминают скорее свирепых разбойников, чем руководителей народного восстания.

Но это решение не удовлетворило художника. Картина осталась недописанной. В 1879 году появился последний вариант (Гос. Русский музей), где основной стержень композиции — поединок взглядов Пугачева и старой помещицы, величественной в своем гневе. В этой картине Пугачев жесток и страшен. Он вершит расправу, и в его решениях, кажется, уже не участвует разум, а все подчинено злобе, стихийным порывам ненависти. Картина, ложная по содержанию, слаба и по художественной форме, свидетельствующей об обращении Перова к академическим средствам композиции и моделировки фигур.

Итак, за шесть лет работы над сюжетом от первых замыслов не осталось и следа. Чем объяснить эту стремительную эволюцию? Можно было бы предположить, что известную роль сыграли срывы на пути художественных исканий, стремление к драматизации событий, преодолению прямолинейности и т. д. Но все эти причины, если они и были, могли сыграть лишь второстепенную роль. Главным было то,



В. Перов. Голова Пугачева. Эскиз к картине «Суд Пугачева». Карандаш. 1875 год.

Гос. Третьяковская галерея.



В. Перов. Никита Пустосвят. Спор о вере. 1880—1881 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

что Перов, не только утомленный борьбой, но и неспособный глубоко разобраться в тех процессах, которые происходили в жизни, в середине и в конце 70-х годов, все более утрачивал прогрессивность своего мировоззрения, все более изолировал себя от передовых тенденций своего времени.

Последняя историческая картина Перова «Никита Пустосвят. Спор о вере» (1880—1881, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 126*), посвященная расколу, толкует борьбу двух групп как полное драматизма столкновение противоположных исторических сил. Выбор сюжета, удачная трактовка отдельных образов, в частности самого Никиты Пустосвята, иступленного и страшного в своем порыве, говорят о том, что в этой картине (незаконченной и очень неровной по своим художественным качествам) Перов стремился трактовать события стрельцкого бунта и раскола с демократических позиций. Однако, взявшись за историческую тему и приступив к писанию огромной картины, Перов не смог отказаться от ряда академических приемов.

В этом возврате к той художественной системе, которую Перов стремился преодолеть в молодые годы, была своя закономерность. В 70-е и особенно в 80-е

годы художники обратились к решению новых задач. Одна из них, как мы увидим ниже, заключалась в исканиях более монументальных и обобщенных форм картины. Создатель своеобразного типа жанровой картины, человек своего поколения, Перов не смог шагнуть дальше. Когда перед ним встали новые художественные проблемы, он тщетно пытался их решать путем возврата к старым методам.

Из всего позднего творчества Перова наиболее значительным в художественном отношении оказались его рисунки, полные экспрессии и остроты. Несмотря на то, что художник и теперь, как и в молодые годы, почти всегда мыслил рисунок как графическую станковую картину¹, он добивался в своих работах



В. Перов. Путник. Карандаш. 1873 год.

Гос. Третьяковская галерея.

большой свободой и чисто графической выразительности. В 70-х годах Перов часто пользовался приемом перовой обводки контура тушью. Своеобразно акцентируя рисунок этой обводкой, художник нередко придавал изображению гротескную заостренность. В таких рисунках, как «Путник» (1873; стр. 127), «Наушница. Перед грозой» (1875), «С вокзала» (1879; все в Гос. Третьяковской галерее), Перов обладает остротой и меткостью, широтой обобщения натуры. Детали и второстепенные подробности отходят на второй план. Линия, контур, силуэт становятся носителями характерного, формируя художественный образ. Своей живостью и выразительностью поздние рисунки Перова являются противоположностью некоторым его живописным работам того же времени, выполненным в условно-академической манере.

Несмотря на то, что последнее десятилетие творчества Перова было отмечено серьезными противоречиями, именно в это время он плодотворно работал как преподаватель, став с 1871 года профессором московского Училища живописи,

¹ Не случайно у Перова очень многие графические изображения заключены в нарисованную художником рамку.

ваяния и зодчества. Оно оживилось с приходом Перова, который оставался до последних лет жизни главной фигурой в московской школе. Целое поколение жанристов, вошедших в историю русской художественной культуры на рубеже XIX и XX столетий, обязано Перову не только профессиональными навыками, но и своими демократическими принципами, привязанностью к народной жизни, гражданской лирикой. Перов способствовал тому, что многие питомцы московской школы в конце XIX — начале XX века стали ведущей силой русской живописи.



Вернемся к жанровой живописи 60-х годов.

Как мы видели, характер русской жанровой живописи так называемого «просветительского» десятилетия в большой степени был определен работами Перова. В них нашли свое воплощение основные тенденции реалистического искусства того времени, выявились главные творческие проблемы и противоречия.

Но дело не только в этом. Перовское творчество оказало и прямое влияние на многих жанристов 60-х годов, особенно москвичей. Ведь вслед за первыми обличительными картинами Перова последовали многочисленные произведения, авторы которых ставили близкие задачи, развивали перовские начинания. Правда, далеко не всегда художникам-обличителям удавалось создавать яркие произведения; и даже наиболее значительные из них не могут быть поставлены на один уровень с перовскими.

Большую известность получила в 60-х годах картина Пукирева «Неравный брак» (1862, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 129*). В творческой эволюции Василия Владимировича Пукирева (1832—1890) — более верного, чем Перов, ученика Зарянко — это произведение сыграло существенную роль, закрепив крутой поворот к обличительному жанру. В 50-е годы художник занимался портретом, в котором достиг определенных успехов. Уже будучи преподавателем московского Училища, он обратился к жанровой живописи, написав ряд картин, в той или иной мере отмеченных чертами обличительства. Но лишь «Неравный брак» оказался произведением замеченным и оставшимся в истории.

Сюжет картины очень характерен для того времени. Пукирев обращается к сцене, которая позволяет ему противопоставить богатство и бедность, сухую, чванливую бездушность, цинизм и беззащитную невинность. Художник клеймит позором церковь, благословляющую насильственный, вынужденный союз, поднимает голос в защиту прав женщины. Особенно резок острый сатирический образ чиновника, отвратительного старика, польстившегося на юное беззащитное существо. Как и другие жанристы 60-х годов, Пукирева в обрисовке характеров и индивидуальных особенностей своих героев прежде всего интересуется своеобразием социального типа. Для художника особенно важно и противопоставление моральных качеств разных персонажей, контраст дурного и хорошего. Правда, картине



В. Пукирев. Неравный брак. 1862 год.

Гос. Третьяковская галерея.



Н. Неврев. Воспитанница. 1867 год.

Гос. Третьяковская галерея.

присуща известная прямолинейность «просветительского рационализма», а в живописном отношении Пукирев еще очень связан академическими приемами: он соединяет академическую систему основанной на треугольнике композиции и характерную для последователя Заряно сухую и тщательную выписанность предметов, он не достигает единства колористической гаммы, скорее перечисляя, чем объединяя цвета. Однако все это не означает отступления Пукирева от реалистического метода 60-х годов. Картина Пукирева оказывала прямое общественное воздействие своей обличительной заостренностью, выставляя напоказ те пороки, которых должно было стыдиться русское общество.

По-своему решал критические задачи другой московский художник — Николай Васильевич Неврев (1830—1904), в творчестве которого, как и у Пукирева, увлечение бытовым жанром пришло в 60-е годы на смену многолетней работе над портретом. Автор несколько романтизированных портретов, из которых наиболее интересны портрет М. И. Третьяковой (Гос. Третьяковская галерея) и «Автопорт-



И. Неврев. Торг. 1866 год.

Гос. Третьяковская галерея.

рет» (1863, Гос. Русский музей), Неврев в середине 60-х годов отдается бытовому жанру. Этот перелом происходит, надо полагать, не без влияния Перова и других московских мастеров.

Неврев выступает в 60-х годах как разносторонний жанрист, откликающийся на различные проявления современной жизни. Он обличает купечество и духовенство, повествует о тяжелой судьбе бедной девушки, обращается к сценам недавнего прошлого, изображая куплю и продажу крестьян. Вслед за Перовым Неврев — самый боевой и последовательный шестидесятник, стремящийся служить своим искусством общественному благу, народу.

Жанровые картины Неврева несут на себе следы воздействия современного мастеру реалистического театра (в первую очередь — Островского). В картине «Протодьякон, провозглашающий на купеческих именинах многолетие» (Гос. Третьяковская галерея), рисующей характерные образы тупых и самодовольных представителей «темного царства», Неврев как бы разворачивает перед зрителем

настоящее представление. Стоящее на переднем плане кресло отделяет действующих лиц от зрителей. Позы и жесты каждого «героя» подчеркнута определенны: протодьякон с усилием тянет верхнюю ноту; именинник застыл с бутылкой и рюмкой в руках; один из гостей приплясывает, другой поет, подняв кверху руку и как бы дирижируя; жена хозяина заткнула пальцем ухо, чтобы не слышать рева протодьякона. Тот же принцип наглядного, действенного раскрытия образов, вплоть до их жестов, используется Невревым и в акварели «Купец-кутила» (1867, Гос. Третьяковская галерея), где три участника сцены одновременно выполняют самое характерное для их роли: развратник-купец, развалившись на диване, взирает на приведенную к нему жертву; сводня причмокивает, расхваливая свой «товар», а девушка в ужасе закрывает лицо руками. Этими принципами Неврев руководствуется и в последующие периоды творчества — в исторических картинах 80-х годов, в поздних жанровых работах — таких, как, например, «Семейные расчеты» (1888, там же).

Этот подход к решению темы сказывается и на композиционном мышлении художника: Неврев строит композицию, учитывая прежде всего размещение фигур и предметов в пространстве интерьера. Выразительность линейного ритма, силуэтов и т. д. не используется автором. Художник как бы намеренно ограничивает себя теми средствами рассказа о событии, которые дают ему возможность бичевать пороки. И в тех случаях, когда художник глубоко и остро раскрывает явления действительности, он создает удачные, полные внутреннего пафоса картины современной ему жизни.

К лучшим вещам художника принадлежат «Торг» (1866) и «Воспитанница» (1867; обе в Гос. Третьяковской галерее). В «Торге» (стр. 131), имеющем дополнительное название — «Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого», Неврев противопоставляет торгующихся помещиков и молодую крестьянку — предмет происходящего торга. Он не изображает помещиков внешне безобразными, а жертву жалкой и несчастной, не шаржирует, не сгущает краски. Его «просвещенные» дворяне внешне вполне благопристойны, в крестьянке чувствуется внутреннее достоинство. Но тем сильнее выявляется подлость поступков помещиков, тем сильнее звучат ноты обличения. Неврев, как всегда, умело подбирает детали — часы, барометр, картины, среди которых — портрет Мирабо. Эти детали помогают художнику воссоздать характерную обстановку действия, раскрыть лживость всей этой просвещенно-либеральной обстановки.

Глядя на другую картину Неврева — «Воспитанницу» (стр. 130), зритель уясняет суть дела без подсказки художника. Перед ним в своем «естественном бытии» предстоят действующие лица этой картины — лицемерная, с виду добродушная, но на самом деле жестокая помещица, готовый прикрыть «грех» барчука, выступающий в роли жениха подлец-приказчик, выдаваемая за него насильно невеста, виновник всего этого — фат-соблазнитель и священник, благословляющий елейными словами мерзкую сделку. Все они точно охарактеризованы и раскрыты в едином действии, текущем естественно и просто.



А. Юшанов. Проводы начальника. 1864 год.

Гос. Третьяковская галерея.

К середине десятилетия жанристы все чаще избирают такие сюжеты, которые позволяют им наполнить свои произведения либо едкой и злой иронией, либо горечью и скорбью. Эта тенденция, характерная для Перова, в той или иной мере коснулась всей жанровой живописи 60-х годов. В этом отношении интересны две картины, созданные в середине десятилетия,— «Проводы начальника» А. Л. Юшанова (1864) и «Шутники. Гостиный двор в Москве» И. М. Прянишникова (1865; обе в Гос. Третьяковской галерее), сохраняющие развернутое повествовательное начало, обличительные по содержанию, однако лишенные нарочитой тенденциозности и прямолинейности.

Алексею Лукичу Юшанову (1840 — не ранее 1866 года) — художнику одной дошедшей до нас картины (стр. 133), сошедшему со сцены уже в середине 60-х годов, — особенно помогло федотовское наследие. В картине нет явных контрастов и сопоставлений, как у Пукирева или Неврева, но каждый жест, каждое движение, каждая поза, казалось бы еле уловимая, оказываются красноречивыми и многоговорящими. В картине Юшанова как бы воскресает федотовская ирония, правда несколько более откровенная. Художник по-федотовски рисует фигуры, стремясь к пластической ясности, к точному соответствию роли и жеста, по-федотовски развивается действие в интерьере комнаты и соседних помещениях. И вместе с тем картина Юшанова не выглядит в 60-х годах анахронизмом: она входит в общую линию сатирических произведений этого времени, подтверждая тем самым жизненность федотовского наследия¹.

Илларион Михайлович Прянишников (1840—1894), как и Юшанов, не прибегает к остросатирической трактовке образов, которая была свойственна ранним картинам Перова и некоторых других шестидесятников. В дошедших до нас ранних произведениях художника — в «Чтении письма в овощной лавке» (1864, Гос. Третьяковская галерея) и в «Мальчике-коробейнике» (1864, Киевский гос. музей русского искусства) — еще ощутимы венециановские традиции. Однако Прянишников довольно быстро их преодолевает. Его «Шутники» (стр. 135) — одно из типичных произведений русской живописи 60-х годов.

Глядя на картину, мы чувствуем себя свидетелями сцены, происходящей в действительности. Первоплановые сидящие фигуры, расположенные на диагональных осях композиции, сближают зрителя с действием. Основные композиционные линии ведут к главному герою картины — старому чиновнику, танцующему перед купцами. Это шутовство униженного старика созерцают собравшиеся — одни с тупым, бездушным самодовольством и без смеха, другие — с сожалением, третьи — с издевкой и злорадством. Прянишникову удается создать из близких друг другу черных, коричневых, темно-синих тонов выразительную цветовую гамму, усиливающую внутреннее напряжение образа, скрытое за внешне спокойным повествованием.

«Шутники» явились для Прянишникова центральным произведением в 60-е годы. В последующие десятилетия, в отличие от многих современников, Прянишников продолжает сохранять свое значение в жанровой живописи, участвуя в процессе ее развития и стремясь решить те художественные проблемы, которые выдвигает новая действительность.

Другой жанрист, многим обязанный московскому Училищу, хотя и бросивший его ради Академии уже в 1860 году, Леонид Иванович Соломаткин (1837—1883)²,

¹ Эта картина была высоко оценена И. Э. Грабарем еще в 1900-е годы. См.: И. Грабарь. История русского искусства, т. 1. СПб. [1909], стр. 82—83.

² Творческая биография Соломаткина плохо изучена. Его наследие до последнего времени остается во многом неизвестным или известным лишь по старым воспроизведениям. Поэтому точно воссоздать эволюцию художника не представляется возможным.



И. Прянишников. Шутники. Гостиный двор в Москве. 1865 год.

Гос. Третьяковская галерея.

значительно меньше изменялся в своем творчестве. Если сопоставить его ранние дошедшие до нас работы — «Именины дьячка» (1862), «В погребке» (1864; обе в Гос. Третьяковской галерее) — с более поздними, то нетрудно убедиться, что Соломаткин быстро переходит от заглаженной манеры живописи, хотя и хорошо сгармонированной в цвете, к более свободному владению мазком, смелому, иногда контрастному сопоставлению красок; от более или менее спокойного повествования к гротеску, горькому сарказму, к осознанию окружающего мира как мира ужасов и уродства. Уже в одной из ранних работ — «Выход архимандрита» (1864, Краснодарский краевой художественный музей им. А. В. Луначарского) — ясно чувствуются черты сатирического гротеска. В его остроте — своеобразие Соломат-

кина, которое сохраняется на протяжении не только второй половины 60-х, но и 70-х и начала 80-х годов.

Соломаткин в русской живописи стоит несколько особняком. Проведя детство и юность в деревне на Украине, многие годы проработав там у чужих людей, сменив профессии погонщика, подпаска, чумака, наконец торговца, будущий художник рано познал изнанку жизни. Судьба сблизила его с лавочниками и кабатчиками, с бродячими актерами и музыкантами¹. Позднее, в московском Училище живописи, куда Соломаткину удалось поступить, а затем в Петербурге в Академии и после выхода из нее, многие из тех впечатлений, которые сохранила память, были воплощены им в многочисленных картинах. К числу излюбленных сюжетов Соломаткина принадлежат сцены у деревенского постоялого двора, картины возвращения крестьян из города в село, изображения странствующих актеров или музыкантов, то идущих по пустынным дорогам, то репетирующих на привале. Но больше всего художника привлекали городские сцены, которые он мог постоянно наблюдать и которые давали богатую пищу для размышлений. Сам горький пройца, особенно опустившийся под конец жизни, Соломаткин прекрасно знал жизнь города, протекавшую за красивыми фасадами его домов, в подвалах и на окраинах, возле кабаков и в погребках. В его творчестве нет рассудочного подхода к действительности².

Соломаткин с горечью изображал окружавшую его жизнь такой, какой он видел ее, — неприглядной и грязной, бессмысленной и иногда страшной. Правда, среди его произведений можно встретить картины, отмеченные нежным лиризмом, такие, как «По канату» (частное собрание в Ленинграде) или «Музейный сторож» (1879, частное собрание в Москве; *стр. 138*). Однако более типичны для Соломаткина картины, в которых грубые и страшные люди, угловатые предметы и вся окружающая художника дисгармоничная действительность получают воплощение в острых гротескных образах, в нарочито упрощенных, подчас лубочных формах.

Склонность к гротеску помогает Соломаткину обострить живописный язык, сделать его жалящим, выразительным, способным передать горькое ощущение от жизни, от ее уродства. Даже Остаде и Броувер, явно повлиявшие на Соломаткина, оказываются для него слишком мягкими и несколько развлекательными. Далеко не всегда картины Соломаткина вызывают улыбку или смех, как его известные «Городовые-христославы» («Славильщики» — несколько вариантов: 1864, местонахождение неизвестно; 1867, Гос. Русский музей; 1872, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 137*) или принадлежащая ярославскому музею картина «На заработки» (1877). В картине «Свадьба» (1872, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 139*), кото-

¹ См.: Л. Тарасов. Леонид Иванович Соломаткин.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 698—699.

² См.: О. Ляковская. Л. И. Соломаткин. Певец городских низов. 1837—1883.— «Искусство», 1938, № 1, стр. 121.



Л. Соломаткин. Славильщики. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

рая сначала кажется смешной, больше страшного и зловещего, почти кошмарного. Лица людей с их неприятными ужимками выглядят как маски. Отгалкивающие уроды, хохочущие или улыбающиеся, — вот «герои» этой сцены, в которой гротескные приемы Соломаткина приобретают особую силу. Художник добивается здесь убедительного красочного единства; он строит гамму теплых коричневых и желтых цветов, передающих неяркое освещение, духоту комнаты, тонущей по углам в полумраке. Кое-где интенсивно звучат красные и белые пятна, дополняющие впечатление нестройности и сбивчивости, которое оставляет изображенная компания. Соломаткин преодолевает здесь локальное понимание цвета. Он как бы сплавляет краски, заставляя их перетекать одна в другую, создавая тональное единство. Движение кисти становится более свободным. От прежней «раскраски» фигур не остается и следа. Цвет оказывается важным средством выразительности, намного усиливающим остроту впечатления от картины.

И в ряде других картин за внешним обличьем смешного скрывается страшное. Многочисленные сцены у кабака, так часто повторяющиеся у Соломаткина: «Веселая жизнь у кабачка» (1881, частное собрание в Ленинграде), «У трактира»



Л. Соломаткин. Музейный сторож. 1879 год.

Частное собрание в Москве.

ровский гос. художественный музей) или «маленькие люди», монотонно проводящие дни своей жалкой жизни («Фонарщик», акварель, 1870-е годы, Гос. Эрмитаж). В таких картинах своеобразным — заостренным и гротескным — соломаткинским языком трактуется та же тема исковерканного жизнью человека, которая была в центре внимания Перова в середине 60-х годов. Гротеск Соломаткина помогает ему показать уродливые grimасы города — мрачного, беспощадно подавляющего все живое.

¹ См.: К. Чуковский. Жизнь и смерть Николая Успенского.— В кн.: «Люди и книги 60-х годов». Л., 1934.

² Опубликовано в книге: А. Бурцев. Леонид Иванович Соломаткин и его художественное творчество.— «Мой журнал для немногих». 1914, вып. X.

(1865, Горьковский гос. художественный музей), «Перепляс» (1877, Гос. Третьяковская галерея), «У питейного дома» (частное собрание в Москве) и другие вызывают у зрителя чувство тревоги и тоски. Люди, изображенные здесь,— мерзнувшие, убогие, жалкие существа, ищущие спасения в сивухе, промотавшие свою жизнь в праздной бедности. Это — горькая, пьяная Русь, которую так хорошо умели изображать А. И. Левитов или Н. И. Успенский, близкий Соломаткину не только по описанию картин современной ему действительности, но и по своей судьбе¹. Нередко героями картин Соломаткина оказываются бездомные бродяги («Бездомные», местонахождение неизвестно)², жалкие нищие, «пойманные» полицейскими, стоящими на страже порядка («Пересыльные», 1881, Днепропет-



Л. Соломаткин. Свадьба. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Творчество Соломаткина занимает значительное место в русской живописи 60-х годов. И хотя в нем мы редко сталкиваемся с прямым обличением отрицательных персонажей, общая тенденция его связана с раскрытием противоречий действительности, страшных контрастов современной ему жизни.

Конечно, далеко не все жанристы, вышедшие из московского Училища, следовали обличительным традициям Перова и его соратников. И московская школа дала немало бытописателей — таких, как Д. Е. Жуков, В. Г. Малышев, В. Е. Каллистов, наконец, В. Е. Маковский, начинавший в 60-е годы, но проявивший свое дарование в последующие десятилетия. Большинство из них не обладало заметными способностями. Но если сравнить их творчество с деятельностью академических жанристов 50-х годов, то нельзя не прийти к выводу, что москвичи были более демократичны, а их подход к окружающей действительности — более непосредствен. Однако положительные результаты давали себя знать лишь в тех редких

случаях, когда к наблюдательности и искренней заинтересованности присоединялись талант и живописное мастерство.

В Петербурге бытописательская линия была представлена более квалифицированными мастерами. Это естественно: хотя многие из них входили в число протестантов, порвавших с Академией, среди них еще сильны были традиции академического жанра.

Значительным петербургским мастером этого направления следует считать Александра Ивановича Морозова (1835—1904), в творчестве которого явственно ощущаются венециановские традиции. Одна из его картин — «В биллиардной» (1876, Гос. Русский музей), напоминающая интерьерные сцены 40-х годов, является как бы запоздалым отголоском «комнатной» живописи венециановцев, а пейзаж «Летний день» (1878, Гос. Третьяковская галерея) — своеобразным отзвуком пейзажей Г. В. Сороки и Н. С. Крылова. От Венецианова ведут свою родословную такие картины, как «Отдых на сенокосе» (1861) и «Сельская бесплатная школа» (1865; обе там же). Первая из них содержит почти прямые заимствования из Венецианова. Спокойная, «размеренная» поэзия повседневности, красота тихой, неторопливой жизни, свет из окон, который в картине «Сельская школа» более важен художнику, чем идея бесплатного обучения, — таковы отличительные черты жанровых картин Морозова.

Лишь в центральное свое произведение — картину «Выход из церкви в Пскове» (1864, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 141*) — Морозов, видимо, под влиянием своих товарищей по Артели и ведущих московских художников, вводит ряд критических мотивов, сопоставляя оборванных нищих и господ. Однако эти мотивы кажутся чужеродными. Морозов далек от критического реализма 60-х годов. Его привлекает прежде всего естественность, с которой ведут себя действующие лица, свет, воздух, единство пейзажа и человеческих фигур, освещенных солнцем и окруженных воздухом. Несмотря на обаяние картин Морозова, на фоне живописи 60-х годов они кажутся запоздалым отголоском венециановской системы.

Многие петербургские жанристы использовали федотовские приемы. Они дают себя знать в столь различных произведениях, как «Сватовство чиновника к дочери портного» (1862) Н. П. Петрова, «Развлечение в приемной» (1865) и «Пойми меня» (1867; все в Гос. Третьяковской галерее) А. Н. Шурыгина, «Пирушка офицеров» (1863, Гос. Русский музей) М. И. Пескова. Одаренный, весьма почитавшийся своими товарищами по Артели, рано умерший Песков создал в 60-х годах ряд жанровых картин. По описаниям современников мы знаем «Ссылнопоселенца», «Вагон III класса». В дошедшей до нас «Пирушке» не только взят федотовский сюжет; самая атмосфера праздной офицерской жизни в провинции передана в тонах, близких тем, которые были типичны для картин замечательного русского жанриста.

Правда, петербуржцы значительно реже, чем москвичи, вставали на путь прямого обличения пороков и социального зла, обращения к сатирическим приемам.



А. Морозов. Выход из церкви в Пскове. 1864 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Иногда острое критическое начало прорывалось у Н. А. Кошелева, например в его картине «Крестный ход» (1865, Гос. Третьяковская галерея). Оно чувствуется в ряде жанровых картин Г. С. Седова (1836—1886). Седов несколько отличается от других петербургских мастеров тем, что до 1857 года он проходил обучение в московском Училище. Поэтому так легко он воспринял приемы перовского сатирического обличения, создав картины «В жаркий день» (1865, Гос. Русский музей) и «Купчиха за чаем в летний день» (1867, частное собрание в Ленинграде). Обличительные задачи, так определенно поставленные жизнью перед искусством, решались в основном в Москве, хотя и в Петербурге совершалось поступательное развитие жанра, укреплявшего в 60-е годы свои позиции.

Подводя итоги развитию русской жанровой живописи 60-х годов, следует подчеркнуть ту важную роль, которую ей суждено было сыграть в развитии реалистических принципов русского искусства. Художники-жанристы впервые высту-

пили широким фронтом, поставив перед собой определенную цель — служить своим творчеством передовым общественным интересам. Они обратили свои взоры на повседневную жизнь народа; они сделали своим знаменем обличение пороков и противоречий, царивших в русском обществе. На пути к познанию действительности они совершили значительный шаг вперед, утвердив критический реализм как важнейший метод искусства своего времени и опровергнув тем самым академическую систему.

Искусство шестидесятников сыграло большую плодотворную роль в дальнейшем развитии русской художественной культуры, расцвет которой оно подготовило.



ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

С. Н. Гольдштейн¹ и О. А. Лясковская



Истидесятые годы открыли новую эпоху в развитии не только бытовой, но и исторической живописи. Правда, стремление искусства этих лет к отражению характерных явлений современности отодвигало этот традиционный жанр на второй план. Выступая против канонизированного Академией деления искусства на «высокие» и «низкие» жанры, передовая эстетическая мысль тем более отрицала приоритет исторической живописи, поскольку именно в этой сфере культивировались до тех пор наиболее косные тенденции академизма. И в то же время это отрицание содержало в себе элементы нового понимания исторической живописи. Еще на исходе 50-х годов Крамской утверждал, что «час старой исторической живописи пробил»², призывая художников быть историчными в изображении современности или, как он писал, «исторического момента в теперешней жизни людей»³. В этом требовании историзма в подходе к явлениям действительности содержались предпосылки и новых успехов собственно исторической картины.

Этими успехами и было отмечено развитие русского искусства 60—80-х годов. Определяющее влияние на судьбы исторической живописи оказало характерное для этой поры тяготение к жизненной конкретности образов, ярко отразившееся и в расцвете бытового жанра. Рост фактических знаний в области национальной истории, возрастающее чувство национального самосознания, интерес к психологической трактовке исторических характеров и, в особенности, понимание истории страны как истории народа привели историческую живопись к высочайшему художественному расцвету.

¹ С. Н. Гольдштейн написаны разделы о К. Д. Флавицком и В. Г. Шварце.

² И. Крамской. Взгляд на историческую живопись.— В кн.: Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837—1887. СПб., 1888, стр. 579.

³ Там же, стр. 581.

Знаменательно вместе с тем, что ни в одном другом жанре русского искусства не проявлялась в эту пору в столь отчетливых формах борьба передовых и консервативных тенденций, как в исторической живописи. Если в области портрета или бытового жанра в эти годы было неоспоримым преобладание новых, реалистических стремлений, то в историческом жанре сопротивление старых, отживших принципов было и упорным, и длительным. И это сказывалось не только во внутренних противоречиях, нелегких компромиссах между новыми и устаревшими приемами, свойственных зачастую историческим живописцам реалистического направления, но и в прямом размежевании разных тенденций в подходе художников к историческим темам.

Подобная противоречивость в развитии исторической картины была связана, разумеется, прежде всего с той неизменной поддержкой, которую оказывали официальные круги академической исторической живописи. Вступившая уже в предшествующий период в полосу глубокого упадка, академическая живопись стояла в 60—80-х годах наиболее далеко от задач передовой художественной культуры. Этого не изменяло и то, что среди живописцев Академии были в это время способные люди, пытавшиеся освежить арсенал изобразительных средств и образов академической живописи, использовать для ее целей отдельные завоевания прогрессивного искусства. Их деятельность, опиравшаяся к тому же на вековой авторитет Академии художеств, лишь усугубляла ту опасность, которую представляло это направление для развития новой, реалистической живописи.

Но в еще большей степени отмеченная сложность эволюции исторического жанра объяснялась очевидной новизной тех творческих задач, которые были выдвинуты перед исторической картиной передовой художественной культурой. Мастера-реалисты достигли в это время большой глубины проникновения в существо событий национального прошлого, проявив при этом незаурядную интуицию и способность к историческим прозрениям. Естественно, что это требовало от них решительного разрыва с обветшалыми канонами академического искусства и создания новых приемов реалистического исторического жанра. Характерно, что эти новые принципы исторической живописи отчетливо выступали в эту пору не только у живописцев, стремившихся к созданию монументальных полотен большого размаха, но и у мастеров исторической картины иного направления. Живую историческую конкретность в подходе к событиям прошлого обнаруживали и те художники, искусство которых было отмечено интересом к бытовым сторонам изображаемых эпизодов. Эти тенденции в историческом жанре, в 60-е годы представленные в особенности творчеством В. Г. Шварца, сыграли значительную роль в становлении реалистической исторической картины второй половины XIX века.



Характерные сдвиги, назревавшие в исторической живописи первого пореформенного десятилетия, отразились прежде всего в существенном обновлении сюжетного репертуара исторического класса Академии художеств. Начиная уже со второй половины 50-х годов среди программных заданий, наряду с библейскими и мифологическими темами, неизменно встречаются темы, посвященные событиям отечественной истории. О том, какое значение придавали шестидесятники этой стороне вопроса, свидетельствует хотя бы тот факт, что ученики Академии, выступившие в 1863 году в защиту новых художественных идеалов, выразили свое отношение к академическому консерватизму в форме принципиального протеста против исполнения программы по классу исторической живописи на сюжет из скандинавской мифологии.

Но само собой разумеется, что обращение Академии к темам национальной истории еще нельзя рассматривать как завоевание передового искусства в истинном смысле этого слова. Это была одна из формальных уступок, на которые Академия вынуждена была пойти под давлением общественного мнения. По существу же это обращение к темам русской истории не нарушало академической концепции исторической картины. «Иоанн III, разрывающий ханскую грамоту», «Воззвание Минина к нижегородцам» — картины на эти и им подобные сюжеты, как и прежде, создавались по заранее предreshенной схеме, с соответствующей героизацией центральных персонажей, с однообразной галлереей второпланных фигур, с обильным набором всякого рода реквизита, который, главным образом, и призван был служить доказательством принадлежности произведения к историческому жанру. Историчность таких произведений определялась, как об этом писал Крамской, «по известным наружным признакам»¹. Здесь, в сущности, коренились истоки того направления в историческом жанре, которое развивалось затем как одно из проявлений псевдорусского стиля, бытовавшего в русской художественной культуре последующих десятилетий.

Но если на протяжении 1860-х годов Академия как школа продолжала в основном отстаивать неприкосновенность своей эстетической программы, то отдельные представители ее неизбежно испытывали на себе влияние новых художественных тенденций. Искусство, складывавшееся в это время вне академической опеки, проникнутое критическим пафосом, направленное к познанию и отражению реальных жизненных явлений, должно было оказать свое воздействие и на тех художников, деятельность которых, казалось целиком определялась системой академического воспитания. Характерным примером тому может служить творчество Константина Дмитриевича Флавицкого (1830—1866), развивавшееся на протяжении всего лишь нескольких лет, но оставившее заметный след в искусстве 1860-х годов.

Ученик Академии художеств по классу Ф. А. Бруни, Флавицкий получил в 1855 году большую золотую медаль за программу «Дети Иакова продают брата

¹ И. Крамской. Указ. соч., стр. 580.

своего Иосифа». Годом позже он уехал за границу в качестве пенсионера Академии. Живя в Риме, он создал свое первое самостоятельное произведение — огромное полотно «Христианские мученики в Колизее» (1862, Гос. Русский музей; стр. 147).

Идея борьбы во имя убеждений, положенная в основу сюжета этого произведения, интерес к выражению сильных эмоций, к передаче драматической коллизии говорили о задатках нового понимания исторической картины. Однако зависимость от системы школьных навыков и, быть может, еще более того, — преклонение перед авторитетом Брюллова, влияние которого Флавицкий испытал еще будучи учеником Академии, не позволили художнику найти новое самостоятельное решение. Фигурный план композиции распадается на отдельные группы, связанные между собой своеобразной гирляндой жестов; резкий эффект освещения помогает выделить центральные фигуры. Во всем этом, как и в локальных цветовых отношениях, в передаче патетики переживаний посредством традиционных жестов, была очевидна прямая зависимость от принципов старого искусства. Отдельные персонажи и группы фигур, в частности фигура распростертой на полу женщины с ребенком, представляли собою, как это отметил в свое время Стасов, лишь варианты аналогичных образов брюлловской «Помпеи»¹.

Возвратившись на родину, Флавицкий не мог не почувствовать, что его картина была связана с пройденным этапом в развитии русской исторической живописи. Шесть лет, проведенные художником в Италии, были годами бурного роста и подъема демократического искусства в России. Естественно, что приобщение к художественным интересам, которыми жило современное ему поколение русских художников, не прошло бесследно для дальнейшей творческой деятельности Флавицкого.

Оставаясь верным своему интересу к событиям драматического содержания, художник обратился теперь к мотивам национальной истории. Его внимание привлек сюжет полуполюгендарного характера, связанный с судьбой княжны Таракановой, объявившей себя дочерью Елизаветы Петровны и потому претендовавшей на российский престол. Среди множества преданий, касавшихся жизни и смерти Таракановой, которая, как об этом повествуют документы, умерла в Петропавловской крепости от чахотки в 1775 году, Флавицкий не случайно избрал версию о гибели ее во время наводнения. Эта версия позволила ему в наибольшей степени драматизировать сюжет своего произведения.

Трагический смысл «Княжны Таракановой» (Гос. Третьяковская галерея; стр. 149) заключен в самой избранной художником ситуации. В картине изображена камера Петропавловской крепости с замшелыми от сырости стенами, с узким, затянутым решеткой окном, сквозь которое врывается неудержимый поток воды.

¹ Подражательный характер этого произведения был очевиден даже представителям Академии. Привезенное в 1862 году в Россию, это полотно было отмечено благодарностью Совета Академии и дарованием Флавицкому 700 рублей из сумм «для воздаяния художникам». Но ожидавшееся звание академика было заменено признанием Флавицкого почетным вольным общником Академии художеств.



К. Флавицкий. Христианские мученики в Колизее. 1862 год.

Гос. Русский музей.

В серовато-зеленом, мглистом оттенке воздуха гаснут отдельные цветные пятна. Свой трагический рассказ ведут изображенные в картине предметы — убогая деревянная постель, на которую взбираются спасающиеся от воды мыши, грязная подушка, брошенный тут же овчинный тулуп, хлеб и кружка с водой на столе. Ощущение трагизма вызывает и несоответствие облика изображенной в картине молодой женщины с окружающей ее обстановкой мрачного тюремного каземата.

Характерен путь, которым Флавицкий шел к созданию своей картины. Набросок с головы Ниобеи (Гос. Третьяковская галерея) говорит о том, что античная пластика, как это было усвоено еще в годы обучения в Академии, служила и в данном случае образцом, которому художник стремился следовать. В то же время энергичное и широкое письмо этюда с натуры (Гос. Русский музей) характеризует поиски реальных черт создаваемого образа, которые, однако, в самой картине оказались существенно переработанными. В конечном итоге в облике Таракановой не осталось ничего, что напоминало бы также и о строгой пластике скорбной античной головы. Подчеркнутая выразительность лица с закатившимися глазами и

страдальчески приоткрытым ртом, эффектная поза, декоративная пышность костюма, складки которого ниспадают наподобие академической драпировки,— все это создает впечатление хотя и драматической, но вместе с тем и несколько театрализованной сцены.

Тем не менее в свое время «Княжна Тараканова» получила широкое признание не только в академических кругах, где Флавицкому было присуждено звание профессора исторической живописи. Крамской, характеризовавший «Христианских мучеников в Колизее» как картину «трескучую и театральную», утверждал, что «Княжна Тараканова» принадлежит к «счастливым» произведениям в русском искусстве¹. Показанная на выставке в 1864 году, в год жестоких правительственных репрессий, в год гражданской казни Чернышевского, эта картина была воспринята демократической частью русского общества, как своеобразное обличение произвола и деспотизма царской власти².

В этом смысле она представляла собою программное произведение своей эпохи, отвечавшее просветительскому пониманию сущности исторического жанра.

Обновляющая атмосфера шестидесятых годов в известной мере затронула и творчество Павла Петровича Чистякова (1832—1919). Этот богато одаренный человек занял своеобразное место в развитии русского искусства. Сделавшись профессором Академии художеств и талантливым педагогом, он стал воспитателем и другом ряда лучших мастеров-реалистов, их союзником в стенах Академии. Вместе с тем в своих произведениях Чистяков в целом не вышел за рамки академического искусства. Его педагогические методы, которым были многим обязаны лучшие художники того времени, шли значительно дальше его творчества. Несмотря на свои поиски психологической выразительности образов, а также раздумья над вопросами колорита, свойственные и ведущим художникам тех лет, несмотря на свое сочувствие передовому направлению, он все же не был способен примкнуть к нему как художник.

Период прохождения Чистяковым академического курса падает на 1850-е годы XIX века. В 1861 году он закончил Академию с большой золотой медалью. Напряженная общественная обстановка в России оказала на него, как и на Флавицкого, значительное воздействие. Первыми его произведениями, написанными на свободно выбранные темы, были картины: «Три мужика» (на сюжет басни Крылова, 1858) и «Нищие крестьянские дети» (1861, обе в Гос. Русском музее).

В программе на большую золотую медаль «Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе у Василия Темного» (1861, Гос. Русский музей; *стр. 151*) Чистяков

¹ Письмо Н. А. Александрову от 11 августа 1877 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II. М., 1937, стр. 91.

² Не случайно, по повелению Александра II в каталоге Парижской выставки 1867 года была сделана отметка, что сюжет картины «заимствован из романа, не имеющего никакой исторической истины». Характерно также, что В. Д. Бонч-Бруевич, перечисляя произведения русской живописи, сыгравшие свою роль в воспитании революционного сознания русской интеллигенции, наряду с картинами других художников, назвал и картину Флавицкого,



К. Флавицкий. Княжна Тараканова. 1863—1864 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

трактовал свою тему как драматический эпизод, имеющий более широкое значение, чем просто семейная ссора. Этот эпизод ярко отражал феодальную междоусобицу, в которую были вовлечены внук Дмитрия Донского и сыновья галицкого князя Юрия. В старинных палатах, несущих черты псевдорусского архитектурного стиля, разыгрывается оживленная сцена, действующие лица представлены в сильном движении. Наиболее выразительна в картине центральная фигура Софьи Витовтовны; выражения лиц других персонажей более схематичны и однопланны,

фигуры в глубине не закончены. В колористическом отношении картина также не была приведена к единству, оставаясь довольно пестрой.

Пребывание в Италии, где Чистяков прожил с 1862 по 1870 год, оказало на него большое влияние. Ни один из русских художников второй половины XIX века не изучал столь самозабвенно классическую итальянскую живопись высокого Возрождения. Это изучение воспитало в нем стремление к искусству большого идейного звучания, уважение к пластике, к профессиональному мастерству художника, послужившее затем основой его педагогической системы. Однако в его собственной творческой практике это тяготение к классической живописи, к картинности неизменно приводило к укреплению академических приемов, что особенно видно на примере начатой в 1865 году картины «Последние минуты Мессалины, жены императора Клавдия» (Гос. Русский музей).

Наиболее завершенные и значительные произведения Чистякова, исполненные в Италии, связаны с его живыми впечатлениями от итальянской жизни. Это были две однофигурные композиции: «Римский нищий» (1867) и «Итальянец-каменотес» (1870, обе в Гос. Третьяковской галерее). Основой для них послужили картины социальных контрастов, нищеты итальянского народа, о которых художник неоднократно упоминал в своих письмах. Оба полотна, в особенности «Каменотес», проработаны художником сильной, широкой кистью, обе написаны в суровой, но теплой гамме золотисто-коричневых и черных красок, противопоставленных оттенкам белого цвета. Основное внимание обращено на точность воспроизведения внутреннего движения, правдивость выражения психологического состояния.

Немногочисленные пейзажи Чистякова, в частности акварели, свидетельствуют о его интересе к пленерной живописи. Однако в обеих рассмотренных картинах художник не пытался передать свет и воздух, хотя обе фигуры изображены на улице. Впечатление большей живописной свежести и вместе с тем чистоты и мягкости выражения производит «Голова девушки в повязке» (1870-е годы, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 153*) — этюд к задуманной картине на тему рассказа И. С. Тургенева «Свидание», исполненный непосредственно и с большой теплотой.

Последней значительной работой Чистякова был «Боярин» (1876, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 152*), созданный уже в России и посвященный, как и ранние произведения мастера, национальной теме. Перед нами однофигурная композиция. Одетый в меховую шубу и шапку старый боярин сидит в свободной позе, чуть склонив голову к левому плечу. Он слегка оперся на посох правой рукой, а левую опустил на колено. Его глубокая старость полна печали. Лицо и руки уставшего от жизненных бурь старика проработаны тщательно и детально. Художник отмечает водянистый блеск голубых глаз, все складки дряблой старческой кожи. Написанная в теплой гамме, оживленной лишь блеском драгоценного перстня, картина имеет много достоинств, однако, глядя на нее, сразу же чувствуешь, что с ней связано множество ассоциаций из области классической истории живописи. Невольно вспоминаются картины Рембрандта, и эти ассоциации подчас оказываются сильнее, чем впечатление, что на картине изображен русский боярин.



П. Чистяков. Великая княгиня Софья Всеволодовна на свадьбе у Василия Тмемого. 1861 год.
Гос. Русский музей.

Не удовлетворенный своими произведениями художник постепенно совсем отказался от собственного творчества и целиком посвятил себя педагогической работе. Здесь ему особенно пригодились его мечты о высоком и гармоничном мастерстве, которыми он умел заразить и художников, стремившихся к гражданственному служению искусством. Чистякову, правда, не удалось широко развернуть свою деятельность в стенах Академии, которая всегда относилась к нему с недоверием и не создала ему положения, соответствовавшего его авторитету в прогрессивных художественных кругах. Тесно связанный с этими кругами, он был, естественно, чужд окружавшей его среде академических профессоров.

Не следует забывать, что товарищами Чистякова по преподаванию в Академии художеств были П. М. Шамшин, Б. П. Виллевальде, Т. А. Нефф, В. П. Верещагин,



П. Чистяков. Боярин. 1876 год.

Гос. Третьяковская галерея.

П. Ф. Плешанов, К. Б. Вениг. Ни один из этих художников не был творческой индивидуальностью, все они были эпигонами, исполнявшими посредственные картины на темы русской истории XVI и XVII веков, связанные в основном по своим сюжетам с процессом становления русского государства.

Самая ранняя из этих картин «Великий князь Иоанн Васильевич Грозный и иерей Сильвестр» (1857, Гос. Русский музей) П. Ф. Плешанова (1829—1882) уже несет в себе все характерные черты академической исторической живописи второй половины XIX века. Тема требовала от художника психологической выразительности: изображены — Сильвестр, укоряющий молодого Иоанна, и Иоанн, с волнением выслушивающий его речи. Однако

внутреннее содержание темы читается лишь в патетическом жесте иерей и столь же патетической позе Иоанна. К той же наглядности жестов и поз стремился в своем полотне «Иоанн Грозный и Малюта Скуратов» (1870, частное собрание в Польше) и Г. С. Седов (1836—1886). Царь Иоанн изображен у него хилым стариком, который внимательно, но как бы нехотя и с недоверием слушает наветы Малюты, в позе и жесте которого выражены подбострастие и хитрость. Еще более «экспрессивен» был К. Б. Вениг (1830—1908), продемонстрировавший в своей картине «Последние минуты Григория Отрепьева» (1879, Горьковский гос. художественный музей) всю рутину косного академизма. Поза Отрепьева, указующий жест боярина, перенапряженная мимика лиц персонажей картины производят неприятное впечатление, которое еще усиливается большим форматом полотна. Ощущению схематичности и искусственности содействуют и кричащие, не связанные между собой локальные цвета.

Талантливее упомянутых выше художников был А. Н. Новоскольцев (1853—?). До поступления в Академию он был одним из любимых учеников Перова. Условность «Преподобного Сергия, благословляющего Дмитрия Донского» (1881, была в Академии художеств) сменилась в картине «Последние минуты митрополита Филиппа» (1889, Гос. Русский музей) поисками одушевленности персонажей, а в связи с этим и более сложной живописной техникой. Но и Новоскольцев не вырвался из тисков академической схемы, несмотря на попытки ее оживить. Пороком всех подобных произведений была непоследовательность в стремлении к правде выражения внутреннего состояния человека, использование канонизированных жестов для выявления душевных движений.

Несколько по-иному, хотя и не отличаясь принципиально от рассмотренных выше наиболее архаичных произведений академической живописи, были выполнены сюжеты из отечественной истории В. И. Якоби¹, изменившим заветам своей молодости и ставшим в 70-х годах одним из оплотов Академии. Картина «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны» (1872, Гос. Третьяковская галерея) имела и свои достоинства — она обличала пороки царствования императрицы, грубость нравов, угодничество придворных, однако ей свойственны и поверхностная иллюстративность, и погоня за внешней занимательностью, жанровой анекдотичностью, а в самом выполнении картины — крайняя пестрота колорита. Более удачным оказалось у Якоби полотно «Артемий Волинский на заседании кабинета министров» (1875, Гос. музей искусств УзССР). Основные персонажи картины и здесь сохраняют налет театральности. Однако они



П. Чистяков. Голова девушки в повязке. Эскиз для картины «Свидание». 1870-е годы.

Гос. Третьяковская галерея.

¹ О его жанровых произведениях см. в разделе «В. Г. Перов и бытовой жанр 1860-х годов».

не так примитивны, как персонажи Венига или Плешанова. Картина не лишена достоинств и в своем колористическом решении. Из последних работ Якоби выделялась картина на тему, заимствованную из романа И. И. Лажечникова «Ледяной дом» («Свадьба в Ледяном доме на Неве при императрице Анне Иоанновне», 1878, Гос. Русский музей). Замерзающие старички-карлики изображены выразительно и не шаблонно. Но впечатлению от основной группы мешает нарядность маскарадного шествия, слащавая красочная гамма. В целом серия этих картин Якоби обличала господство произвола и насилия во времена бироновщины и потому не была лишена известного патриотического содержания.

Творчество Константина Егоровича Маковского (1839—1915) было чрезвычайно типично для салонной академической живописи второй половины XIX века. Этот художник имел у заказчиков шумный успех в качестве портретиста и пользовался поддержкой царского двора в качестве русского исторического живописца. Никто из русских художников второй половины XIX века не нажил своею кистью такого состояния, как Константин Маковский.

Будучи сыном Е. И. Маковского, одного из основателей московского Художественного училища, К. Маковский вырос в художественной среде. Ее демократизм и реалистические устремления в живописи в пору молодости художника оказали на него сильное влияние. Оно сказывалось и после того, как в 1858 году он переселился в Петербург и поступил в Академию художеств¹. В 1869 году, будучи еще молодым человеком, он получил звание профессора за картину «Масляница в Петербурге», или «Балаганы на Адмиралтейской площади» (Гос. Русский музей; стр. 155). Картина показала талант Маковского с самой лучшей стороны. Во всем ее строе, в народных типах, в живописном решении чувствовался большой темперамент. Следующим его произведением, написанным за границей, была картина «Перенесение священного ковра из Мекки в Каир» (1876, Гос. Русский музей; стр. 156). Художник не ставил себе цели правдиво воссоздать фанатически настроенную восточную толпу. Но как изображение пышного зрелища картина была выполнена хорошо, со вниманием к этнографической верности лиц и костюмов (художник совершил поездку в Каир и писал там эскизы к картине).

Жанры Маковского ярко показывают его своеобразное движение от демократизма к академизму. Он писал много жанровых картин, но только в своем «Алексеиче» (начало 1880-х годов, Гос. Третьяковская галерея), как бы вспомнив годы своей молодости, показал, какой крупный талант реалиста был загублен в нем избранным им ложным путем.

Очень велик портретный цикл Константина Маковского. Портрет А. А. Попова (1863, Гос. Русский музей) задуман еще в романтизированном духе; портрет

¹ В 1862 году за картину «Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова» (Гос. Третьяковская галерея) К. Маковский получил малую золотую медаль; в 1863 году покинул Академию в числе 14 конкурентов на большую золотую медаль. В 1867 году за картины «Бедные дети», «Селедочница» (обе в Гос. Русском музее) и за несколько портретов был признан академиком.

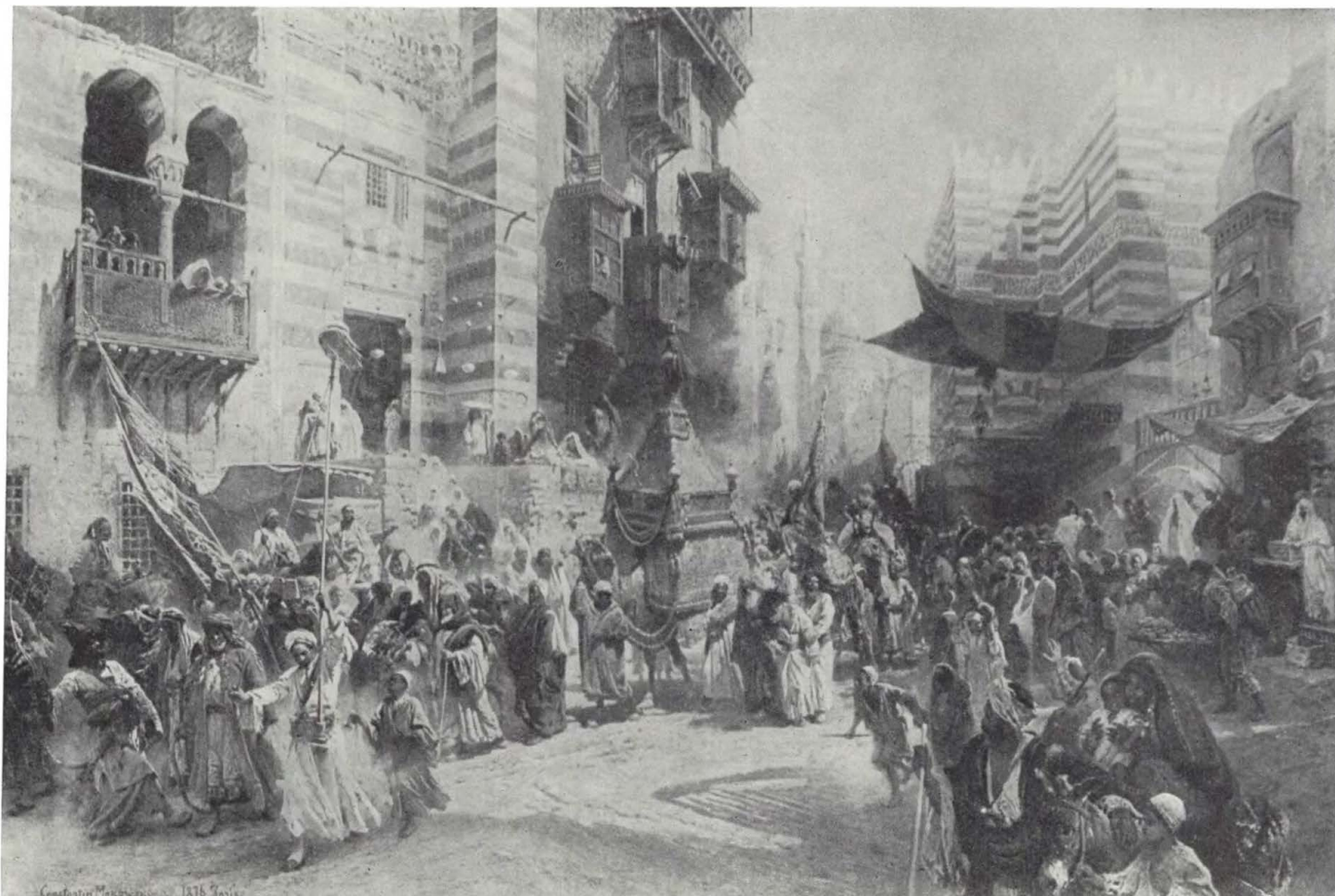


К. Маковский. Масляница в Петербурге. 1869 год.

Гос. Русский музей.

С. Л. Строгановой (1864, Гос. Третьяковская галерея) приближается по характеру идеализации модели и по светлой красочной гамме к работам мастера салонного портрета И. К. Макарова. Но портрет певца О. А. Петрова (1870, там же), так же как и «Портрет старухи в чепце» (1874, Гос. Русский музей), написан реалистично и сильно. В дальнейшем Маковский все реже пишет мужские портреты и вырабатывает свой стиль салонного дамского портрета, в котором было мало вкуса, еще меньше выражения характера модели, но подчас сохранялась живописность в любимых художником эффектных сопоставлениях красноватых и голубоватых тонов.

Исторические картины Маковского представляют собой буффорское псевдо-историческое зрелище. Они прославляют полное довольства житье русских бояр. Ковры на полу, длинные столы, покрытые скатертями, огромные блюда со снедью и среди этой громоздкой роскоши дородные тела в широких тяжелых одеждах



К. Маковский. Перенесение священного ковра из Мекки в Каир. 1876 год.

Гос. Русский музей.

и самодовольные лица с русыми и белоснежными бородами, писанные с натурщиков,— нечто подобное неизменно переходит из одной картины в другую в серии исторических произведений Маковского. Этот псевдорусский стиль выражал реакционные представления о «народности», которые таким образом получали свое воплощение в искусстве. Следует отметить, что в обстановке исторических картин Маковского есть связь и с псевдорусским стилем в архитектуре, который также был в известной степени выражением программы «официальной народности». Приторно слащавые по колориту, эти картины являют собой образцы безвкусицы и фальши.

В исторических картинах Маковского нет ничего от подлинного прошлого русского народа, оно заменено маскарадом. Петербургское дворянство с удовольствием видело себя преображенным под кистью художника в «могучее племя боярское». Из подобных произведений Маковского наиболее известны: «Свадебный пир

в боярской семье XVII столетия» (1883, США), «Поцелуйный обряд» (1895, Гос. Русский музей), а также «Смерть Иоанна Грозного» (1888, частное собрание во Франции), картина, в которую Маковский хотел внести несколько больше серьезности, не избавившись, однако, и здесь от обилия бутафории.

Слишком легко относясь к своей работе, никогда не ставя перед собой задачи выразить сколько-нибудь глубокое идейное содержание, Маковский представлял собой яркий пример таланта, сознательно взявшего на себя заботу удовлетворять дурные и поверхностные вкусы, господствовавшие в то время в придворных кругах и в среде богатой, преуспевающей буржуазии.



Наряду с творчеством представителей псевдорусской исторической живописи падающий престиж Академии художеств призваны были поддерживать и художники, чья кисть вновь насаждала казалось бы всем надоевшую античную тему.

Возрождение античной темы в искусстве второй половины века представляет значительный интерес. Это течение захватывает почти все европейские страны, включая Россию. В нем можно наметить несколько различных направлений. Наиболее характерное из них было отмечено стремлением художников, следуя развитию исторической и главным образом археологической науки, наглядно представить повседневную жизнь Греции и Рима. Здесь сказывалась, с одной стороны, общая тенденция исторической живописи этого времени к изображению частной жизни прошедших эпох, а с другой, подобное истолкование античных тем было как бы реакцией на героическую трактовку античности классицизмом¹.

Разработка античной темы в России в рассматриваемый период, помимо общих с западноевропейским искусством причин, имела и особые причины, коренившиеся в реакционных установках Академии, и соответствовала программе насаждения правительственными кругами казенного классицизма.

Самым крупным художником-академистом второй половины XIX века, писавшим картины на античные темы, стал в России Генрих Ипполитович Семирадский (1843—1902). Получив первую золотую медаль за картину «Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу» (1870, Гос. художественный музей БССР),

¹ Представителями этого течения были Жером и Кутюр во Франции, Альма Тадема в Англии. Словно стараясь заставить зрителя поверить в достоверность археологических реконструкций, художники стремились к жанровому правдоподобию композиции и выписывали все детали. Изображая свои сцены па открытом воздухе, они не вносили в них никаких новшеств в передаче света и воздуха, сохраняя и разрабатывая систему локальных цветов.

Многолетний президент английской Академии художеств Лейтон писал картины, в которых стремился соединить античную чистоту форм с картинностью в характере Паоло Веронезе. Все его работы холодно отвлеченны, чрезмерно элегантны, хотя и указывают на значительную эрудицию в области изучения античности. Ансельм Фейербах в Германии с большим успехом пытался найти воплощение античной красоты в величественной пластике своих женских фигур, не порывая резко с классицизмом начала века. Возникшая модернистическая линия в изображении античности ведет свое начало от Пюви де Шаванна. Аналогичная попытка, приведшая к еще большему субъективизму, была сделана в конце века Гансом фон Маре.

Семирадский уехал в качестве пенсионера за границу. Поселившись в Риме, он написал картину «Грешница» (1873, Гос. Русский музей), навеянную сюжетом одноименного стихотворения А. К. Толстого, и получил за нее звание академика. В конце 70-х годов Семирадский прочно вошел в среду европейского академического искусства. За экспонировавшуюся на всемирной выставке 1878 года в Париже картину «Светочи христианства» (Национальный музей в Кракове) ему была присуждена первая золотая медаль. В Италии картина имела шумный успех. Русская Академия дала Семирадскому звание профессора, а Совет Академии постановил уведомить Семирадского, что вся его художественная деятельность приносит честь Академии и русскому искусству.

Но передовая русская критика относилась к искусству Семирадского с осуждением. И. Н. Крамской с тревогой следил за возрождением всех отрицательных сторон академизма в том направлении, которое развивал в своем творчестве молодой художник. «Вы, небось, думаете, что Бруни — это Федор Антоныч, старец? — писал он Репину. — Как бы не так, он из всех щелей вылезает, он превращается в ребенка, в юношу, в Семирадского... ему имя легион!»¹.

В 1886 году Семирадским было задумано самое крупное его произведение «Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевзине». В письме к П. Ф. Исееву Семирадский сообщал о том, что он хочет в этой картине выразить «восторг народа-художника при виде красивейшей женщины своего времени»². Там же он упоминал о том, что его увлекает задача изобразить сцену на солнце, у моря. Он хотел поехать на Восток и побывать в Элевзине. Но этот проект не осуществился, так как никакого стремления к историзму и правдивой передаче места действия у художника не было. По всей вероятности, и самый сюжет нового произведения был взят Семирадским не непосредственно у греческого автора, а, подобно сюжету «Грешницы», навеян современной русской поэзией: стихотворением Л. А. Мея «Фрина» (1855).

Написанная в 1889 году огромная картина (Гос. Русский музей; *стр.* 159) по своему линейно-рисуночному построению является лучшей в творчестве Семирадского, хотя ее композиция не отклоняется от прочно усвоенного художником традиционного барельефного построения, а в жестах персонажей и пластике их фигур ощущаются привычные академические каноны. Типы картины дают некоторое, довольно общее представление о жителях юга и написаны, как всегда у Семирадского, на основе впечатлений, оставленных итальянскими натурщиками. В колористическом отношении, несмотря на пленерную задачу, картина выполнена академически, по принципу раскраски. Более правдивую ноту вносит, в контрасте со всем остальным, лишь многообразие цветового решения дальнего плана, холмистого берега. Вероятно, желание объединить локальные краски побудило Семирад-

¹ Письмо 6 января 1874 года. — В кн.: «Переписка И. Н. Крамского», т. 2. Переписка с художниками. М., 1954, стр. 284.

² Письмо П. Ф. Исееву из Рима 1/13 декабря 1886 года. Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР. им. В. И. Ленина. Ф. 498, папка 5051, д. 9/2.



Г. Семирадский. Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевзине. 1889 год.

Гос. Русский музей.



Ф. Бронников. Освящение гермы. 1874 год.

Гос. Третьяковская галерея.

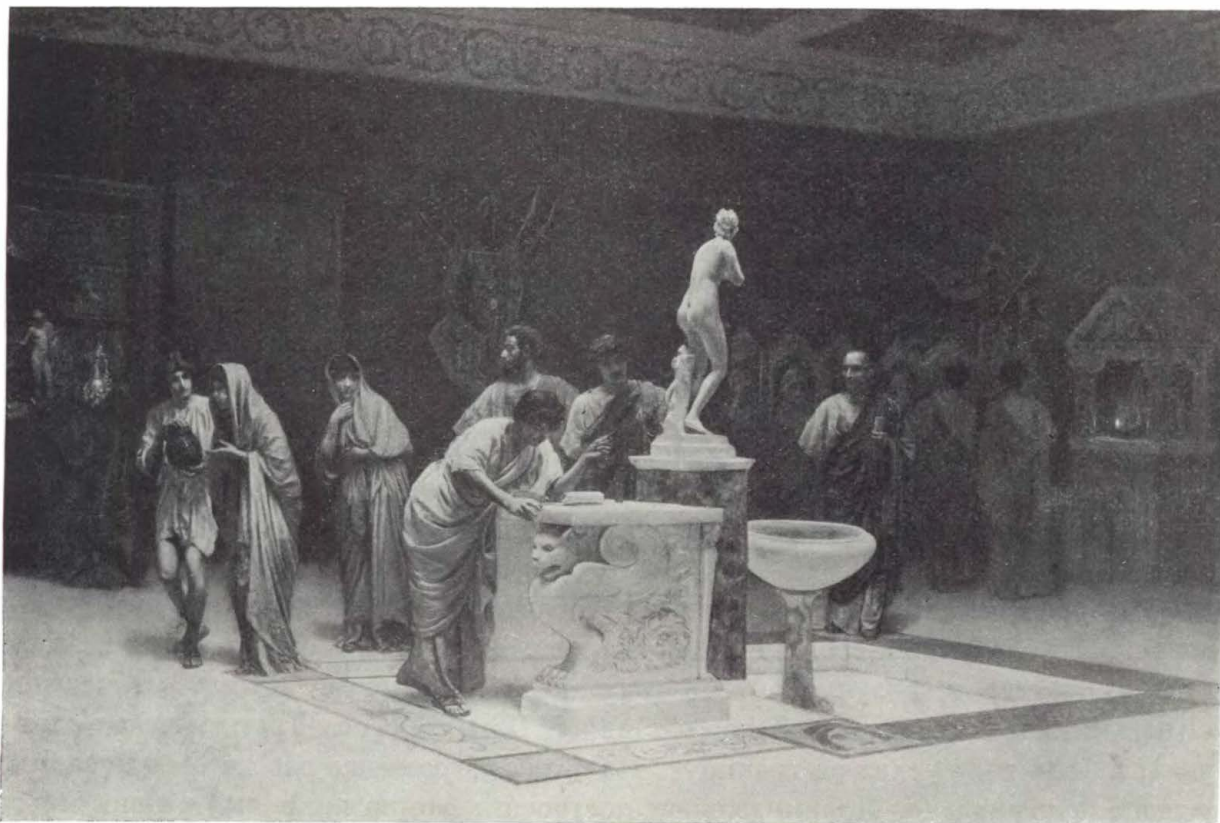
ского покрыть весь холст каким-то общим желтоватым тоном, неспособным, однако, заменить отсутствующее колористическое единство.

Все последующие картины Семирадского были значительно слабее «Фрины». В основном это были идиллии, изображенные на фоне южной природы, с включенными в композицию античными архитектурными фрагментами.

Следует упомянуть о больших исторических картинах Семирадского, написанных им для зала Исторического музея в Москве на темы: «Тризна воинов Святослава» и «Сожжение русса». Их драматизм условно-академичен. Художник даже не пытался почувствовать в этих композициях духа изображенного времени.

Античной тематике посвящал свои произведения и Федор Андреевич Бронников (1827—1902). В 1854 году он уехал за границу пенсионером Академии и, поселившись в Риме, остался там навсегда. Бронников не обладал ярким талантом, но был очень трудолюбив и оставил много произведений в разных родах живописи¹. Его античные сюжеты часто были чисто жанровыми, как, например, «Император Август, играющий со своими детьми» (1870, местонахождение неизвестно). Наиболее известны его произведения: «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу» (1869, Гос. Третьяковская галерея) и «Освящение гермы» (1874, там же; *стр.* 160).

¹ Бронников выставлял свои произведения как на академических, так и на передвижных выставках. С членами Товарищества, в частности с Крамским, он находился в переписке.



С. Бакалович. В приемной у мецената. 1890 год.

Гос. Третьяковская галерея.

В этих картинах, также как и Семирадский, автор ни в чем не выходит за пределы условной академической трактовки.

Заслуживает внимания большая композиция Бронникова «Проклятое поле» (1878, Гос. Третьяковская галерея), где изображены рабы, распятые на крестах. Картина с ее сумрачным пустынным пейзажем и силуэтами крестов с распятыми рабами полна экспрессии и единства настроения. Ближе к переднему плану изображен распятый юноша. Голова его опущена, лицо закрыто упавшими вниз черными волосами. В центре, у края холста распростерта фигура старой седой женщины, матери. Над «проклятым полем» нависли серые тучи. Общее впечатление передано сдержанно и сильно.

В картинах Степана Владимировича Бакаловича¹ (1857—?) предстают перед зрителем сцены из римского быта, реконструированного на основании изучения

¹ Сын польского художника, Бакалович воспитывался на стипендию из сумм царства Польского. Получив медаль первого достоинства за программу «Св. Сергий благословляет Дмитрия Донского на битву» (местонахождение неизвестно), в 1882 году он выехал за границу. Посетив Париж и пробыв некоторое время в Алжире, Бакалович поселился в Риме, и постепенно его связи с Россией ослабели.

археологии. Художник как бы вводит зрителя в домашний круг древних римлян. В его небольших по размеру картинах нет изображения не только какого-либо исторического события, но и определенного действия; они носят названия: «Майский вечер», «Вечерний разговор», «Ода» (поэт читает стихотворение своей возлюбленной). Несколько более определенное содержание вложено в картины: «Римский поэт Катулл, читающий друзьям свои произведения» (1885, Гос. Третьяковская галерея) и «Клиенты ожидают в атриуме выхода патрона» («В приемной у мецената», 1887, Дворец-музей в Павловске; повторение 1890 года в Третьяковской галерее; *стр. 161*). Картины Бакаловича всегда тщательно выписаны. Его живопись — это откровенная, но тонкая раскраска.

Среди художников, разрабатывавших в своем творчестве античные темы, нужно отметить, наконец, и талантливого Василия Сергеевича Смирнова (1858—1890). В его искусстве намечаются тенденции обновления этих тем. Художник стремится к созданию серьезной монументальной картины, к большей эмоциональности образов.

Смирнов начал свое художественное образование в московском Училище живописи, где обратил на себя внимание Перова. В 1878 году он перевелся в Академию художеств и, получив в 1883 году первую золотую медаль за картину «Князь Михаил Черниговский перед ставкой Батыя» (Гос. Третьяковская галерея), в 1884 году уехал за границу¹. Уже эта программная работа Смирнова была решена оригинально. Пирамидальное построение композиции выдержано строго, но не шаблонно, — благодаря возвышающейся над фигурами грандиозной статуе Будды. Сильные переживания действующих лиц выражены старыми приемами с помощью декламационных, но благородных жестов. Впечатлению способствует и выразительность лица Михаила Черниговского, а сопоставление красок пышных аксессуаров создает красивую гамму цветов.

В 1884 году Смирнов написал живописно исполненный эскиз к картине «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков» (Гос. Третьяковская галерея). Однако самая картина, оставшаяся незаконченной (там же), оказалась гораздо суше. Отсутствие пространства лишает фигуры движения, придает картине плоскостность. Смирнов стремился дать здесь образы, преломленные сквозь его собственное восприятие византийского искусства, что будет впоследствии характерно для многих художников начала XX века.

Лучшим произведением Смирнова стала картина «Смерть Нерона» (1888, Гос. Русский музей; *стр. 163*), за которую художник получил звание академика и которая завершила его творческий путь. В этом полотне он стремился к новым, обогащенным формам выражения античной темы. Строго выдержанная барельефная композиция отличается своеобразием в распределении масс. Основная группа

¹ В 1889 году Смирнов был назначен адъюнкт-профессором, но в том же году отказался от преподавательских обязанностей по состоянию здоровья. В октябре 1889 года он вновь был в Риме, но в 1890 году возвратился в Москву, где вскоре скончался.



В. Смирнов. Смерть Нерона. 1888 год.

Гос. Русский музей.

сосредоточена справа от центра, таким образом одна сторона картины облегчена. В центре внимания художника — фигуры трех женщин, пришедших за останками умершего. Величественная фигура римлянки в центре картины противопоставлена ничтожному облику Нерона. В ее руках шитое золотом алое покрывало, которым должно быть покрыто мертвое тело. Удались и рабыни, несущие носилки. В ритме согнутых фигур заключено много чувства: усилие, которое заметно в руках, тревога, выраженная в судорожно согнутых плечах, напряженное выражение лиц обеих женщин говорят о том, что произошло значительное событие. Особенно выразительна фигура старой рабыни, закутанная в темно-серый плащ. Колорит полотна окрашен в сумрачные тона. Рассеянный свет исключает блики и глубокие тени. Однако необычные сопоставления интенсивных пятен темно-малинового, алого, серого и темно-зеленого цветов образуют действенную, выразительную гамму.

Внутреннее напряжение выражено художником пластическим языком контуров и складок, подчеркнутым ритмом фигур несущих носилки рабынь. Этими средствами, а также всем строгим построением картины Смирнов достигает значительной силы воздействия на зрителя. В тяготении к монументальности, равно как и в эмоциональной заостренности образов и форм, сказываются первые вестники тех настроений, которые найдут затем развитие в искусстве рубежа XIX и XX веков. Эти новые настроения в творчестве художника толкали его на известное обновление традиционно академического языка, основанного на пресобладании жеста и

локального цвета. Однако в своих поисках Смирнов остался одиноким, так как эти новые устремления с трудом укладывались в рамки академического искусства.

В 1894 году произошла реформа Академии художеств. Ее профессорами стали крупнейшие мастера-передвижники, поставившие процесс обучения художников на новые основы. Эта реформа знаменовала собой конец академической исторической живописи в собственном смысле слова. Разумеется, те консервативные эстетические вкусы, которые питали во второй половине столетия академическое и салонное искусство, продолжали жить и в конце XIX — начале XX веков. Однако в эту эпоху, когда значительно изменилось все русское искусство, они приобрели уже совершенно иные формы выражения.



В непрекращающейся борьбе с устаревшими нормами академической живописи развивалось в рассматриваемый период передовое, реалистическое направление в историческом жанре. Оно отчетливо дало себя почувствовать еще в те же 60-е годы, когда создавались картины Флавицкого и Чистякова. Важнейшие достижения в этой области искусства были связаны тогда с конкретным постижением событий прошлого, с попытками передать индивидуальные характеры исторических героев, почувствовать своеобразие исторического колорита той или иной эпохи.

Первый шаг в этом направлении был сделан Вячеславом Григорьевичем Шварцем (1838—1869). Художнику суждено было стать родоначальником историко-бытового жанра в русском искусстве XIX века. Острое восприятие характерных черт современного быта счастливо сочеталось у Шварца с увлечением историей. Всегда свойственный ему интерес к точным историческим сведениям, интерес к конкретным деталям ушедшего быта, помогающим глубже понять и почувствовать своеобразие старого уклада жизни, а, следовательно, и своеобразие современного этому укладу человека, характеризует Шварца как типичного представителя своей эпохи, проникнутой пафосом реальных знаний.

Как известно, в этом же направлении развивалась и современная Шварцу историческая наука. В эти годы работал над своим монументальным трудом «Домашний быт русского народа в XVI и XVII вв.» московский историк и археолог И. Е. Забелин. В 1862 году вышел в свет первый раздел его труда «Домашний быт русских царей в XVI—XVII вв.», несколькими годами позже — «Домашний быт русских цариц XVI—XVII вв.». В 1862 году издаются «Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI—XVII вв.» Н. И. Костомарова. В 1865 году появляется книга П. И. Савваитова, содержащая описание старинной утвари, одежды и т. п. Таким образом, на фоне общей картины научных и художественных интересов эпохи деятельность Шварца раскрывается как закономерный этап в развитии искусства 1860-х годов.

Будучи потомственным дворянином, Шварц получил образование в Царском-сельском лицее. В 1859 году после окончания лицея он совмещает некоторое время



В. Шварц. Иван Грозный у гроба убитого им сына. Картон. 1861 год.

Гос. Русский музей.

службу в канцелярии Сибирского и Кавказского комитетов с посещением Петербургского университета. Здесь он с увлечением слушает лекции Н. И. Костомарова, который как раз с 1859 года начинает свой университетский курс в столице. Осенью того же года Шварц поступает в Академию художеств, где занимается в батальном классе Б. П. Виллевальде.

Стасову принадлежит справедливая мысль о том, что батальный класс представлял собою в середине века наиболее прогрессивную ячейку внутри Академии, поскольку, изображая баталии, сцены военного быта, ученики этого класса изображали и ту среду и обстановку, в которых происходили эти баталии и сцены, то есть вводили в свои композиции мотивы бытового характера¹. Теряя, таким образом,

¹ В. Стасов. Вячеслав Григорьевич Шварц.— Собрание сочинений. СПб., 1894, т. II, отд. 4, стб. 343.

значение школы батального жанра в духе официального понимания его сущности, согласно которому сцены сражений изображались по преимуществу как сцены военных парадов, батальный класс действительно становился тем очагом в Академии, который внутри ее подготавливал почву для развития бытовой живописи, приобретавшей как раз в эти годы значение ведущего жанра.

Свои занятия в Академии Шварц начинает как собственно баталист. Его ранние батальные композиции, преимущественно графические, созданы под влиянием старых гравюрных листов. В хаотическом расположении всадников и пеших, людей и лошадей он стремится передать динамику сражения, горячей боевой схватки. Но рисунок 1859 года «Встреча Святослава с Цимисхием» (Гос. Русский музей), принесший автору первую академическую награду, начинает собой ряд композиций иного плана. Собственно батальный мотив — войско императора, гарцующие всадники — отодвинут здесь вглубь. На переднем плане — встреча победителя и побежденного, которую молодой художник пытается показать как своего рода психологический поединок двух исторических деятелей.

То, что выражено в этом рисунке в не вполне еще зрелой форме — черты конкретных характеров, — Шварцу удается выразить с особой силой психологической достоверности в картоне «Иван Грозный у гроба убитого им сына» (1861, Гос. Русский музей; стр. 165).

Мрачная, как бы осевшая и сгорбившаяся под тяжестью всего содеянного и пережитого, фигура Грозного поражает остротой своей характеристики. Сводчатое помещение царских палат, освещенное тусклым пламенем похоронных свечей, тишина, царящая под этими низкими сводами, монахи, склонившиеся над телом царевича, и толпящиеся в дверях бояре и слуги — все это только безмолвный аккомпанемент к тем чувствам, которыми преисполнена душа Грозного — главного действующего лица трагедии. Судорожное движение руки, сжимающей покрывало мертвого царевича, — единственное внешнее проявление той острой душевной боли, которую переживает царь, осознавший одновременно тяжесть своей вины и непоправимость утраты. В скупости этих внешних проявлений и заключается сила художественной выразительности образа, новаторство художника, показавшего глубокую психологическую драму Грозного.

Личность царя, приобретшего печальную славу «грозного» и жестокого вершителя судеб России, привлекала внимание многих художников и писателей — современников Шварца. Интерпретация событий, связанных с именем Грозного, нередко позволяла им создавать произведения остро обличительного характера. Под этим углом зрения раскрывает образ Грозного и Шварц в своих иллюстрациях к «Песне о купце Калашникове» (1862—1864), к «Князю Серебряному» (1863—1865), в живописной миниатюре «Посол от князя Курбского» (1862, Ивановский художественный музей)¹. Но в картоне 1861 года он проявляет более разносторонний исторический интерес к личности Грозного и именно поэтому ему удается

¹ Шварц обращался к образу Грозного и в своих эскизах для театра.

создать более глубокую обрисовку характера. Повторив затем этот же сюжет в картине 1864 года (Гос. Третьяковская галерея), он далеко не достиг той силы впечатления, которая ощущается в первом воплощении замысла.

Картон 1861 года, в сущности, послужил основанием для безоговорочного признания Шварца историческим живописцем новой школы¹. И в дальнейшем мастер сохранял неуклонную верность избранному пути. «...Характерность и изучение русской старины, два качества, за которыми я более всего гоняюсь», — писал Шварц². Этими качествами отмечены важнейшие работы последнего пятилетия столь краткого творческого пути художника.

Однофигурные произведения «Ратник XVI века» (1864, местонахождение неизвестно), «Воевода времен царя Алексея Михайловича» (1865, местонахождение неизвестно), «Гонец XVI века» (1868, Гос. Третьяковская галерея) лишены фабулы. В этих произведениях Шварц, может быть, оказывается в такой же степени археологом, как и художником, однако таким археологом, который воспринимает предметы старого быта, вооружения не просто как следы материальной культуры далекого прошлого, но как достоверные свидетельства обычаев и нравов.

В композициях «Сцена из домашней жизни русских царей» (1865, Гос. Русский музей), «Иностранные посланники в посольском приказе» (1867, Гос. Исторический музей) мы также не найдем сложной фабулы. Однако во втором из этих произведений существенно не только тщательно переданное своеобразие национального облика людей, но и тонко подмеченное своеобразие поз, жестов, столь различных у русских бояр и у представителей западноевропейских государств.

«Сцена из домашней жизни русских царей», родственная характеру забелинских текстов не только в силу совпадения названий художественного произведения и научного исследования, — типичный пример бессобытийного жанра. История интересует художника не как хроника официальных событий и дворцовых происшествий, но как история повседневного быта даже в тех случаях, когда он повествует о жизни, протекающей в царских палатах.

В 1866 году Шварц получает официальное поручение от Академии возглавить русский художественный отдел на Парижской всемирной выставке 1867 года. Его письма оттуда пестрят сообщениями о том, что все свободное время он уделяет работе на натуре. Как бы наверстывая пробелы в области пейзажной живописи, которую Шварц считал наиболее слабой стороной своего творчества, он работает

¹ Найденный таким образом самостоятельный путь, далекий от академических схем, позволил художнику вскоре затем отказаться от необходимости полного формального завершения академического курса. Получением второй серебряной медали в 1864 году заканчивается связь Шварца с Академией в качестве ее ученика. Стремясь в то же время совершенствовать свое мастерство, он, начиная с 1861 года, предпринимает неоднократные поездки за границу, во время которых работает в мастерских художников самых разных направлений, в Берлине — у Шрадера и Каульбаха, в Париже — у Лефевра и Конта, знакомится там с Жеромом, сближается с Мейсоном; общению с последним Шварц, быть может, обязан той тщательностью миниатюрной техники, в которой исполнены многие его произведения.

² Письмо родителям 30 марта 1865 года. Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи. Фонд 79, № 277.

преимущественно в Барбизоне. «Я все продолжаю свои этюды с натуры..,— пишет художник родителям.— Я намерен... набить руку на этюдах...»¹ «Я добился кой-какого результата в пейзажной живописи...»² и т. д.

В Париже Шварц заканчивает начатую еще в России картину «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» (1867, Гос. Третьяковская галерея), в которой эта натурная работа уже дала себя ощутить. Художник возвращается к задаче, в какой-то мере аналогичной той, которую он решал в произведении 1861 года, посвященном Грозному: в центре его внимания характеристика деспотической, властной натуры Никона, и эта задача в данном случае тем сложнее, что художник решает ее вне острой сюжетной завязки. Но по сравнению с предшествующими работами Шварца это произведение свидетельствует не только об увлечении психологической задачей, но и об утверждении живописного начала в творчестве художника. Впервые в этом произведении получает существенное значение пейзаж. Никон слушает рассказ монаха, проходя по аллеям монастырского сада. Яркие лучи солнца освещают древнюю архитектуру собора. Широкие кроны деревьев отбрасывают густую тень. Блики солнечных пятен мягко скользят по одежде Никона и сопровождающего его монаха.

По возвращении в Россию, Шварц приступает к тщательному собиранию материала для своей последней и лучшей картины «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 169), законченной в 1868 году, за год до смерти художника. Выразительность этого произведения в значительной степени заключается в том, что художнику удалось передать органическую связь между незамысловатой простотой бытового эпизода русской истории с его конкретными красочными приметами и лирической тонкостью типично русского пейзажа. Автор избрал то время года, когда окружающая человека природа наполнена предчувствием весны. На полях еще лежит нетронутый покров снега, но ухабистые деревенские дороги темнеют; голубеют придорожные лужицы, отражая прорывающуюся сквозь облака голубизну предвесеннего неба. Вдали тянутся ряды деревенских изб, крытых соломой. Лошади с трудом вывозят из ухабов нарядные возки, обитые парчой и украшенные гербами. Впереди и рядом с возками следуют верхами бояре и стремянные. Дальше — вереница саней, в которых движется свита. Население деревни, высыпав навстречу царскому поезду, с любопытством оглядывает диковинное зрелище.

В основе композиции сохраняется легко различимое деление ее на отдельные, следующие один за другим планы. Вместе с тем, благодаря движущейся из глубины непрерывной цепочке царских возков, благодаря уходящим в даль такими же непрерывными рядами деревенским избам, тесно прилепившимся друг к другу, изображенное в картине пространство воспринимается единым взором. Таким образом, наряду со своеобразной повествовательностью сюжета, художественный образ

¹ Письмо 8/20 августа 1867 года. Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, фонд 79, № 315.

² Письмо 8/20 сентября 1867 года. Там же, № 316.



В. Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868 год.

Гос. Третьяковская галерея.

произведения сохраняет свою целостность. При локальном характере отдельных цветowych пятен общий колорит картины сгармонирован посредством передачи ровного, неярко, рассеянного освещения.

Нельзя переоценить значение этого произведения Шварца не только в творчестве художника, но и в русской исторической живописи в целом. Это была первая в русском искусстве историческая картина без героя, однако с подлинно историческим содержанием. Стасов был прав, оценив в этом произведении «поэтические и своеобразные краски русского пейзажа»¹. Так же, как в жанровых произведе-

¹ В. Стасов. Указ. соч., стб. 384.

ниях современника Шварца Перова, пейзаж помогает с особой глубиной понять чувства и мысли человека, пейзаж в картине Шварца способствует восприятию исторического колорита изображенной художником сцены.

В подобной исторической достоверности произведений Шварца, основанной на конкретном художественном познании прошлого, гораздо более глубоком и непосредственном, нежели одно лишь следование археологическим данным, заключается основное значение творчества Шварца — сущность того наследия, которое он оставил следующим поколениям исторических живописцев. В этом смысле справедливо охарактеризовал в свое время Шварца Крамской, утверждавший, что именно этот художник «начал проводить борозду, и очень глубокую, верно угаданную в направлении своем исторически»¹.

В 70—80-х годах бытовой подход к истолкованию исторических тем получает свое дальнейшее развитие. В это время историко-бытовым картинам посвящает свои усилия ряд художников, получивших известность на поприще жанровой живописи. Вместе с тем, в творчестве некоторых из них самое обращение к этим сюжетам можно рассматривать как известное отклонение от активной общественной борьбы, которую они вели в своих жанровых картинах в 60-е годы.

Именно так развивалось, например, творчество Н. В. Неврева, создавшего в 60-е годы ряд характерных для того времени жанровых произведений², а затем обратившегося к исторической живописи. Его исторические картины носят сюжетно-повествовательный характер. Герои лучших из них наделены индивидуальными чертами, но их личные взаимоотношения охарактеризованы в бытовом аспекте. В картине «Патриарх Никон перед судом 1 декабря 1666 года» (1885, местонахождение неизвестно; *стр.* 171) художник сосредоточил все внимание на противопоставлении несокрушимого в своей убежденности Никона и безвольного царя Алексея Михайловича. Значительно грубее написана картина «Смерть князя Гвоздева» (1882, местонахождение неизвестно³). Подчеркнуто театральные жесты и черты бутафорского понимания исторических костюмов сближают эту картину Неврева с современной ему академической живописью.

Жанровые черты были свойственны и историческим картинам Г. Г. Мясоедова и И. М. Прянишникова. Написав юного Петра, любующегося ботиком, Мясоедов создал, по существу, неглубокую историческую иллюстрацию («Дедушка русского флота», 1871, Гос. музей искусств УзССР). Однако в картине Прянишникова «В 1812 году» (1874, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 172), наиболее удачной из исторических композиций, написанных художниками-жанристами, этот бытовой подход к событиям прошлого оказался более убедительным и плодотворным.

Прянишников остановился на одном из эпизодов Отечественной войны 1812 года, передающем ее народный характер: крестьяне-партизаны, мужики и

¹ Письмо В. В. Стасову 12 апреля 1884 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 278.

² См. о них в разделе «В. Г. Перов и бытовой жанр 1860-х годов».

³ Обе названные картины Неврева ранее находились в Киевском гос. музее русского искусства.



И. Неизвестный. Патриарх Никон перед судом 1 декабря 1666 года. 1885 год.

Местонахождение неизвестно.

бабы, вооруженные вилами и рогатинами, конвоируют группу французских пленных, идущих покорно, съежившись от стужи. Фоном служит заснеженная равнина в холодный зимний день, когда метелит и заметает дороги. Прянишников долго работал над композицией, создав несколько вариантов¹ и постепенно приблизившись к лаконизму композиционного решения картины Третьяковской галереи. Крестьянки одеты в тулупы и платки, французы поверх остатков мундиров — во всякое тряпье. У бабы с вилами переброшена через руку золоченая риза, а подмышкой видна икона. Награбленное отнято и кара наступила. Партизаны спокойно исполняют порученное им дело и доведут его до конца. Вся сцена имеет оттенок бытовой повседневности. Самое содержание картины определяет ее жанровый характер. Это подлинно реалистическая историческая картина, простая и скромная, чуждая эффектной театральности академических композиций.

Та же бытовая конкретность отличает и популярную картину Алексея Даниловича Кившенко (1851—1895) «Военный совет в Филях в 1812 году» (1880, Гос.

¹ В. Садовень. Русские художники-баталисты XVIII—XIX веков. М., 1955, стр. 262.



И. Прянишников. В 1812 году. 1874 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

Русский музей)¹, подсказанную знаменитой сценой из романа Л. Толстого «Война и мир». Картина была написана в качестве программной работы на первую золотую медаль, однако это исполненное в молодости полотно осталось лучшим из всего, что когда-либо было создано художником, в дальнейшем посвятившим себя батальной живописи.

Строя композицию, Кившепко следовал указаниям романа. Он изобразил, по видимому, тот момент, когда Кутузов во время прений горячо убеждает Беннигсена в своей правоте. Все участники Совета наделены индивидуальными чертами² и, вместе с тем, объединены захватившим их пристальным вниманием к огромной важности государственной задаче. Напряженные позы Раевского и Ермолова выдают их несогласие со словами главнокомандующего. Мягкий золотистый свет,

¹ Повторение 1882 года в Гос. Третьяковской галлерее (стр. 173).

² На картине изображены (слева направо) стоящий П. С. Кайсаров, сидящие М. И. Кутузов, П. П. Коновницын, И. Н. Раевский, А. И. Остерман-Толстой, М. Б. Барклай де Толли, Ф. П. Уваров, Д. С. Дохтуров, вставший А. П. Ермолов. На передней лавке, в профиль к зрителю, К. Толь и Л. Л. Беннигсен. См.: В. Садовень. Указ. соч., стр. 269.



А. Кившенко. Военный совет в Филях в 1812 году. 1882 год.

Гос. Третьяковская галерея.

падающий через занавешенное окно избы, много способствует жизненности изображенной сцены.

Кившенко не был участником передвижных выставок, но реалистический характер разобранной выше картины сближает его с представителями русского демократического реализма.

Менее тесно был связан с этим направлением Александр Дмитриевич Литовченко (1835—1890); хотя художник и вышел из Академии в 1863 году в числе 14 протестантов, а с 1878 года стал членом Товарищества передвижных выставок, его произведения стоят ближе к академической живописи, чем к историческим картинам реалистов-передвижников. Литовченко был другом Шварца и, вероятно, считал себя его последователем. Но точность воспроизведения исторической обстановки в картинах Шварца, его любовь к детали превратилась у Литовченко в нагромождение аксессуаров, совершенно заслонивших живых людей. Наиболее характерна в этом отношении картина «Царь Иоанн Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею» (1875, Гос. Русский музей; стр. 174). В картине «Царь Алексей Михайлович и Никон у гроба митрополита Филиппа» (1886, Гос. Третьяковская галерея) Литовченко приблизился в трактовке сюжета



А. Литовченко. Царь Иоанн Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею. 1875 год.

Гос. Русский музей.

к Невреву, дав действующим лицам индивидуальную характеристику, но не показав в них крупных государственных деятелей.

Еще дальше от реалистических тенденций в исторической живописи стояли в это время те художники, которые черпали сюжеты своих картин из западноевропейской истории. Это были закончившие образование в петербургской Академии поляки — В. В. Герсон и Ю. О. Томашевский-Бонча, латыш К. Ф. Гун и другие. Гун (1830—1877) был единственным художником, достигшим известности в разработках подобного рода исторических тем. По своим связям он примыкал к передвижникам, которые считали его своим товарищем. «Сцену из Варфоломеевской ночи» (1870, Гос. Третьяковская галерея) Гун задумал как частный эпизод семейной драмы, и эта трактовка сюжета приближала художника к представителям жанровой линии в исторической живописи. Вместе с тем, неприкрытая театральность и стремление к красивости сближали его с академическим направлением.

Работу Гюна пытался продолжить в своих ранних произведениях В. Д. Поленов. В своих картинах «Право господина» и «Арест графини д'Этремон» он также заимствовал сюжеты из прошлого Западной Европы, разрабатывая их, подобно Гуну, в поверхностно-занимательном духе. Вместе с тем, в своих последующих исторических картинах Поленов отказался от этого пути, перейдя к более глубоким и творческим решениям¹.

Оценивая судьбы историко-бытовой картины 70—80-х годов, независимо от того, были ли посвящены ее образцы западноевропейским или русским темам, легко убедиться, что в этот период, несмотря на отдельные достижения, это направление уже не имело того значения, которое приобрели в предыдущее десятилетие произведения Шварца. В эти годы развитию русской исторической живописи были свойственны уже новые тенденции. Художники все более тяготели теперь к монументальным произведениям, к значительным, обобщающим образам. При этом завоевания Шварца получали в этих произведениях зачастую более глубокое преломление, чем в рассмотренных работах Прянишникова или Кившенко.


Исторические живописцы шли в этот период разнообразными путями. Они разрабатывали традиционные евангельские темы, как Крамской, Ге или Поленов, ставя в своих произведениях животрепещущие нравственные вопросы, стремились к верности передачи исторического колорита, как Верещагин, к психологической разработке исторических характеров, как Ге и Репин, глубоко воспринимали поэзию народных преданий, как В. Васнецов, и эпическую мощь народной истории с самобытной силой и яркостью ее героев, как Суриков. Историческая живопись органически вошла в эти годы в число основополагающих жанров русского искусства. Она смело использовала и вбирала в себя уже не только достижения бытового жанра, как в 60-е годы, но и все лучшее, что было завоевано портретом, пейзажем или батальным жанром. Развитие исторической живописи в 70—80-х годах стало неотъемлемой частью общей эволюции русской живописи, определив собой во многом те сложные пути, которыми шли в своем индивидуальном творчестве крупнейшие русские художники.

¹ Об этих произведениях Поленова см. в посвященном ему разделе во второй книге IX тома настоящего издания.



И. Н. КРАМСКОЙ

С. Н. Гольдштейн



Ивану Николаевичу Крамскому (1837—1887) принадлежит одно из первых мест в русской художественной культуре второй половины XIX века. Выдающийся художник, он посвятил свое творчество важнейшим проблемам современности. Обладая страстным общественным темпераментом, Крамской возглавил передовые художественные объединения своей эпохи. Глубокий аналитический ум, способность к теоретическому мышлению позволили ему внести существенный вклад в понимание основных вопросов художественного творчества, в обоснование теории реалистического искусства.

Уроженец Острогожска, небольшого уездного городка бывшей Воронежской губернии, сын мелкого чиновника, Крамской прошел путь, типичный для разночинца 1860-х годов. Самоучка, обладавший только дипломом об окончании четырехклассного училища, но увлеченный никогда не покидавшей его жаждой знаний, он стал одним из образованнейших людей своего круга. Дорогу к искусству Крамской нашел благодаря собственной инициативе и упорному труду. Переписчик в городской думе, подмастерье у воронежского иконописца, ретушер, сопровождающий кочующего фотографа в его странствованиях из одного провинциального города в другой, Крамской с юношеских лет мечтал о призвании художника.

В 1857 году «без гроша и без посторонней помощи,— как вспоминал о нем Репин,— с одними идеальными стремлениями»¹ он приезжает в Петербург. Рисунок с головы Лаокоона, представленный на рассмотрение академического совета, решает его дальнейшую судьбу². С осени того же года Крамской начинает занятия в Академии, обучаясь затем по классу профессора А. Т. Маркова. Его академиче-

¹ И. Репин. Иван Николаевич Крамской. Памяти учителя.— В его кн.: «Далекое близкое». М., 1961, стр. 189.

² До 1941 года рисунок находился в Картинной галлерее им. И. Н. Крамского в Острогожском районном краеведческом музее.

ские этюды отличаются точным и строгим рисунком, они обнаруживают знание анатомии, чувство пластичности формы. Композиции же, исполненные в годы пребывания в Академии, естественно, несут на себе печать традиционной схемы.

В 1861 году Крамской завершает обучение в академических классах, а спустя два года получает вторую золотую медаль за картину «Моисей источает воду из скалы» (местонахождение неизвестно). На этом прекращаются его занятия в Академии художеств. 9 ноября 1863 года он покидает стены учебного заведения, возглавив группу студентов Академии, поднявших знаменитый «бунт 14-ти».

В самом начале своего приобщения к кругу академической молодежи Крамской завоевывает неоспоримый авторитет в среде своих ближайших товарищей. Еще на школьной скамье он является инициатором вечерних рисовальных занятий, превратившихся, по меткому выражению одного из современников художника, в «новую русскую академию»¹. Эти занятия были одновременно и своеобразной школой самообразования, в которой рисование с натуры сопровождалось чтением книг и брошюр, посвященных широкому кругу вопросов, и в первую очередь — вопросам искусства.

Подвергая решительному пересмотру общепринятые до тех пор эстетические нормы, академическая молодежь горячо откликнулась на события современной художественной жизни, воспринимая их в свете новых задач искусства. В ряду этих событий важнейшим для творческого развития Крамского было появление в Петербурге в 1858 году картины Иванова «Явление Христа народу». Трагическая судьба Иванова глубоко взволновала Крамского, и не случайно выставка его произведений послужила поводом к тому, чтобы в молодом художнике пробудилось его второе призвание — призвание критика-публициста.

Пример Иванова убедил Крамского в огромном общественном значении искусства. Художник, полагает он, призван к тому, чтобы создавать произведения большого, всеобъемлющего содержания. Однако это содержание должно быть, вместе с тем, продиктовано острым чувством современности. «Настоящему художнику предстоит громадный труд,— писал Крамской в статье, посвященной Иванову,— закричать миру громко, во всеуслышание, все то, что скажет о нем история, поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу...»². Полагая, что трагедия Иванова заключалась в крушении старых идеалов, в тщетной попытке примирить их с художественным сознанием новой эпохи, Крамской призывал к утверждению новых идеалов: «Хотя и жаль и грустно расстаться с образцами древних, художник должен пожертвовать своей любовью для любви к людям. Он должен с ними расстаться и потому, что вечная красота, которой поклонялись древние художники, невидима между людьми... Но в самом ли деле идеала нет нигде, если его нет на пьедестале?.. На вопрос этот ответит художник,

¹ М. Тулинов. Воспоминания об И. Н. Крамском.— В кн.: «Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837—1887». СПб., 1888, стр. 32.

² И. Крамской. Взгляд на историческую живопись.— Там же, стр. 581.

верный идеалу и живущий полной жизнью, художник, который заговорит с миром на языке, понятном всем народам, художник, подслушавший последнее, предсмертное биение сердца зла, художник, который угадает исторический момент в теперешней жизни людей, в теперешнем повороте и последнем возрасте мира,— в возрасте знания и убеждения»¹.

Подобные мысли, естественно, противоречили сложившимся принципам обучения в Академии художеств. Однако, восставая против этих устаревших методов преподавания и творчества, Крамской и его товарищи, покинувшие вместе с ним академические стены, в полной мере сознавали значение тех традиций профессионального мастерства, хранительницей которых являлась Академия. Эти традиции должны были стать, по их мнению, достоянием новой школы, которая должна противопоставить себя казенному режиму Академии. Такую школу молодые художники мыслили в виде свободных мастерских, в которых, наряду с навыками профессионального мастерства, ученикам должно было прививаться сознание общественно-полезной роли искусства. Именно эти идеи были положены в основу организованной Крамским и его товарищами вскоре после выхода из Академии С.-Петербургской художественной артели.

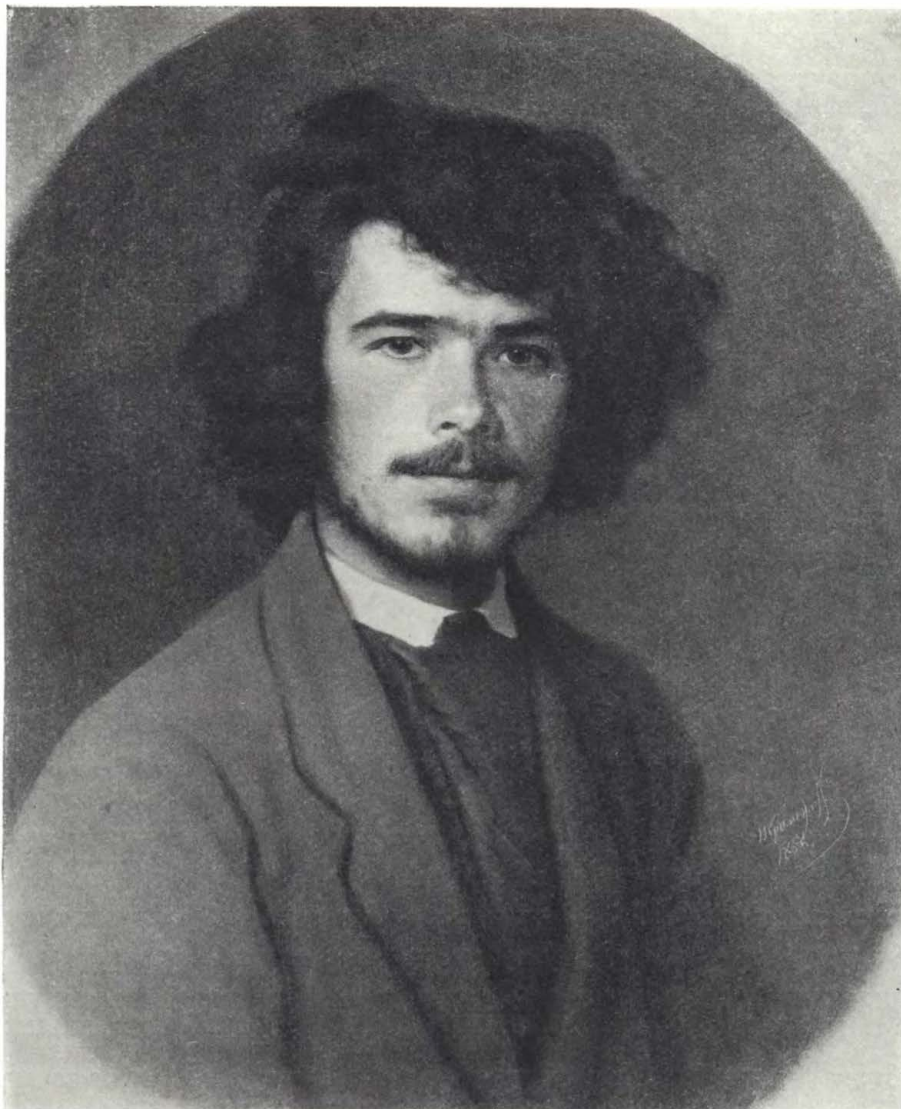
Со свойственной людям его поколения верой в могущество нравственных стимулов, Крамской — истинный вдохновитель Артели — стремился к тому, чтобы в недрах этого объединения были созданы условия для формирования нового типа художника, гармонически сочетающего свои личные интересы с интересами общественными. Сюда, в это объединение, шестидесятник Крамской пришел со своими юношескими мечтами о высоком призвании человека, о высокой миссии художника, которую завещал его поколению Александр Иванов. В то же время, придавая первостепенное значение практическим вопросам существования Артели и имея в виду интересы, объединившие всех членов этой организации, Крамской в значительной мере подчинял этим интересам свою личную творческую работу. Немалое количество времени он, вместе со своими товарищами, другими членами Артели, уделял исполнению заказов.

Начиная с 1863 года Крамской в течение пяти лет преподавал в рисовальной школе Общества поощрения художников. Одновременно — в середине 1860-х годов — он работал над первым вариантом картины «Христос в пустыне»². В этот же период была начата работа над замыслом «Осмотр старого барского дома». Уже в эти ранние годы художника привлекала и область портретного жанра.

Работая преимущественно на рисовальных вечерах, при вечернем освещении, он прибегает к монохромному письму, широкое распространение которого тогда нередко рассматривалось как результат влияния на искусство незадолго перед тем изобретенной фотографии. Нет сомнения, что Крамской, непосредственно соприка-

¹ И. Крамской. Указ. соч., стр. 581.

² Этот вариант известен в настоящее время по фотографиям, хранящимся в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи и в Острогском районном краеведческом музее.



И. Крамской. Портрет агронома Вьюнникова. 1868 год.

Частное собрание в Москве.

савшийся с техникой фотографии в бытность свою ретушером, исполнивший немалое количество копий с тех же фотографий по частным заказам, усвоил ряд приемов, которые позволяли сопоставлять и сближать некоторые из создаваемых им произведений с фотографическими портретами. Но подобными произведениями, с их излишне скрупулезной манерой письма, с их сухой и невыразительной трактовкой лица человека, не ограничивались даже самые ранние творческие шаги Крамского в области портретной живописи.

Образный строй портретов Крамского был продиктован стремлением показать в портрете черты психологического облика человека. Это обязывало прежде всего к отчетливой фиксации черт лица, к внимательному выявлению их выразительно-

сти. Рисунок, роль которого, как полагает Крамской, заключается в том, чтобы передать не только «внешний абрис» предмета, но и «меру скульптурной лепки форм»¹, меткая и выразительная линия в сочетании со светотеневой моделировкой становится основой его мастерства. При этом светотень приобретает значение не только приема, моделирующего объем, но и одного из средств, которое помогает художнику показать процесс внутренней жизни человека.

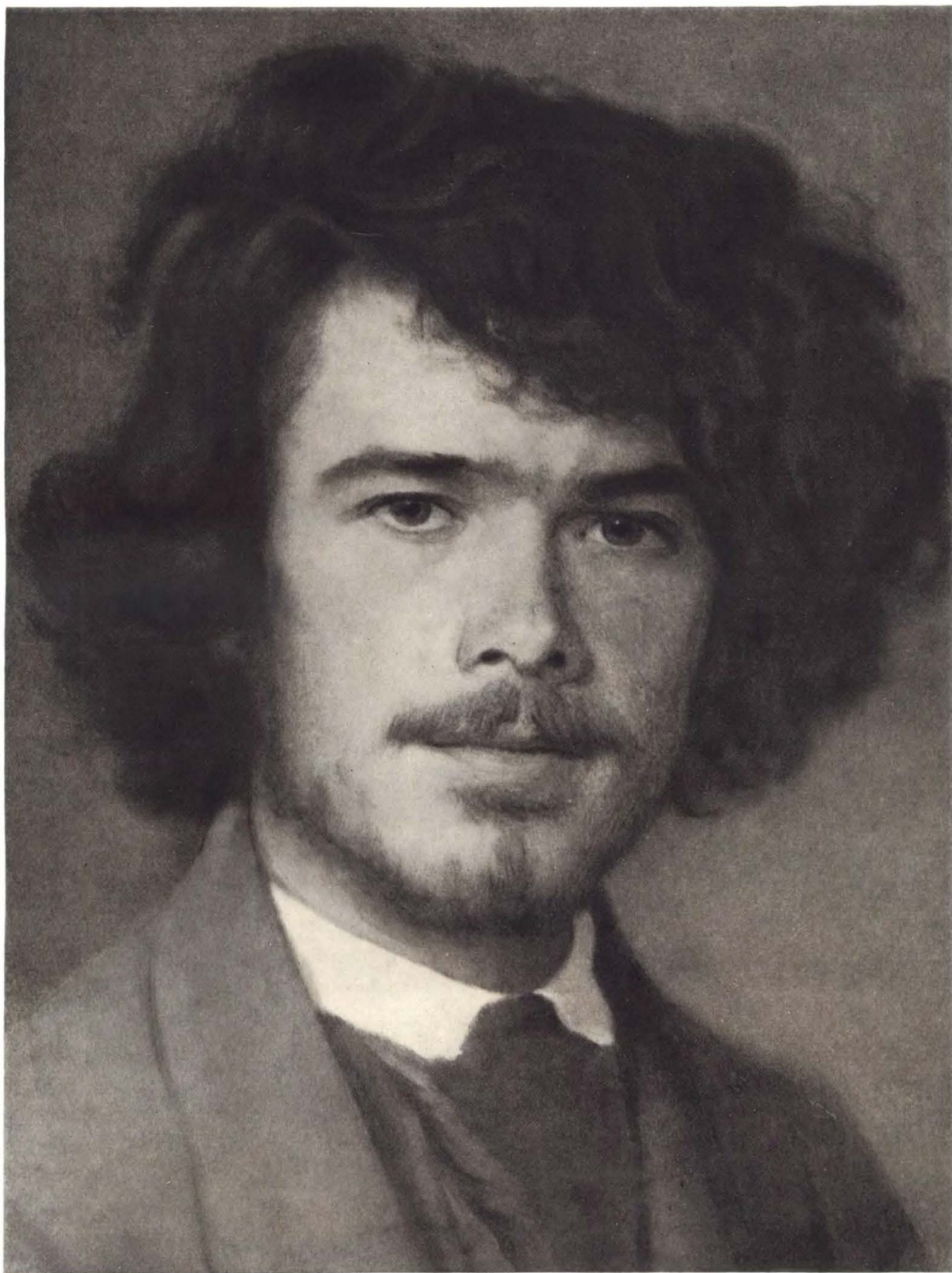
Пользуясь в своих ранних портретах преимущественно графической монохромной техникой и стремясь к наиболее точной передаче градаций света и тени, Крамской постепенно подошел к освоению этого метода и в масляной живописи. В простых и даже несколько однообразных, в большинстве случаев погрудных портретах, исполненных в 60-х годах, в полной мере определяются основные черты портретной концепции Крамского. В этих портретах отсутствуют какие бы то ни было дополнительные аксессуары. Лицо, помещенное на нейтральном фоне, приобретает особую рельефность. В характеристике человека на первое место выступает суть его духовного бытия, то, что составляет, как писал Чернышевский, его истинную жизнь, — «жизнь ума и сердца»².

Так создает Крамской своеобразную портретную галерею шестидесятников, в которой оживают образы его ближайших современников — художников М. М. Панова (1860, Днепропетровский гос. художественный музей), П. П. Чистякова (1861), Н. Д. Дмитриева-Оренбургского (1866), Н. А. Кошелева (1866; все в Гос. Русском музее), скульптора В. П. Крейтана (местонахождение неизвестно), агронома Вьюнникова (1868, частное собрание в Москве; *стр. 179 и вклейка*), как бы олицетворяющего собою типический образ разночинца-«нигилиста». Эту галерею дополняют и созданные тогда же, в 1860-х годах, женские портреты — портрет О. П. Орловой, одухотворенное лицо которой озарено ясным и открытым взглядом темных глаз, и портрет жены (оба в Гос. Третьяковской галерее), в котором внешняя выразительность образа неотделима от впечатления его внутренней цельности, столь характерной для нового поколения женщин 60-х годов.

Однако самым выразительным в портретной серии Крамского этой поры является автопортрет 1867 года (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 182*). Несмотря на кажущуюся, на первый взгляд, преемственность этого произведения от портретной концепции романтиков, с их повышенным интересом к эмоциональной характеристике человека, со свойственным им увлечением контрастами света и тени, нельзя не заметить, что в автопортрете передан облик человека, целиком принадлежащего новой эпохе. Резкий поворот лица на зрителя, настойчивый, пристальный взгляд позволяют почувствовать целеустремленность и внутреннюю энергию, присущую модели. Дробная светотеневая лепка лица как бы обнажает живую ткань его мускулов, неуловимые движения которых дают почувствовать процесс

¹ Письмо А. С. Суворину 18 февраля 1885 года. — В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, М., 1937, стр. 342.

² П. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. — В кн.: «П. Г. Чернышевский об искусстве». М., 1950, стр. 18.



И. Крамско́й. Портрет агронома Вьюнникова. Фрагмент

напряженной работы мысли. В характере эмоциональной выразительности образа нет ничего, что говорило бы о рефлексиях человека, остановившегося в пассивном раздумье перед сложной картиной жизненных противоречий. Автопортрет Крамского воссоздает выразительный образ шестидесятника, в котором пробудилось чувство активного отношения к жизни, который «не складывает рук перед окружающими его препятствиями.., ищет практического выхода, стремится переделать общественные отношения»¹.

Не случайно Репин при первой встрече с Крамским был поражен несоответствием всего его склада традиционному, веками сложившемуся представлению о внешнем облике художника. «Я подумал, что это кто-нибудь другой..,— вспоминал Репин.— Вместо прекрасного бледного профиля у этого было худое скуластое лицо и черные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трепаная жидкая бородка бывает только у студентов и учителей»². Проницательным взглядом портретиста Репин увидел и оценил в своем учителе человека и художника новой формации — художника, который подобно современным ему студентам и учителям осознал свою роль в общественной жизни.

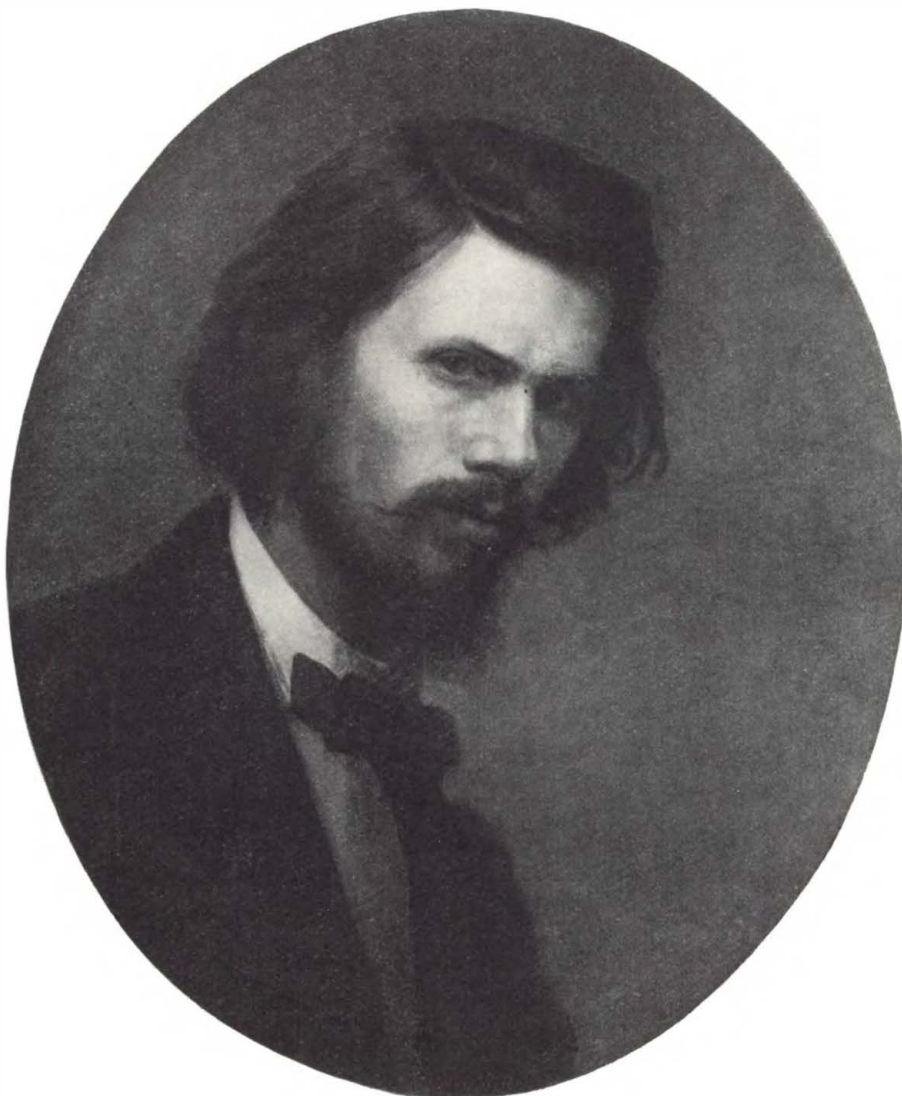
Автопортрет 1867 года — один из наиболее ярких социально-типических образов в русском искусстве — завершал собою ранний этап творчества художника и, одновременно, как бы знаменовал начало зрелого периода его мастерства. Но если собственно художественное творчество Крамского в 60-х годах в целом можно рассматривать как предысторию его будущей деятельности, то мировоззрение художника, в его основополагающих чертах, обрело свой прочный фундамент именно в эти годы. Здесь получили начало его утопические черты, связанные с отвлеченным представлением о законах общественной жизни. Но отсюда вели свои истоки и его реальные, жизнеутверждающие основы. Здесь сложилось убеждение в том, что искусство, апеллируя к эстетическому чувству, является в то же время могучим орудием познания жизни; здесь возникло представление о неразрывной связи нравственного идеала с понятием прекрасного, наполнившее творчество Крамского глубоким моральным пафосом. Характерный для пореформенной России, как указывал Ленин, «общий подъем чувства личности»³ содействовал пробуждению у Крамского глубокого интереса к современному человеку, к его мироощущению, к проблемам его социального бытия. К зрелому периоду своего творчества художник пришел с искренней верой в преобразующее значение деятельности человека, в действительную силу его разума.

Начало этого периода совпало с возникновением нового художественного объединения — Товарищества передвижных художественных выставок, привлечшего в свои ряды все наиболее значительные художественные силы России.

¹ Г. Плеханов. Гл. И. Успенский.— В кн.: Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II, М., 1958, стр. 222.

² И. Репин. Иван Николаевич Крамской. Памяти учителя.— В его кн.: «Далекое близкое», стр. 151.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 433.



И. Крамской. Автопортрет. 1867 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Выйдя к этому времени из состава Артели¹, Крамской принял непосредственное участие в организации Товарищества от лица петербургских художников. С этих пор он неразрывно связал свою художественную и общественную деятельность

¹ Выход Крамского из Артели знаменовал собою распад этой организации. В условиях пореформенной русской действительности должен был неминуемо сказаться утопический характер объединения, члены которого пытались организовать свой быт и труд по принципу коммуны. С течением времени, по мере того, как отдельные участники Артели приобретали самостоятельность, они пренебрегали успехами общего дела и позволяли себе отступления от принятых здесь правил и даже нарушения их. Возмущенный одним из таких нарушений — поступком Н. Д. Дмитриева-Оренбургского, который, воспользовавшись «высоким» покровительством, втайне от остальных членов Артели, получил заграничную командировку от Академии художеств, — Крамской в январе 1870 года порвал с Артелью.

с жизнью этого объединения, оставаясь активным членом его почти до последних лет своей жизни.

Первые выступления Крамского на выставках Товарищества демонстрировали широкий круг его творческих интересов. Они подтверждали сложившуюся к этому времени известность Крамского как портретиста, владеющего точным рисунком, чувством рельефа, наблюдательностью психолога. Картина «Русалки» (1871, Гос. Третьяковская галерея), написанная на сюжет повести Гоголя, хотя и лишенная той степени поэтического преобразования действительности, которая составляет своеобразие украинских повестей писателя, все же говорила о влечении художника к поэтическим мотивам. Портреты крестьян, показанные на первой передвижной выставке, послужили началом целой галереи народных образов, которую создал затем Крамской, вписав тем самым особую страницу в трактовку народной темы в современном ему русском искусстве.

Но подлинное признание принесла Крамскому картина «Христос в пустыне», законченная в 1872 году (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 185*). В образе Христа художник показал человека, глубоко погруженного в свои размышления. Его одинокая фигура доминирует над безграничным и немым простором пустыни. Благодаря низкой линии горизонта она воспринимается на фоне широкого пространства неба, и это сообщает ей черты своеобразной монументальности. Рассеянное освещение раннего утра смягчает контрасты отдельных цветowych пятен. Ничто не отвлекает внимания от главного в картине — от лица Христа (*вклейка*). Скорбное выражение, линия поникших плеч, изгиб усталых ног, положение рук с тесно переплетенными пальцами и плотно сжатыми ладонями — все говорит о состоянии глубокого внутреннего напряжения.

Стремясь передать состояние сосредоточенности человека, оставшегося наедине со своими мыслями, художник подчеркнул мотив безлюдного пространства вокруг его фигуры. Перерабатывая композицию первого варианта картины, законченного еще в 1867 году, он отодвинул фигуру несколько вглубь и, введя ее, таким образом, целиком в поле зрения, показал более широкую панораму пейзажа. Светлая тональность картины позволила почувствовать его безграничные просторы. И соответственно тому, как пейзаж получил более пространственный характер, гораздо большую выразительность приобрела фигура Христа. Весь облик его стал более суровым и страдальческим.

Картина вызвала чрезвычайный интерес у современников. Наиболее распространенным было указание на присущий ей реализм. Этим понятием, с одной стороны, определялся творческий метод художника в целом, с другой стороны — характер истолкования им данной темы, почерпнутой в фабуле евангельской легенды.

Современники склонны были отнести картину Крамского к историческому жанру на том основании, что события из жизни Христа изображались художником как реальные исторические факты. В произведении Крамского улавливали также созвучие такому пониманию вопросов религии, согласно которому христианство

утверждалось как нравственно-философское учение, а личность Христа — как пример высокого нравственного идеала. Так, в частности, воспринял картину Крамского И. А. Гончаров¹. Личное общение с художником в годы создания этого произведения позволило писателю в полной мере осознать, что, обратившись к фабуле евангельской легенды, Крамской не ставил перед собой задач собственно религиозного жанра.

В творчестве передовых русских художников религиозная тема утратила к этому времени свой канонический смысл. На пути освобождения ее от догматического толкования находился, как известно, Александр Иванов. Еще более склонны были переосмыслить, наполнить новым содержанием эту тему художники следующего поколения. Она приобрела в их творчестве значение своеобразной формы выражения их мыслей и представлений о современном человеке, о современной им действительности. Обращение к религиозной теме в данном случае позволяло сосредоточиться на вопросах морали, сквозь призму которых поколение, воспитанное на идеалах 60-х годов, решало важнейшие социальные проблемы своей эпохи.

Характерно, что, анализируя произведения старых мастеров, Крамской воспринимал их религиозную тематику также как своего рода иносказательную форму, в которой великие художники прошлого выражали мысли и чувства современной им эпохи. «У прежних художников,— записывал Крамской,— библия, евангелие и мифология служили только предлогом к выражению совершенно современных им страстей и мыслей»². Так же понимал Крамской и свою собственную задачу.

Впоследствии Крамской писал о своей картине Гаршину: «Когда кончил, то дал ему дерзкое название... Итак, это не Христос. То есть, я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей»³. Желание осуществить свой замысел с течением времени принимало у художника характер внутренней необходимости: «...пять лет неотступно он стоял передо мной,— писал Крамской Васильеву (имея в виду период, прошедший со времени создания первого варианта картины до завершения картины 1872 года),— я должен был написать его... не мог я обойтись без этого. Я могу сказать, что писал его слезами и кровью»⁴. Кажется, Крамской набрел на путь, который считал обязательным для художника, когда еще в 1858 году, склоняясь над свежей могилой Александра Иванова, писал: «...настоящему художнику предстоит громадный труд... поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце забило тревогу...»⁵.

Что же отразило в себе «зеркало», созданное Крамским?

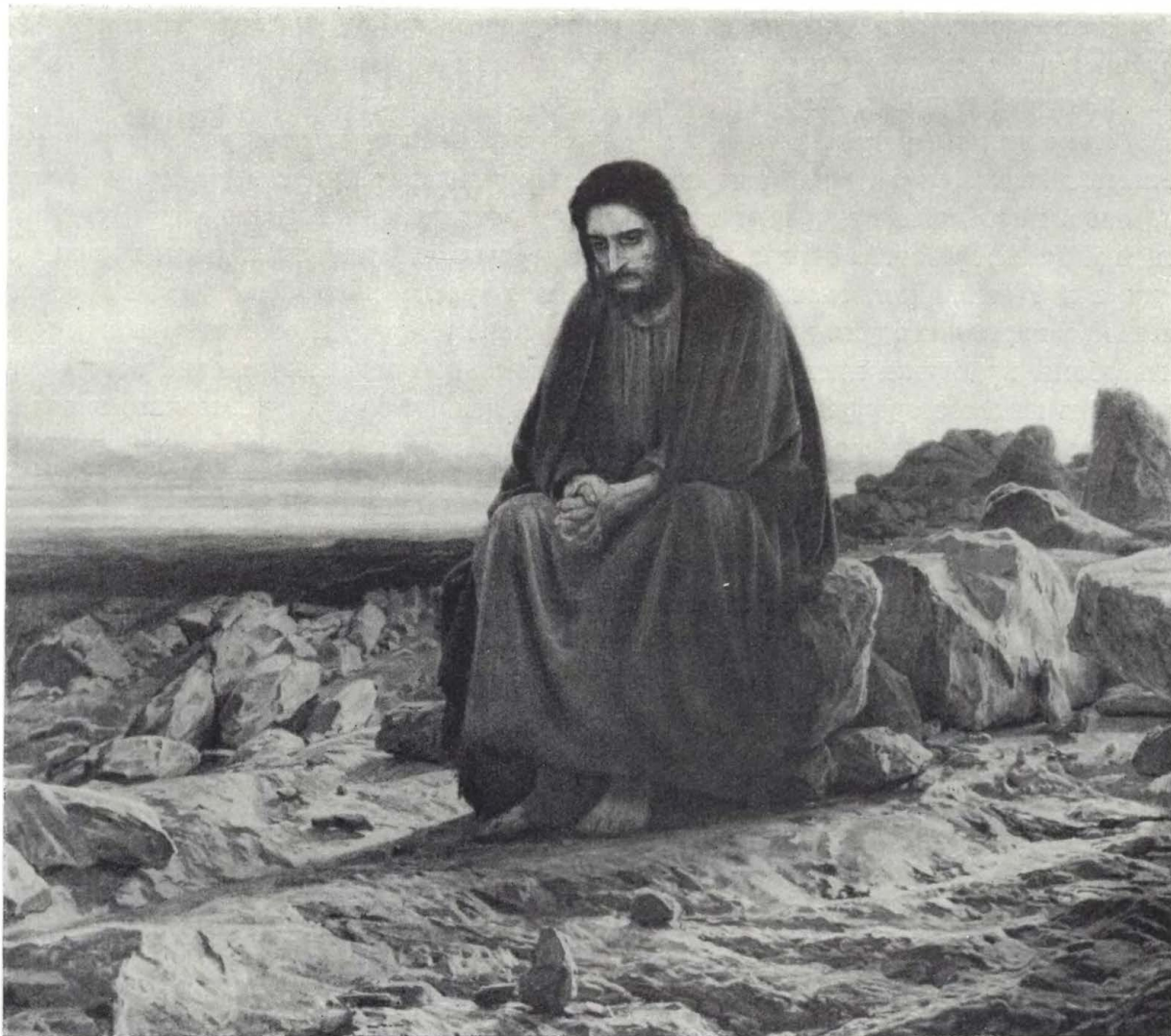
¹ И. Гончаров. «Христос в пустыне» Крамского. Неизданный этюд.— «Начала», 1921. № 1.

² Архив Гос. Русского музея, ф. 15, д. 1, л. 23 об.

³ Письмо В. М. Гаршину 16 февраля 1878 года.—В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 141—142.

⁴ Письмо Ф. А. Васильеву 10 октября 1872 года. Там же, т. I, стр. 121—122.

⁵ И. Крамской. Взгляд на историческую живопись, стр. 581.



И. Крамской. Христос в пустыне. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Замысел картины «Христос в пустыне» возник в годы, наступившие вслед за периодом революционной ситуации. Еще в самом начале 60-х годов реакция начала свой открытый поход против демократии, шаг за шагом восстанавливая то, что отвоевала в свое время «волна общественного возбуждения и революционного натиска»¹. 4 апреля 1866 года прозвучал выстрел Каракозова. Он знаменовал собою переход к новым формам революционной борьбы при спаде массового движения и нарастании политической реакции. Еще более обостренный характер принимало теперь свойственное передовой русской интеллигенции чувство неоплатного долга

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 33.

перед народом¹. Оно двигало помыслами и делами людей, увлекало на путь «единоборства с самодержавием»². Это был путь самоотречения и жертвы, уводивший «в стан погибающих за великое дело любви»³.

Непримиримые противоречия между идеалами передовых людей эпохи и действительностью, в которой они не находили реальных путей к достижению этих идеалов, порождали ощущение трагической обреченности. Именно поэтому Крамской увидел черты того образа, который он стремился воплотить в своем произведении, в мужественном, сильном и вместе с тем трагическом облике своего современника, переживающего напряженную внутреннюю борьбу. Комментируя свое произведение, художник писал Гаршину: «Под влиянием ряда впечатлений у меня осело очень тяжелое ощущение от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию божью, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за господа бога рубль или не уступать ни шагу злу. Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание... И вот у меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству природы язык иероглифа для меня доступнее всего»⁴.

В этом письме Крамского таится ключ к пониманию своеобразия его замысла. Волновавшая художника тема раскрылась перед ним как тема гражданского подвига, требующего напряжения духовных сил человека, как коллизия внутренней борьбы героя в предчувствии трагической развязки, «страшной драмы», как писал Крамской. Так поиски иносказания привели его к центральному образу евангельской легенды. С именем Христа он связывал представление о личности высокого духовного склада, воплощающей идею жертвы ради торжества добра⁵.

¹ Поэт А. Н. Плещеев в стихотворении 1861 года напоминал своим современникам:

О, не забудь, что ты должник
Того, кто сир и наг, и беден,
Кто под ярмом нужды поник,
Чей скорбный лик так худ и бледен...
И тех страдальцев не забудь,
Что обрели венец терновый,
Толпе указывая путь,
Путь к возрожденью, к жизни новой! —

См.: «Поэты-петрашевцы». Стихотворения. М., 1950, стр. 230.

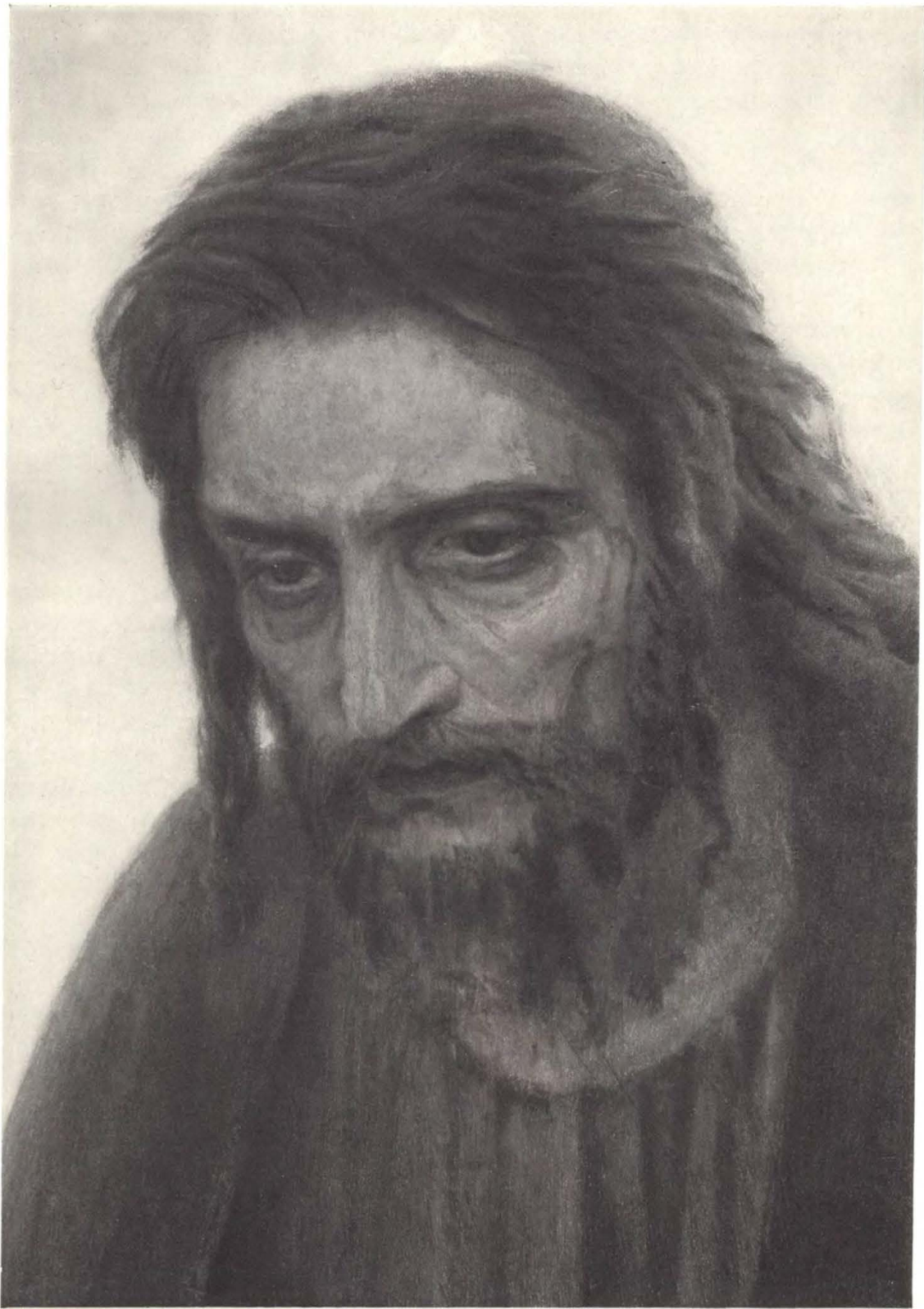
² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 72.

³ Н. Некрасов. Рыцарь на час.— Избранные произведения. М., 1961, стр. 116.

⁴ Письмо В. М. Гаршину 16 февраля 1878 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 140—141. Термин «иероглиф» в приведенном высказывании Крамского не носит, разумеется, характера общезстетической категории и применен художником с совершенно конкретной целью — пояснить тот путь, которым он шел к раскрытию образа рассматриваемой картины.

⁵ Следует вспомнить, что такой же трактовки евангельского образа придерживался и Некрасов в своем стихотворении, посвященном Чернышевскому (Избранные произведения, стр. 278—279):

«...Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал бог гнева и печали
Царям земли напомнить о Христе».



И. Крамской. Христос в пустыне. Фрагмент.

Обращение к фабуле легенды характеризовало абстрактный строй представлений художника об идеале, который он стремился воплотить в своем произведении. Но, с другой стороны, благодаря такому своему воплощению идея картины получила некое обобщающее звучание. Художник показал своего героя в состоянии тяжелого раздумья, и в то же время готового совершить свой подвиг. Вместе с тем, одинокий среди необъятных просторов пустыни, Христос Крамского как бы символизировал собою начало трагедии «одиноким борющейся личности», которой как раз в это время, на рубеже двух десятилетий, современники склонны были отдать ведущую роль в общественной борьбе.

Однако, закончив картину «Христос в пустыне», художник не исчерпал своей темы. «Что за этим следует? — писал он Гаршину. — Продолжение в следующей книге»¹. Создав первый том биографии своего современника, Крамской чувствовал необходимость продолжить ее. «Надо написать еще „Христа“, непременно надо, — писал он Ф. А. Васильеву, заканчивая картину 1872 года, — т. е. не собственно его, а ту толпу, которая хохочет во все горло... Этот хохот вот уже сколько лет меня преследует»².

Так, в непосредственной связи с завершением первого замысла возник второй, развивающий, однако, лишь одну из сторон его, то, что было связано в первом произведении с ощущением трагического начала. Вместе с тем, в содержание второй картины, названной художником «Хохот» («Радуйся, царь иудейский!»)³, вошла новая тема — образ толпы. Сюжетная коллизия картины сразу же обозначилась как коллизия столкновения героя и толпы — столкновения, в котором победителем должен был остаться герой, противопоставивший «хохоту» непонимающей его толпы свою моральную стойкость, свойственную ему силу духа.

Сложный замысел новой картины, которую Крамской задумал в характере монументальных пространственных полотен венецианской школы, обязывал к поискам соответствующего решения. Для собирания необходимых материалов Крамской в 1876 году уехал в Италию, а затем в Париж⁴. Живя здесь, он исполнил около 150 фигур из глины, komponуя которые, искал решения многофигурной композиции на фоне сложного архитектурного пейзажа. Одновременно он уточнял идейную концепцию произведения, которая с течением времени принимала все более пессимистический характер. «Это второй том (и последний) Христа в пустыне, — писал Крамской из Парижа своему другу А. В. Никитенко. — Там... (художник имеет в виду картину 1872 года) — решает человек: что ему делать наконец. Тотальная, страшная мысль для него все яснее и яснее становится..., но... челове-

¹ Письмо В. М. Гаршину 16 февраля 1878 года. — В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 142.

² Письмо Ф. А. Васильеву от 1 декабря 1872 года. — Там же, т. I, стр. 130.

³ Неоконченная картина «Хохот» (1877—1882) находится в Гос. Русском музее.

⁴ В Париже при посредстве А. П. Боголюбова состоялось знакомство Крамского с Эрнестом Ренаном. «...Я бывал с ним раза три у Ренана, — записывал Боголюбов, — который, будучи со мною хорошо знаком, уяснил Крамскому многое касательно архитектуры иерусалимских построек той эпохи, а также об одеянии древних римлян и иудеев...» — Отдел рукописей Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 82, л. 8, л. 15.

чество вымирает, все идеалы падают, упали совсем, в сердце тьма крошечная, не во что верить, да и не нужно!..»¹.

Сам художник как бы начинает ощущать пропасть, которая отделяет два его произведения одно от другого, наряду с существующей между ними преемственностью. Человек, готовящий себя к подвигу, показанный в первой картине Крамского, в картине «Хохот» уступает место человеку, которому свойственно полное бессилие. Столь же одинокий, как и на предыдущем полотне, но не среди просторов пустыни, а среди многолюдной толпы, он отнюдь не олицетворяет теперь то положительное начало, ту силу морального пафоса, которая могла бы противостоять этой среде. Свойственная художнику просветительская вера в реальное значение преобразующей деятельности человека переросла в свою противоположность — в противопоставление этой личности всему окружающему. И созданное Крамским «зеркало» «забило тревогу» в его собственной душе.

Еще при возникновении замысла второй картины он представлял себе путь, который должен пройти его герой. «Я знал, чем это кончится», — писал Крамской Гаршину². Но, оказалось, только в процессе непосредственной работы над самой этой картиной он в полной мере ощутил, как далеко от поставленной им самим задачи увели его собственные творческие искания. Это, естественно, привело художника к непреодолимым внутренним препятствиям, которые помешали завершению картины и не позволили привести в ясность ее художественную концепцию. Эклектичная в основе своей, она представляла собою, по существу, анахронизм. Сложную психологическую ситуацию заменил ее фабульный пересказ. В слабом и невыразительном рисунке центральной фигуры, в нарочито утонченных чертах лица не мог найти своего воплощения образ героя, побеждающего величием своего нравственного облика.

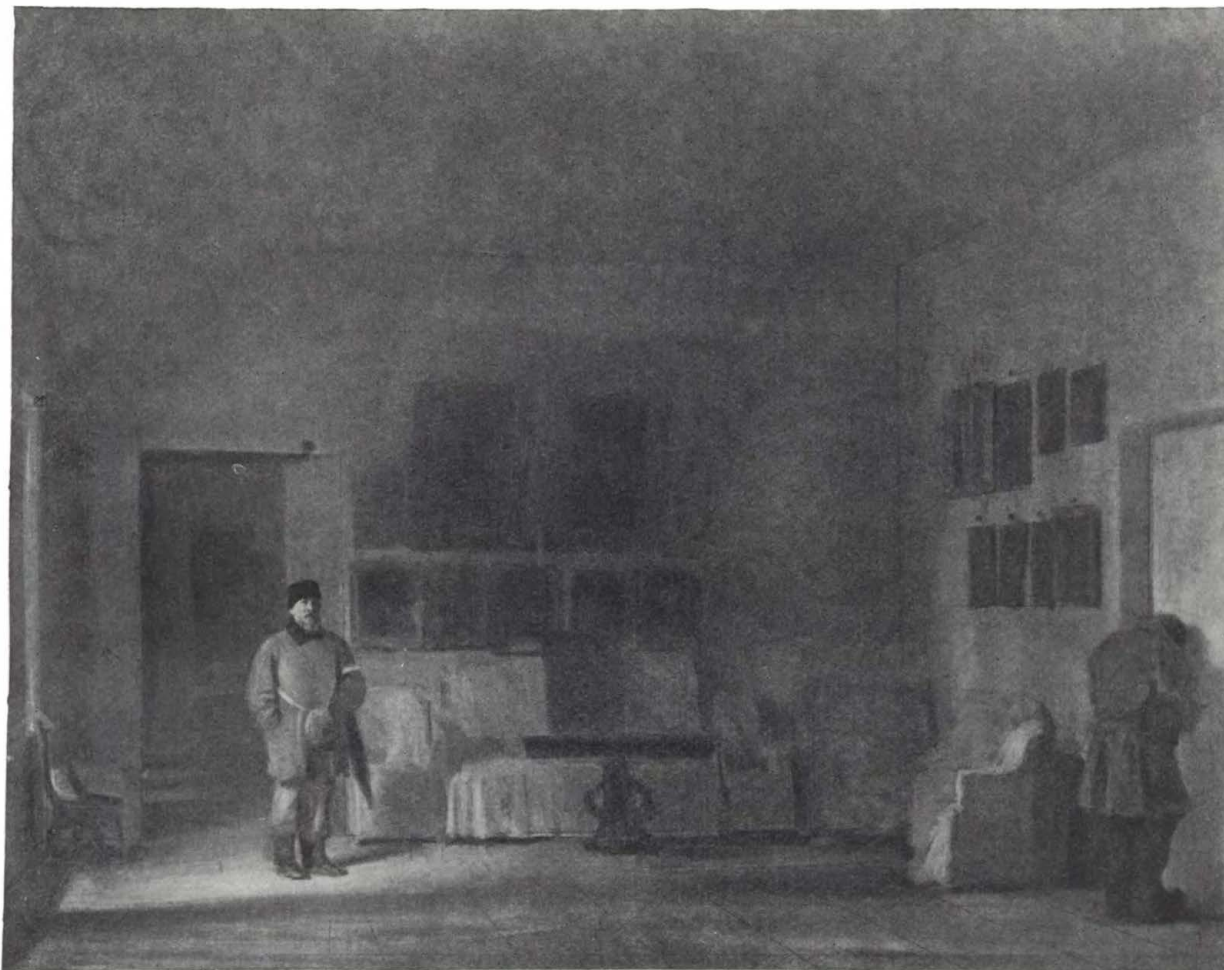


Образ положительного героя на протяжении 70-х годов приобретал в русском искусстве все более живые и реальные черты. Существенно, что и сам Крамской, одновременно с работой над картинами на евангельские темы, нашел путь к иному решению своей задачи. Это был путь портретной живописи. Сосуществуя параллельно, эти два пути в творчестве Крамского с течением времени все сильнее размежевывались. И если в работе над картиной «Хохот» обнаруживались слабые стороны его художественной концепции и мастерства, то портретная живопись Крамского являла собою не только сильную сторону его творчества, но и одно из наиболее значительных явлений современного русского искусства в целом.

В портретах, созданных русскими художниками второй половины XIX века, современники видели образы «властителей дум» своего поколения, выдающихся представителей нации, олицетворявших ее духовное могущество. Самое понятие

¹ Письмо А. В. Никитенко 7 июля 1876 года.—Архив ИРЛИ АН СССР, ф. А. Никитенко 18567/СХХIII б. 1, л. 8.

² Письмо В. М. Гаршину 16 февраля 1878 года.—В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 142.



И. Крамской. Осмотр старого барского дома. 1873 год.

Гос. Третьяковская галерея.

иконографической ценности портретного изображения приобретало в эту эпоху новое содержание. Значение портрета во многом измерялось ролью и участием изображенного на нем лица в том поступательном развитии общественной жизни, которое отвечало широким народным интересам, служило делу народного освобождения. И этим задачам портретного искусства вполне отвечал тот строгий, лаконичный по своему общему характеру тип портрета, который сложился в русском искусстве на рубеже 60-х и 70-х годов и в создании которого Крамскому принадлежало одно из первых мест.

Летом 1873 года Крамской жил близ станции Козловка-Засека бывшей Тульской губернии. Приехав сюда, он возвратился к работе над замыслом картины «Осмотр старого барского дома», истоки которого, как упоминалось выше, восходили к 60-м годам. С особой выразительностью опозитивировав в этом произведении (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 189*) тему конца старого дворянского быта

и как бы предвосхитив то решение, какое эта тема найдет позднее в русской литературе, Крамской, однако, и на этот раз не завершил картины. Работа была прервана в связи с тем, что художник получил возможность осуществить давнишнюю мечту Третьякова — написать для его галереи портрет Л. Н. Толстого, который жил в это время вблизи Козловки-Засеки, в своей усадьбе Ясная Поляна.

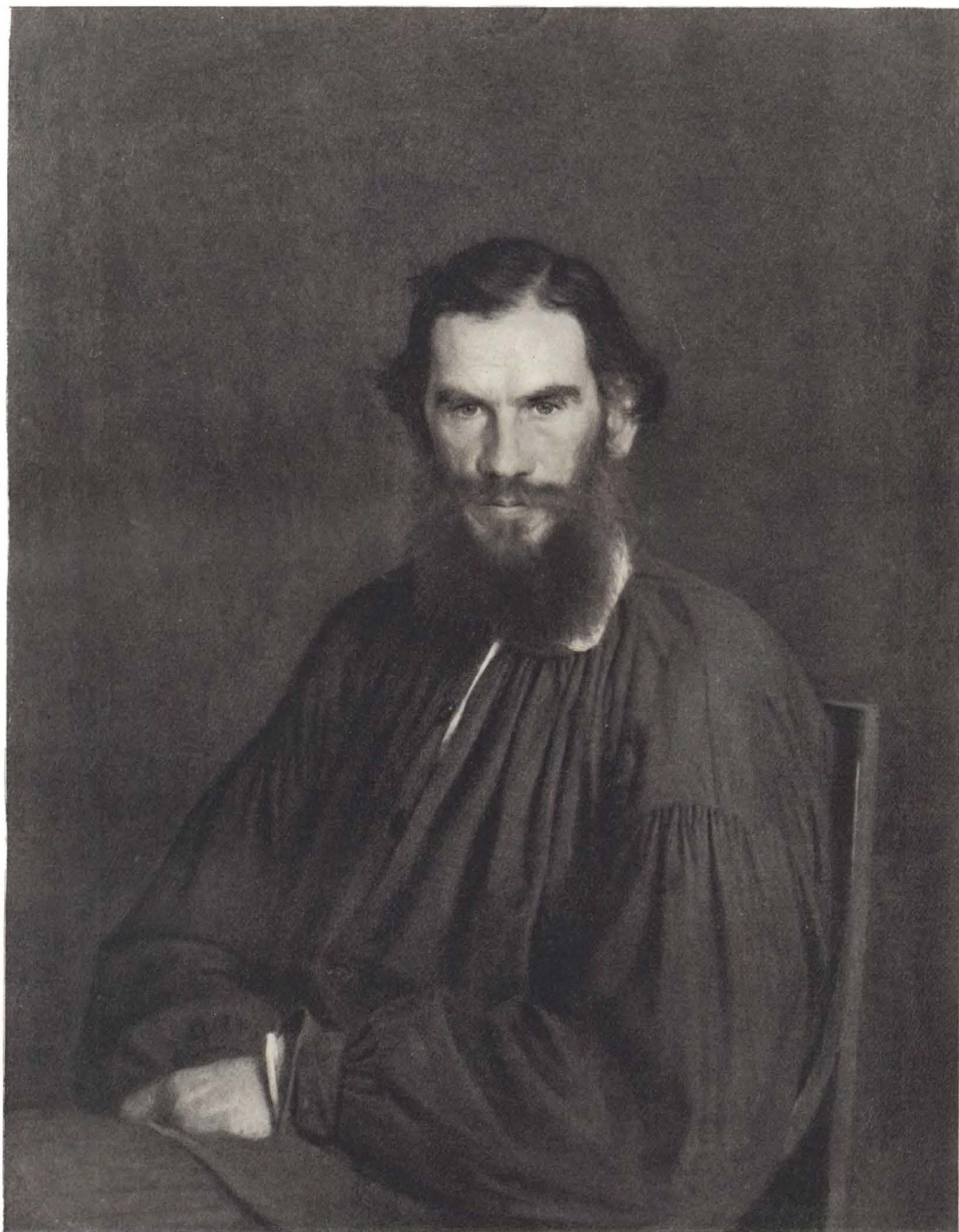
Толстым и членами его семьи Крамской был поставлен в необходимость создавать одновременно два портрета писателя. Оба портрета воспроизводят натуру почти в одном и том же положении, но ни один из них, несмотря на близость общего композиционного решения, не является повторением другого. В портрете, находящемся в Третьяковской галерее (*вклейка*), образ писателя трактован как более действенный и энергичный. Именно поэтому он воспринимается как произведение, наиболее отвечающее пониманию Крамским личности Толстого.

Портрет захватывает зрителя своим общим гармоничным строем. Взгляд, направленный в упор, поражает присущей ему ясностью выражения. Высокий открытый лоб, глубоко сидящие глаза характеризуют облик человека, обладающего могучим интеллектом, сильной волей. Тонко подмечены те черты наружности Толстого, которые говорят о своеобразии его демократизма. В целом же в поле зрения художника вошло самое главное, что было свойственно изображенному на портрете человеку. Это позволило ему создать произведение, отличающееся выпуклой и отчетливой характеристикой того, что Крамской относил к «центральных пунктам»¹ личности Толстого, позволило показать ясный характер его ума, спокойную и уверенную работу мысли, выразить присущий Толстому глубокий моральный пафос.

Гармоничности внутреннего строя этого произведения соответствует сдержанный и строгий характер его композиции, гармония его живописного решения. Холодный тон серо-голубой блузы, белый воротничок служат прекрасным обрамлением для лица, написанного в теплом тоне. В колористическом решении этого портрета Крамской уходит тем самым от свойственной ему ранее склонности к монохромному письму. Однако трудности, которыми сопровождалось его искания, отчетливо видны именно в этом выдающемся произведении художника. Портрет написан неравномерно. Наиболее тщательно прописано и пройдено лессировками лицо Толстого, в то время как руки далско не закончены. Безусловно, в обоих портретах лицо было написано с натуры. Однако этого нельзя сказать о фигуре: за свободными сборками блузы не ощущается ее живой костяк. Собственно живописные завоевания Крамского сказались в данном случае более всего в характере лепки лица. Воссоздавая мельчайшие оттенки света и тени, она воспроизводит живую плоть его, сохраняя вместе с тем цельность общего впечатления.

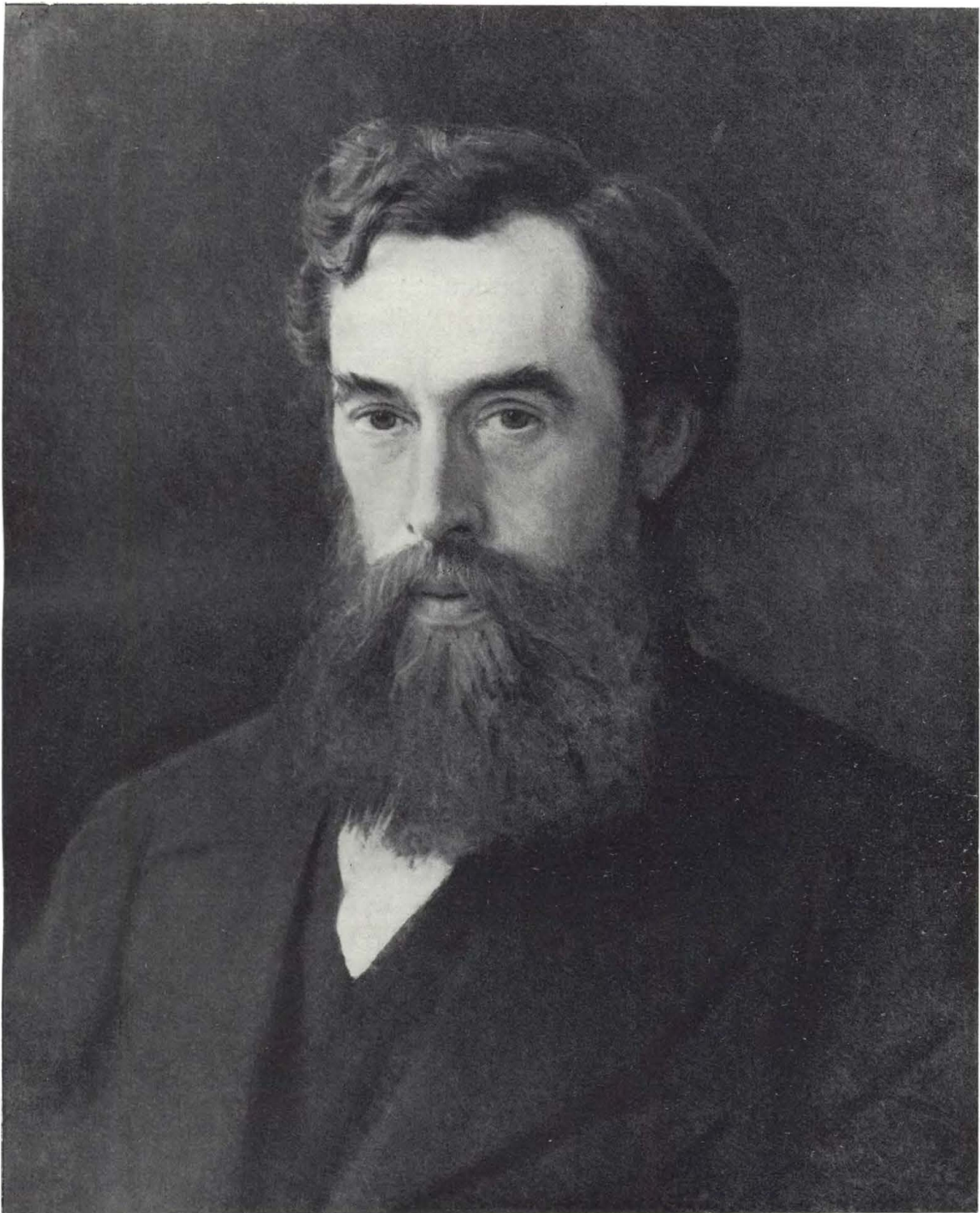
Встреча Толстого и Крамского была обоюдодовпечатляющей. Писателя и художника влекли друг к другу интересы к реальным жизненным проблемам, которые оба они, естественно, преломляли сквозь призму художественного познания действительности. И Толстого и Крамского волновали вопросы искусства, в котором

¹ Письмо Л. Н. Толстому 29 января 1885 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 326.



И. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873 год.

Гос. Третьяковская галерея.



И. Крамской. Портрет П. М. Третьякова. 1876 год.

Гос. Третьяковская галерея.

оба они видели фактор могучего нравственного значения в жизни общества. Писателя и художника объединял интерес к вопросам психологии современного человека. Познание этой психологии составляло творческую задачу каждого из них, определяло сущность их художественного метода. И именно в портретах Толстого, созданных Крамским, с особой силой раскрылось его дарование психолога.

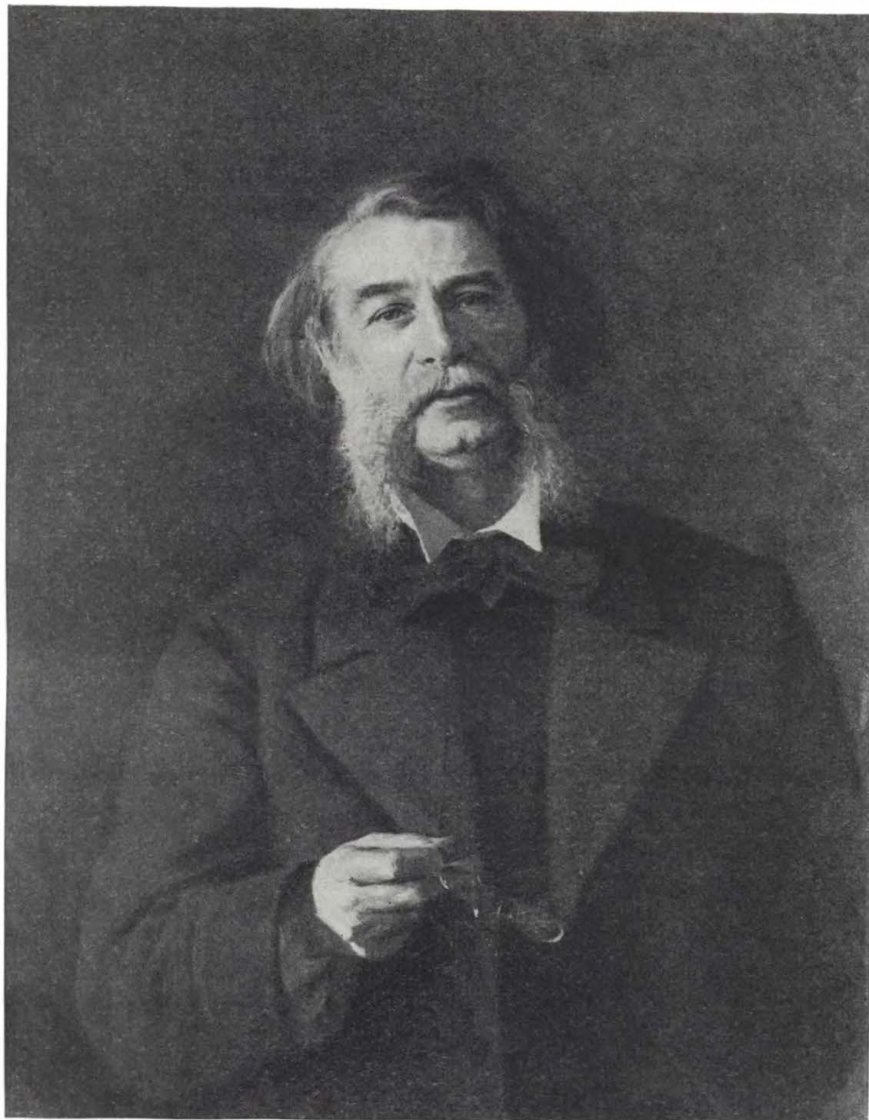
С самого начала 70-х годов Крамской становится одним из активных участников портретной галереи Третьякова, создание которой само по себе служило важнейшим доказательством того большого значения, какое приобрел в те годы портретный жанр. Глубокое понимание важности патриотического дела, которое осуществлял Третьяков, побуждало Крамского, как и многих его современников, относиться к заказам основателя национальной галереи как к подлинно творческим задачам. Даже менее удавшиеся из этих произведений так или иначе вошли в портретный фонд русского искусства как своего рода канонические изображения выдающихся деятелей русской культуры. Так, в разное время по заказам Третьякова были выполнены Крамским портреты Т. Г. Шевченко, А. С. Грибоедова, И. А. Гончарова, П. И. Мельникова (Андрея Печерского), С. Т. Аксакова, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина и многие другие.

В 1876 году Крамской исполнил портрет П. М. Третьякова (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 191*), в облике которого наряду с чертами, выражающими словесную принадлежность московского собирателя, художник сумел передать свойственное ему напряжение духовных сил. Произведение это было исполнено по принципу самой строгой и лаконичной характеристики.

В этом отношении портрет писателя Д. В. Григоровича (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 193 и вклейка*), созданный в том же 1876 году, может быть противопоставлен портрету Третьякова. Перед художником была натура, сущность которой открыто и ярко проявляла себя в характерных особенностях внешнего облика. Сам Крамской утверждал, что при создании этого портрета им руководило только увлечение «видимой характерной формой, без подчеркивания»¹. Не случайно выразительно переданные жест и поза портретируемого впервые в творчестве Крамского приобрели здесь значение существенного элемента характеристики человека.

Душевный строй Григоровича раскрывается в портрете с особой непосредственностью в самой характеристике его наружности. На холеном лице с мягкими пушистыми баками, открывающими бритый подбородок, — печать благодушия, которое бывает свойственно человеку, не склонному чрезмерно вникать в глубину и сущность окружающих его явлений. Положение корпуса, слегка откинувшегося назад, легкий наклон вправо чуть приподнятой головы сразу же дают возможность почувствовать живой и непринужденный характер модели. Та же непринужденность ощущается и в барственно-снихождительном оттенке взгляда, и в метко схваченном привычном жесте правой руки, держащей пенсне с поблескивающей оправой.

¹ Письмо А. С. Суворину 16 декабря 1885 года.—В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 381.



И. Крамской. Портрет Д. В. Григоровича. 1876 год.

Гос. Третьяковская галерея.

В самом начале 1877 года Крамской приступил одновременно к исполнению ряда портретов для Третьяковской галереи. Непосредственно по заказу Третьякова был исполнен широко известный поясной портрет Н. А. Некрасова (Гос. Третьяковская галерея), где поэт изображен со скрещенными на груди руками. В выражении лица, в напряженном сдвиге бровей, в скорбном и мужественном характере взгляда художник сумел выразить свойственное поэту ощущение трагичности.

Общение с Некрасовым, последние дни жизни которого были озарены необычайной силой вдохновения, побудило художника к тому, чтобы создать еще одно изображение поэта, показать его почти умирающим и в то же время отдавшимся

творческому порыву. Не случайно в название этого второго портрета — «Некрасов в период „Последних песен“» (1877—1878, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 195 и вклейка*) — художником было введено название сборника последних стихов поэта.

В этом портрете Крамской успел написать с натуры только лицо Некрасова. В поисках общей композиции произведения он стремился к тому, чтобы воссоздаваемый им интерьер, несмотря на его собственно бытовой характер, способствовал прежде всего осознанию духовного облика поэта, неувядаемого значения его поэзии. И, действительно, отдельные аксессуары этого интерьера — тома «Современника», беспорядочно уложенные на столике у постели больного, листы бумаги и карандаш в его ослабевших руках, бюст Белинского, висящий на стене портрет Добролюбова — приобрели в этом произведении значение отнюдь не внешних признаков ситуации, но реликвий, тесно связанных с образом человека. Этим определяется историко-художественное и документальное значение произведения, автор которого как бы вышел за пределы собственно портретного жанра.

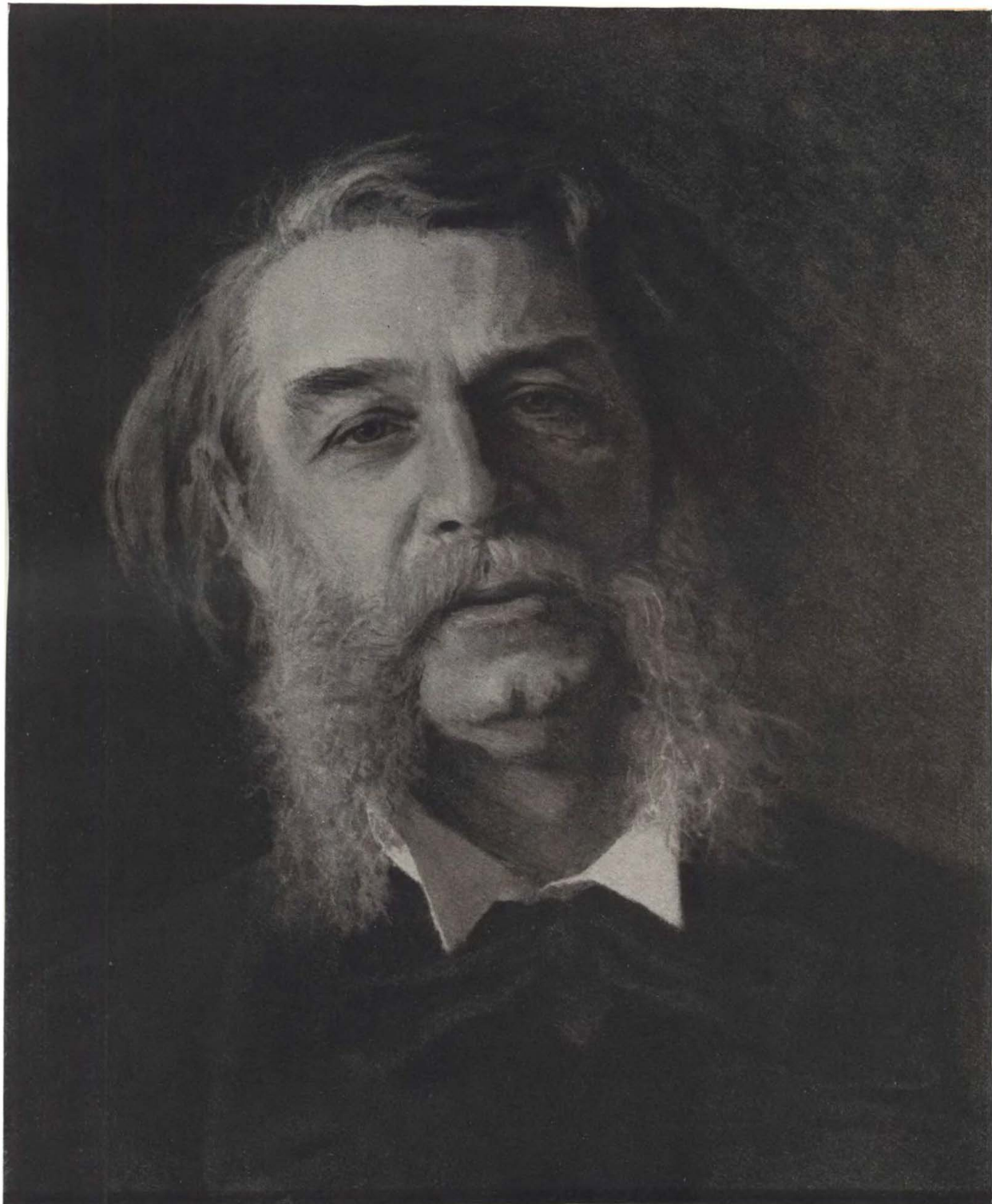
О том, как неуклонно совершенствовалось в эти годы мастерство Крамского, свидетельствуют портреты художников А. Д. Литовченко (1878, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 197*) и П. А. Брюллова (1879, частное собрание в Ленинграде). Работая над портретом Литовченко, Крамской как бы обращается к тем методам характеристики, которые были использованы им при создании портрета Григоровича. Но облик Литовченко трактован еще с большей степенью остроты в передаче характерных черт человека. «Подойдя к портрету Литовченко, я отскочил., — писал Мусоргский Стасову, пораженный экспрессией этого произведения. — Это не полотно — это жизнь, искусство, мощь, искомое в творчестве!»¹.

В этом портрете, несмотря на кажущуюся на первый взгляд статичность его композиции, все как бы пронизано ощущением неожиданно прерванного движения. Фигура взята в полуоборот, лицо обращено в фас. Разметавшаяся борода, усы и баки придают особую живость рисунку головы, ее рельефу. Глаза горят до иллюзии живым блеском. Столь же живым кажется и тонко подмеченное характерное положение рук. Значительную остроту выразительности приобретает здесь рисунок фигуры в целом. Темное, теплого коричневого тона пятно ее дано силуэтом на сером фоне. Благодаря этому отчетливо выступают линии контура, как бы завершенного конусообразной формой шапки.

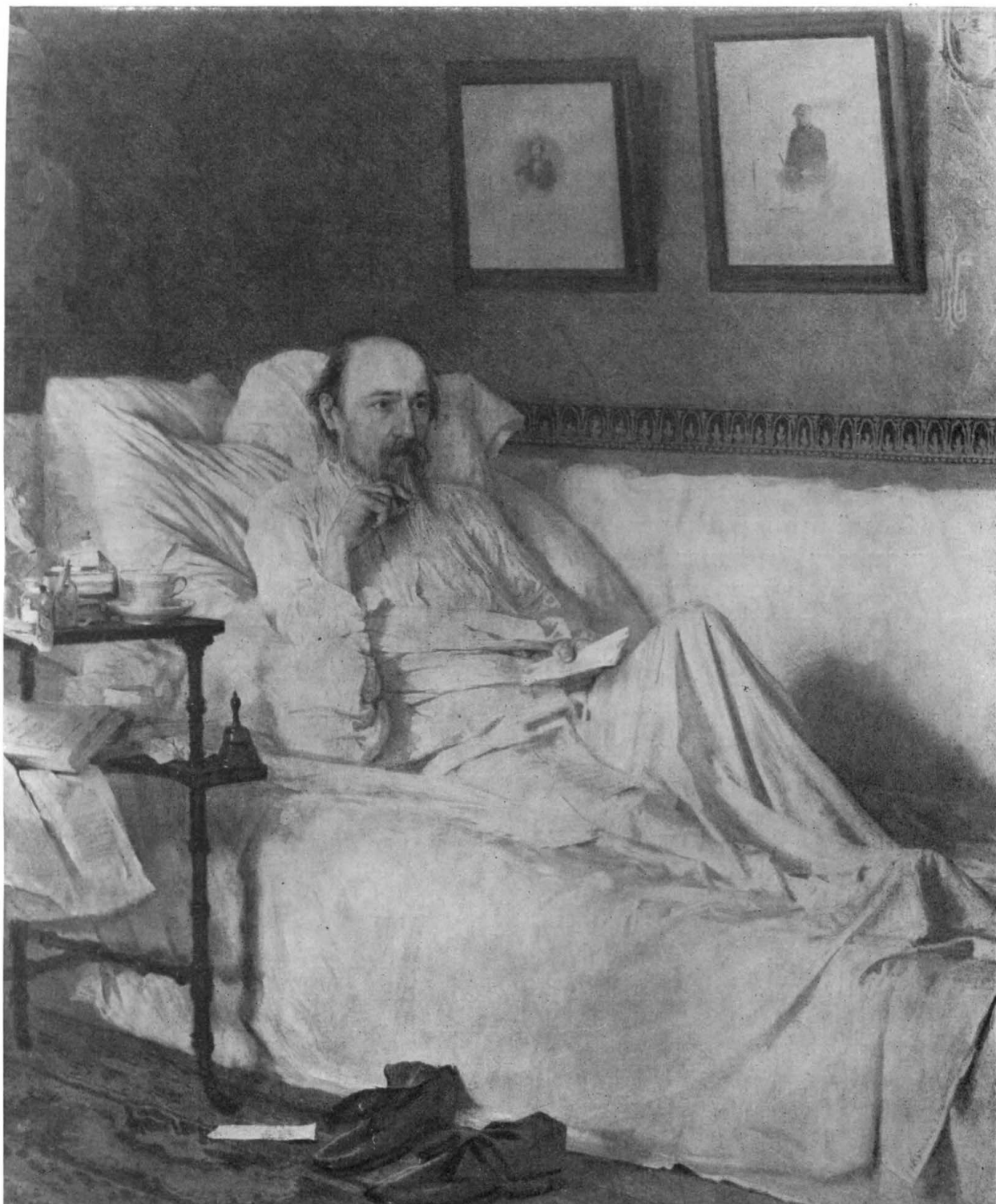
Легкие и вместе с тем размеренные удары кисти создают живописный строй портрета, гармоничный и целостный в своем цветовом решении, несмотря на незавершенность произведения.

Та свобода письма, с которой написан портрет Литовченко, приобретает несколько иной и по-своему не менее значительный характер в портрете П. А. Брюллова. Исполненный с несвойственной ранее Крамскому широтой и сочностью письма, в сдержанной гамме серо-коричневых оттенков, тем свободным мазком,

¹ Письмо В. В. Стасову 7 марта 1879 года. — В кн.: М. Мусоргский. Избранные письма. М., 1953, стр. 177.



И. Крамской. Портрет Д. В. Григоровича. Фрагмент.



И. Крамской. Некрасов в период «Последних песен». 1877—1878 годы.
Гос. Третьяковская галерея.

который возможен только при абсолютном чувстве рисунка, этот портрет показывает, какой степени пластической выразительности достиг в данном случае Крамской. Печатью своеобразного артистизма отмечена характеристика человека, в облике которого можно уловить черты, позволяющие вспомнить его родословную.

Ко времени завершения этого портрета, к 1879 году, относится и окончание портрета Салтыкова-Щедрина, которого Крамской, как это удостоверил сам Щедрин, писал дважды¹. Суровая сосредоточенность, выраженная в лице писателя на портрете Третьяковской галереи (стр. 199), пронизывает и весь его облик. Это в особенности ощутимо благодаря почти фронтальному и подчеркнуто статичному изображению его корпуса. Естественное и спокойное положение рук, кисти которых сомкнулись, довершает скупой абрис фигуры.

В погрудном портрете Щедрина (1879, Институт русской литературы Академии наук СССР, Пушкинский Дом) изображение дано более крупным планом и, естественно, еще в большей степени останавливает внимание на лице писателя. Оно сурово и даже трагично. В нем можно уловить черты, родственные трактовке образа Некрасова. Об этом говорит и скорбное выражение глаз, и напряженная линия бровей, перерезанная двумя глубокими складками у переносицы. Кажется, что в портретах Салтыкова-Щедрина с особой силой звучит та «драма человеческого сердца», выражение которой Крамской считал важнейшей задачей искусства в целом. В пристальном и суровом взгляде Щедрина мы улавливаем характер писателя-демократа, чувствуем силу его страстной и беспощадной сатиры.

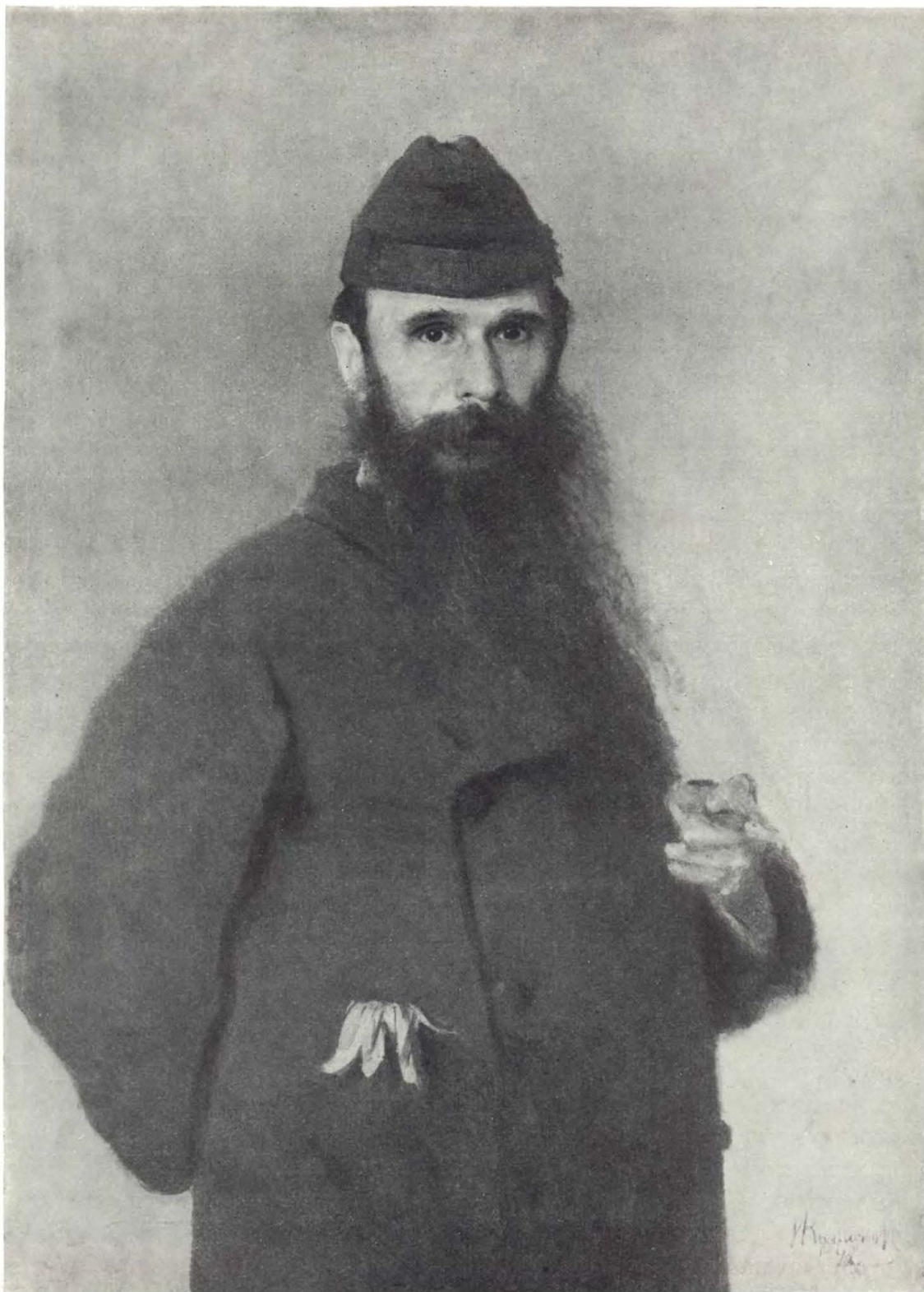
Портреты Салтыкова-Щедрина, созданные Крамским, раскрывают мироощущение писателя, каждый шаг литературной деятельности которого преисполнен глубокого гражданского пафоса. Значение этих портретов в истории русского искусства не может быть сведено только к значению произведений, в которых дана выразительная характеристика индивидуальных черт портретируемого. Подобно тому, как автопортрет Крамского 1867 года воссоздает незабываемый по глубине своего содержания социально-типический образ человека, принадлежащего к новому поколению шестидесятников, портреты Салтыкова-Щедрина могут служить документом эпохи 70-х годов.

В том же 1879 году, которым датирован третьяковский портрет Салтыкова-Щедрина, Крамской пишет портрет археолога и историка искусств А. В. Прахова (Гос. Третьяковская галерея). В композиционной схеме этих портретов есть много сходного: положение фигур, рук с тесно переплетенными пальцами, поворот головы. Вместе с тем, между этими портретами существует принципиальная разница. Статичности щедринского портрета, собранности его фигуры можно противопоставить свободное положение фигуры Прахова, слегка откинувшегося на спинку кресла. Насколько резок рисунок фигуры Щедрина, настолько же мягкой линией дан контур фигуры Прахова в темной одежде на светлом фоне.

¹ «Он двукратно снимал с меня портреты по заказам...», — писал М. Е. Салтыков-Щедрин доктору Н. А. Белоголовому 26 марта 1887 года. См. Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. 20. М., 1937, стр. 282.



И. Крамской. Некрасов в период «Последних песен». Фрагмент.



И. Крамской. Портрет А. Д. Лиговченко. 1878 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Как и Щедрин, Прахов смотрит в упор на зрителя. Его лицо с высоким выпуклым лбом, окаймленным мягкой шевелюрой, говорит о том, что на этом портрете также изображен человек умственного труда. Но в то время, как Щедрин, бросаая холодный и суровый взгляд, готов творить свой суд над тем, что раскрывается перед его взором, Прахов остается наблюдателем. Его пристальный взгляд отличается гораздо более созерцательным характером.

В этом различии заключено нечто большее, нежели различие индивидуально-го склада двух людей. Портрет Салтыкова-Щедрина — это образ семидесятника в высоком понимании этого слова. В этом образе как бы сочетались воедино и идея гражданского мужества, которую отстаивал всем своим творчеством Крамской, и то чувство гражданской скорби, которое было неотделимо от его мировосприятия. В портрете Прахова мы ощущаем человека иного склада, человека, в мировосприятии которого преобладает субъективное начало.

Значение портрета Салтыкова-Щедрина, его место в творчестве Крамского определяется и тем, что он как бы завершает собою одну из сторон портретной живописи художника — произведений, в которых, говоря словами самого Крамского, можно прочесть «мысль художника»¹ о человеке. Такова серия портретов шестидесятников, которую объединяет выраженный в них пафос первых лет просветительской эпохи, таковы портреты 70-х годов, в которых глубоко и остро выражены черты, характеризующие гражданский облик человека. Так в портрете Толстого во всей своей глубине раскрывается перед нами своеобразие проникновенного и всеобъемлющего ума «писателя земли русской», присущий его личности моральный пафос; так читаем мы «драму жизни» в портрете великого сатирика; так улавливаем мы чувство «гнева и печали», пронизывающее образ поэта — «певца гражданской скорби». В то же время при отчетливо выраженных чертах индивидуального облика, которые воссоздает каждый из этих портретов, между всеми этими произведениями существует внутренняя связь. В каждом из них по-своему преломляется то чувство гражданственности, та вера в значение этических норм, которые были присущи и изображенным на портретах людям, и самому художнику и из которых слагалось высокое представление портретиста об идеале человеческой личности.

Особое место, как упоминалось выше в искусстве 70—80-х годов заняли созданные Крамским портреты людей из народа. Крестьянская тема, получившая свое полное признание в русском искусстве пореформенных лет, не могла не привлечь внимания художника. Несмотря на отвлеченность его представлений о социальных закономерностях жизни, Крамской глубоко верил в то, что подлинным творцом нового жизненного уклада должен стать народ, таящий в себе истинно живое начало.

Но обратившись к крестьянской теме, Крамской не создал, подобно многим своим современникам, жанровых картин на сюжеты из жизни народа. Верный

¹ Письмо А. С. Суворину 25 января 1885 года. — В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 325.



И. Крамской. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879 год.
Гос. Третьяковская галерея.

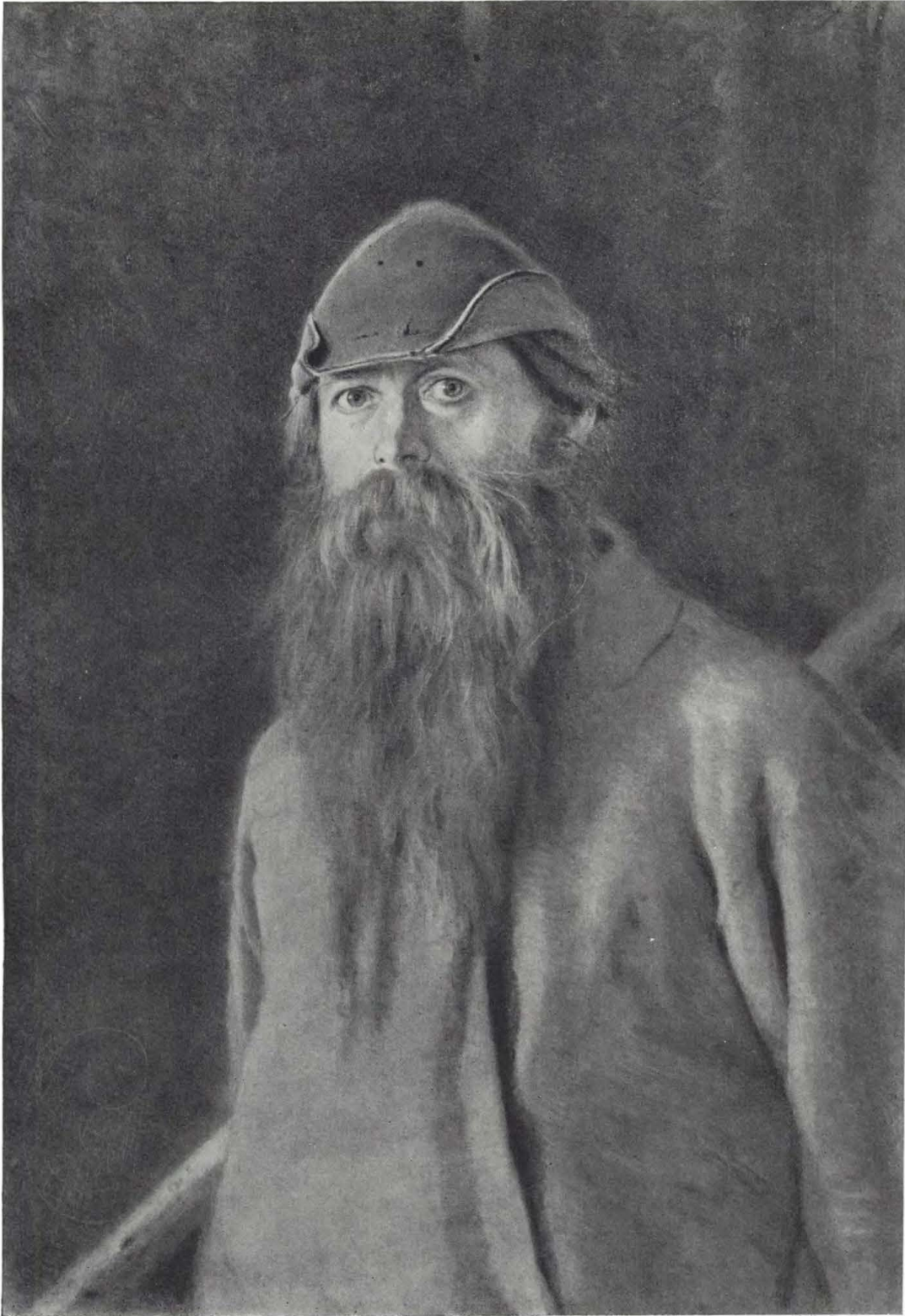
своему призванию, он и в этой области своего творчества остался портретистом. Если его ранние произведения этого жанра повествовали о горькой судьбе крестьянина, испытавшего на себе тяжесть векового гнета, то эпоха «действенного народничества» привела его к иному пониманию крестьянской темы. В творчестве семидесятников русский крестьянин, угнетенный и бесправный, постепенно обретал значение новой социальной силы.

Определенные стороны такого понимания художником человека из народа противоречиво отразилось в образе «Полесовщика» (1874, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 201). Фигура крестьянина, изображенная по пояс, крупным планом, сдвинута вправо. Срезанная правым и нижним краями холста, она кажется как бы надвигающейся на зрителя из глубины темно-зеленого фона. Свет, падающий слева, придает резкую выразительность чертам лица. Холодные, стального оттенка глаза взметнулись из-под низко выдвинутой на лоб простреленной шапки. Взгляд, полный злобы, говорит о суровом и неукротимом характере «Полесовщика». В руках у него дубина.

Вместе с тем, стремление к возможно более разностороннему познанию психологии народа приводит Крамского и к созданию «Созерцателя» (1876, Киевский гос. музей русского искусства), в котором образ современного художнику крестьянина раскрывается совсем по-иному. Отрешенный от окружающего его мира, наделенный чертами известной экзальтации, «Созерцатель» воспринимается как образ, родственный тем искателям «всесветной правды», которых видел Горький в героях Лескова. В «Созерцателе» художник в какой-то мере воплотил черты того «божьего человека», представление о котором жило в сознании народа. Чуждый мирских интересов, но глубоко затаивший в душе протест за себя и тысячи себе подобных «униженных и оскорбленных», он как бы готов ценой своих собственных лишений искупить грехи мира.

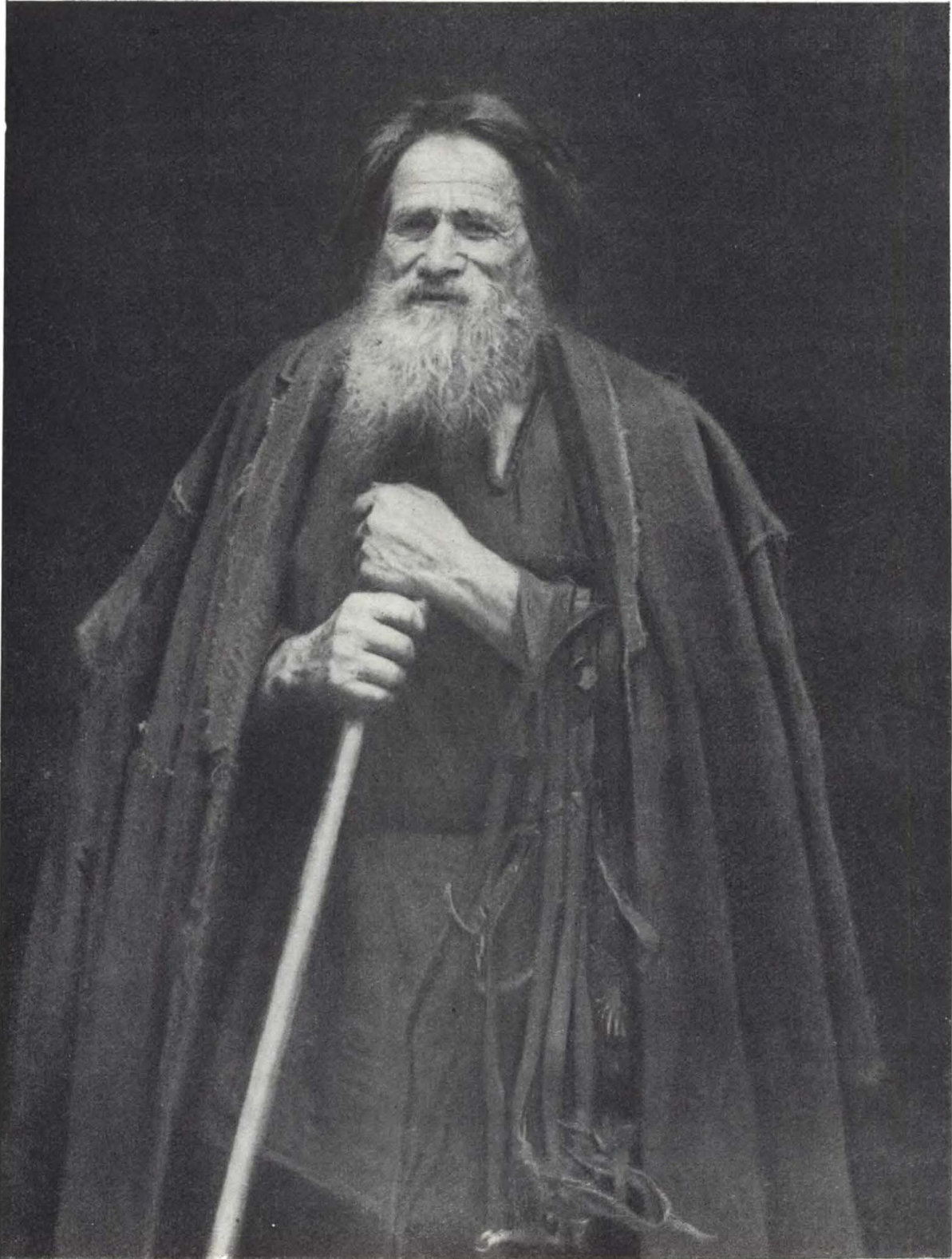
Сам Крамской, испытывая двойственное отношение к этому произведению, неоднократно возвращался к нему, не внося, однако, существенных изменений в его содержание и лишь усугубив сухой и невыразительный характер его живописного решения. Но, обратившись к народной теме несколькими годами позже, он создал произведение, которое принесло ему заслуженный успех на передвижной выставке 1883 года. «У меня один этюд „русского мужичка“ большой в том виде, как они обсуждают свои деревенские дела»¹. Так пояснял Крамской свое новое произведение, известное под названием «Мина Моисеев», или «Крестьянин с уздечкой» (Киевский гос. музей русского искусства; *стр.* 202). Создать «этюд русского мужичка» означало в данном случае создать типический образ русского крестьянина. В результате сложной обобщающей работы, которой предшествовало создание натуральных этюдов, художник действительно создал в этом произведении типический образ труженика земли — старика-крестьянина с лицом, изборожденным морщинами,

¹ Письмо Ф. А. Терещенко 3 ноября 1882 года. ЦГИА УССР, ф. 830, оп. 1, д. 542.



И. Крамской. Полесовщик. 1874 год.

Гос. Третьяковская галерея.



И. Крамской. Крестьянин с уздечкой (Портрет Миши Моисеева). 1883 год.

Киевский гос. музей русского искусства.

с жилистыми натруженными руками. Мина Моисеев изображен крупным планом, почти фронтально. Ветхая одежда, обрамляющая широкие очертания фигуры, ниспадает с его плеч подобно мантии. Палка, служащая старику опорой, в его широких и крепких руках приобретает вид посоха. Колористическое решение этого произведения резко отличает его от других работ того же жанра, исполненных в большинстве случаев в скупой гамме серо-коричневых оттенков. Сочетание голубого тона посконной рубахи с серыми тонами одежды, взятое на нейтральном фоне, приводит убогий крестьянский наряд к своеобразной гармонии.

Старику Мине Моисееву с присущей ему живой выразительностью лица не свойственно пассивное отношение к окружающим явлениям, которое можно было уловить в крестьянских образах, созданных Крамским в раннюю пору его творчества. Ему не свойственна, как писал Крамской, и «тихоструйность» «Созерцателя». Он лишен и того волевого начала, которое составило характерную особенность «Полесовщика». Старик Мина Моисеев далек также и от тех героических образов людей из народа, которые создало русское искусство 80-х годов. В облике этого крестьянина с его сложным восприятием жизни находят свое воплощение особенности его противоречивого склада — острое чувство действительности и, одновременно, созерцательное отношение к ней. Вместе с тем, в этом образе выражено и то присутствие «здорового смысла, ясности и положительности в уме»¹, которое еще Белинский отмечал как характерную особенность русского народа. По силе типического обобщения художник достиг здесь одной из своих вершин.

В целом же созданные Крамским портреты крестьян позволяли за индивидуальным обликом человека видеть сложную картину жизни. Трактовка народных образов, выраженная в произведениях Крамского, проложила дорогу новому пониманию их в искусстве. Она позволила художникам следующего поколения показать народ как социальную силу, призванную иметь решающее значение в развитии общественно-исторического процесса.



Начало 1880-х годов Крамской встретил во всеоружии своего таланта. На протяжении первых лет нового десятилетия он продолжал работать с неослабевающей силой. В это время им был создан ряд значительных портретных произведений. Одновременно он выступал и как автор картин. Тем не менее уже в эти годы в творчестве художника можно было уловить симптомы приближающегося кризиса. На выставках этих лет, наряду с его лучшими работами, все чаще появлялись слабые произведения. Именно в эти годы сам Крамской, вопреки ожиданиям современников, все острее сознавал безуспешность своей работы над большой картиной. В середине 80-х годов в сознании художника обозначился перелом, свидетельствованный об утрате свойственной ему целостности мировоззрения.

¹ В. Белинский. Письмо к Н. В. Гоголю.— Полное собрание сочинений, т. X. М., 1956, стр. 215.

Революционная ситуация 1879—1880-х годов не принесла Крамскому того обновления творческих сил, которое испытали его младшие современники. Наиболее высокие достижения искусства 80-х годов выпали на долю художников молодого поколения. Но было бы неверно рассматривать эти достижения вне связи с тем, что создал в эти годы Крамской.

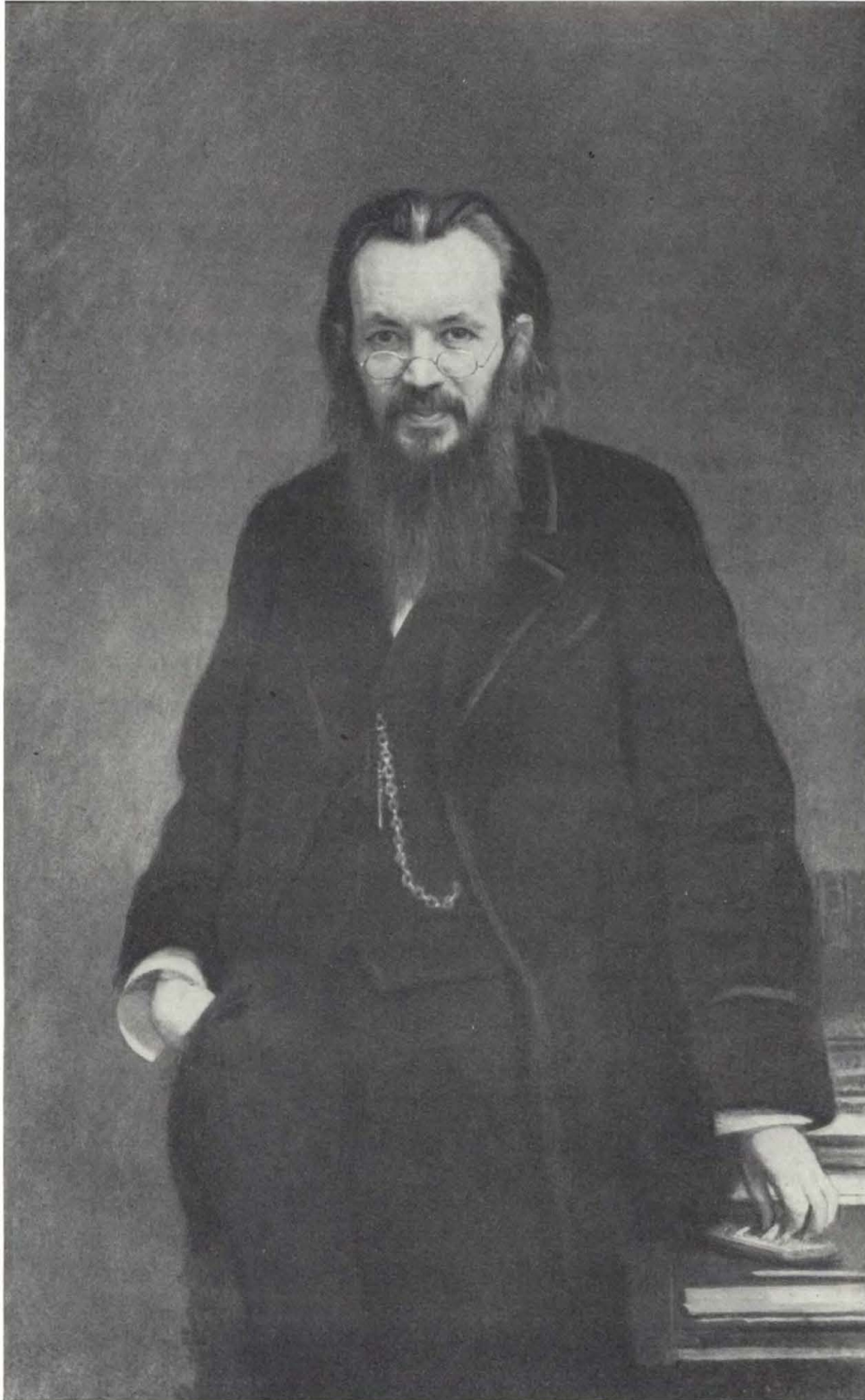
Произведения, исполненные художником в самом начале этого периода, свидетельствовали о том, что он, как и ранее, верен психологическим задачам искусства. Однако методы решения этих задач приобретали теперь в творчестве Крамского несколько иной характер.

В этом отношении чрезвычайно показательны написанные одновременно, в 1880 году, портреты С. П. Боткина (частное собрание в Москве) — ученого с ярко выраженным позитивным складом мышления, и пейзажиста И. И. Шишкина (Гос. Русский музей), в котором самобытная натура широкоплечего, кряжистого человека сама по себе воспринимается как воплощение могучих сил природы. В обоих этих произведениях экспрессия образа нашла свое выражение в общем рисунке фигуры, в характерных особенностях позы и жеста почти с такой же степенью остроты, как и в выражении лица.

Аналогично решен и портрет В. В. Самойлова (1881, Гос. Третьяковская галерея), в котором еще большее значение приобретает облик человека в целом, его столь выразительно переданная отяжелевшая фигура и даже особенности костюма с беспокойными линиями и складками. Все в этом произведении подчинено возможности раскрыть характер человека, привыкшего ощущать внимание окружающих его зрителей и с непринужденностью актера позирующего перед художником. Выразительности этого произведения в значительной степени способствует его цветовое решение — впервые с такой смелостью и широтой использованное Крамским сочетание черного бархата костюма с белоснежным жабо.

Но, безусловно, одним из наиболее выразительных портретов этой поры был портрет А. С. Суворина (1881. Гос. Русский музей; *стр. 205*), редактора и издателя газеты «Новое время». Слегка сутулый, как бы не расправившийся еще после долгого сидения за работой, Суворин, при первом взгляде на портрет, производит впечатление человека физически и душевно усталого, утомленного ежедневным напряженным трудом газетчика, журналиста. Черная бархатная ткань пиджака, в который он одет, ложится мягкими складками, отчего контур фигуры на сером фоне приобретает подчеркнуто мягкие очертания. Медлительным, как бы непроизвольным движением руки он берет папиросу из портсигара и кажется, что не только движения, но и мысли этого человека непроизвольны и машинальны. Усталым выглядит бледное лицо с высоким лбом, окаймленное длинными зачесанными назад волосами и редкой бородкой.

Однако характер взгляда, как только мы улавливаем его, заставляет насорожиться. Очки приспущены на носу, и от этого взгляд поверх очков приобретает особую пристальность. Сломанная линия бровей подчеркивает настойчивый, язвительный, саркастический характер взгляда. О глубоко затаенном сарказме говорит



И. Кражской. Портрет А. С. Суворина. 1881 год.
Гос. Русский музей.

и линия рта с несколько отвисшей нижней губой, и едва заметная усмешка, мелькающая в выражении глаз. Именно характер взгляда, с особой выразительностью переданный художником, более всего раскрывает истинную сущность натуры изображенного на портрете человека. Столкнувшись с этим взглядом, мы начинаем ощущать, что чувство усталости и равнодушия, которое, казалось, пронизывает весь облик портретируемого, его мягкие и замедленные движения,— все это только лишь внешняя оболочка, за которой скрывается истинное лицо этого человека, литературного предпринимателя, возглавившего в свое время самые воинствующие силы реакционной русской прессы.

Вспоминая впоследствии свою работу над портретом Суворина, Крамской писал: «...мне казалось, что положение, которое я выбрал, было самым обыкновенным положением журналиста, через кабинет которого протекает ежедневно толпа народу всякого»¹. Художник подчеркивал таким образом, что его намерение заключалось в том, чтобы показать свою модель в наиболее типичной для нее ситуации. И с беспристрастием анатома, как бы увлеченный «видимой характерной формой без подчеркивания», он обнажает перед зрителем облик человека, который «историей своей жизни отразил и выразил», как писал о нем В. И. Ленин, поворот русской журналистики от демократии к реакции, «к национализму, к шовинизму, к беспардонному лакейству перед властью имущими»².

Портрет Суворина — объективно суровый приговор изображенному на нем лицу и в то же время — выдающийся памятник искусства Крамского. Метод глубокого психологического анализа должен был привести художника к всестороннему и правдивому, и потому и столь разоблачительному в данном случае портретному изображению.

Говоря о творчестве Крамского 80-х годов, следует указать на отсутствие внутренней связи между отдельными портретами этих лет, существовавшей, как правило, между произведениями предыдущего периода. Каждый создаваемый теперь портретный образ (речь идет о наиболее глубоких и выразительных из них) — это как бы вполне самостоятельный опус творческой деятельности художника. Портрет С. С. Боткина (1882, частное собрание в Москве) возвращает Крамского к принципам наиболее лаконичной характеристики. Портрет дочери (1882, Гос. Русский музей), несложный по композиции, отличающийся изящной завершенностью, тонким цветовым решением, построенным, преимущественно, на полутонах, проникнут ощущением непосредственности жизненного восприятия. Портрет А. И. Денъера (1883, там же), с его резкими контрастами света и тени, с его темной гаммой красок, воспринимается как произведение, подсказанное музейными ассоциациями. В целом же в портретах этой поры преобладает интерес художника к своеобразию каждого данного характера, к наиболее острому рисунку его. Между автором и моделью отсутствует теперь то идейное родство, под знаком которого создавались

¹ Письмо А. С. Суворину 16 декабря 1885 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 380.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 43—44.

портреты 1860—1870-х годов. Художник склонен теперь понимать роль портретиста как роль беспристрастного наблюдателя, который, как пишет сам Крамской, должен лишь «понять и представить сумму характерных признаков»¹, собственных модели.

Стремление показать в портрете наиболее характерные индивидуальные черты человека побуждает художника к тому, чтобы одновременно с выразительностью лица искать и наиболее выразительный облик человека в целом. А это, в свою очередь, обязывает уделять внимание позе. В ней, как и раньше, нет ничего преднамеренного. Но именно в привычном положении корпуса, в привычном жесте находит теперь отчетливое выражение неповторимое своеобразие каждой данной натуры.

Внимательно прослеживая контур фигуры, художник реже обращается теперь к обычному для него темному фону с характерной кладкой косых мазков, как бы создающих некую иллюзию глубины. Светлый фон, не нарушая пластической выразительности образа, помогает более отчетливо почувствовать линию силуэта, его гибкость. Так в лучших портретах позднего периода Крамской углубляет и развивает те принципы изображения, которые были найдены им ранее в портретах Д. В. Григоровича и А. Д. Литовченко. При этом, усилив внимание к тем проявлениям индивидуального характера, которые острый глаз художника видит в своеобразии не только внутреннего, но и внешнего облика человека, он далек от того, чтобы свести портрет лишь к сумме метко переданных характерных черт модели. В портретах Крамского эти черты выступают не как следствие эмпирических наблюдений художника, но как черты, помогающие осознать психологическую основу человеческого характера.



Интенсивная деятельность Крамского-портретиста всегда сопровождалась его настойчивым желанием работать над созданием картин. Посвятив свое творчество образу современного человека, он хотел видеть его героем той широкой, всеобъемлющей формы искусства, какой являлась реалистическая картина. Именно поэтому он говорил, что его не удовлетворяет область портретного жанра, что портреты он пишет «по необходимости», и нередко рассматривал эти свои произведения лишь как ступень к тому, «что называется творчеством», то есть как ступень к картине. «Я всегда любил человеческую голову,— писал Крамской Стасову,— всматривался, и когда не работаю, гораздо больше занят ею, и чувствую, наступает время, что я понимаю, из чего это господь бог складывает то, что мы называем душою, выражением, небесным взглядом и всякой другой чепухой (с Вашего позволения), я даже, кажется, понимаю страсти и характер человека..., но ведь этого же мало, ведь я знаю один характер, одно лицо, одного человека, а ведь их надобно заставить встретиться, надобно, чтобы влияние одного отражалось на другом и обратно,

¹ Письмо А. С. Суворину 6 января 1883 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 244.

а когда они еще воодушевлены прожитым, тогда может подняться такая драма, что присутствующим становится страшно...»¹.

Но неудачи, постигшие Крамского в работе над картиной «Хохот», должны были сделать очевидным и для самого художника, что многофигурная композиция со сложной сюжетной завязкой, с изображением развернутого действия находится за пределами его творческих возможностей. Именно поэтому, вопреки неоднократным утверждениям Крамского о том, что он является портретистом поневоле, истинным призванием художника все же была портретная живопись. Этим же своеобразием его дарования объясняются особенности созданных им картин, по существу близких портретным изображениям.

Первой в ряду картин, исполненных Крамским в 80-х годах, была картина, экспонировавшаяся на передвижной выставке 1880 года под названием «Ночь» («Лунная ночь», Гос. Третьяковская галерея). Она была задумана как произведение, утверждающее величие и красоту природы, ее облагораживающее воздействие на душевный мир человека. Мотив, избранный в этом произведении, был непосредственно связан с мотивом, который увлек художника в начале его творческого пути. Тем не менее содержание картины «Русалка», исполненной в 1871 году, и картины «Лунная ночь» было глубоко различным. Ощущение таинственности лунного пейзажа в первой картине, навеянное фабулой гоголевской повести, ее фольклорной основой, было продиктовано неясными, но сокровенными юношескими мечтами о жизни, «полной значения». В картине «Лунная ночь» романтика лунного пейзажа раскрылась по-иному. Фигура женщины, как бы специально позирующей при свете луны, ее претенциозная поза говорили о появлении в творчестве Крамского новых интонаций, устремленных в сторону от больших исканий, а поэтому, в конечном итоге, не позволивших найти подлинно глубокую трактовку лирического образа.

В 1883 году художник экспонировал картину «Неизвестная» (1883, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 209). На полотне изображена молодая женщина, проезжающая в коляске по Невскому проспекту. Вдаль уходит перспектива улицы. Сквозь светлую дымку морозного зимнего воздуха видны очертания Аничкова дворца. Сидя, слегка прислонившись к спинке коляски, «неизвестная» сохраняет горделивую осанку, несколько высокомерное выражение лица.

В литературе о Крамском можно встретить неоднократные высказывания о том, что это произведение было встречено современниками как резко обличительное, содержащее в себе критику моральных устоев буржуазного общества. «Эта вызывающе красивая женщина, окидывающая вас презрительно-чувственным взглядом из роскошной коляски, вся в дорогих мехах и бархате, разве это не одно из исчадий больших городов?» — писал художественный критик П. М. Ковалевский². Однако можно предположить, что столь безоговорочно относя «Неизвестную»

¹ Письмо В. В. Стасову 19 июля 1876 года. — В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 42—43.

² П. К-ский. Посмертная выставка произведений Крамского. — «Новое время», 1887, 4 декабря.



И. Крамской. Неизвестная. 1883 год.

Гос. Третьяковская галерея.

к категории обличительных произведений, современники имели в виду не столько самую картину, сколько ее замысел¹, ибо в ходе воплощения этого замысла, даже если он и нес в себе обличительные черты, художник создал более сложный образ, отнюдь не отличающийся той прямолинейностью, с которой охарактеризовал картину Ковалевский.

Создавая свое произведение, Крамской отказался от открытого противопоставления добра и зла. В облике изображенной на картине женщины он стремился

¹ О возможности существования такого замысла у Крамского говорит его письмо к И. Е. Репину, написанное задолго до возникновения «Неизвестной». Это письмо было связано с картиной Репина «Парижское кафе». Порадил своего ученика за то, что он обратился к сюжету из парижской жизни, чуждому, как полагал Крамской, характеру его дарования, он в то же время подчеркивал значительность этого сюжета, так как он таил в себе, по мысли Крамского, возможность обличения буржуазных нравов. «Я не скажу, чтобы это не был сюжет,— писал он Репину.— Еще какой!». Письмо И. Е. Репину 20 августа 1875 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. I, стр. 334.



И. Крамской. Неизвестная. Этюд. 1883 год.

Частное собрание в Чехословакии.

найти воплощение таких положительных черт, которые давали бы ей право пренебречь общепринятой моралью, смотреть на окружающее «смелым, вызывающим взглядом, возвращающим презрение»¹ тому обществу, которое ее отвергает. В результате в картине оказалось выраженное содержание, во многом отличное от того, которое отвечало ее замыслу и которое хотели видеть в ней современники, и это подтверждается той дистанцией, которая отделяет натурный этюд к картине (1883, частное собрание в Чехословакии; *стр. 210*) от окончательного решения.

Работая над картиной, художник отыскивал в людях необходимые ему черты и, сливая их воедино, создал собирательный образ, лишенный не только той примитивной грубоватости, которая отличала, по-видимому, самую модель предва-

¹ Слова, принадлежащие сыну художника. См.: «Материалы и биография Крамского, составленные его сыном». — ЦГА.ЛН ф. 783, оп. 1, д. 5, л. 118.

рительного этюда, но и свойственной этому этюду конкретности. Облику «неизвестной» присуще сочетание противоречивых психологических оттенков. В выражении ее лица рядом с чувством собственного достоинства и даже надменности заметны и оттенки затаенной грусти. Но именно это сочетание и сообщает произведению в какой-то мере загадочный, интригующий смысл, лишает образ четко очерченного характера¹. Внимание к внешней эффектности образа при неясном, как бы не до конца решенном внутреннем содержании таило в себе опасность известной идеализации и привело к таким коррективам натуры, которые сообщили картине оттенок внешней красоты.

Именно эти качества «Неизвестной» вызвали в свое время критику Стасова, противопоставившего в письме к П. М. Третьякову изображение «кокотки в коляске» портретам Григоровича, Льва Толстого, Литовченко². Однако, это высказанное Стасовым противопоставление было излишне резким. «Неизвестная» неотделима от творчества Крамского-художника, для которого вопросы этической оценки жизненных явлений были вопросами его эстетической программы. Характерным являлось в данном случае и намерение выразить свой замысел путем изображения коллизии внутреннего конфликта. В картине «Неизвестная» Крамской сделал попытку показать эту коллизию как одно из проявлений сложных и противоречивых взаимоотношений личности и общества в современную ему эпоху.

Над картиной «Неутешное горе» художник работал одновременно с созданием «Неизвестной». Идея этой картины возникла еще в конце 70-х годов. Она была подсказана тяжелыми событиями личной жизни Крамского — смертью двух его сыновей.

Созданию картины предшествовала серия рисунков, эскизов-вариантов. В процессе сложной творческой истории произведения художника увлекали поиски таких методов выражения, которые позволили бы раскрыть глубокий драматизм замысла путем передачи психологического состояния человека. Произведение, сюжет которого был связан с рассказом о смерти, Крамской посвящал образу живого человека, сильного духом, ищущего при столкновении с трагическими обстоятельствами опору в самом себе.

Строгому и лаконичному рисунку женской фигуры в окончательном варианте Третьяковской галереи (1884; *стр. 213 и 215*) подчинены детали обстановки. При ровном, рассеянном освещении, которое царит в картине, лицо женщины оказывается наиболее выделенным на свету, отчего с особой глубиной раскрывается

¹ Не случайно «Неизвестная» Крамского с давних пор оказалась окруженной легендами, проникающими подчас и на страницы брошюр и газетных статей. Эти легенды, связанные с непрекращающимися попытками «отгадать» личность изображенной на картине женщины, не имеют под собой реальной почвы. Можно предположить, что идея картины была подсказана художнику какой-либо конкретной жизненной ситуацией, однако прототипами для «неизвестной», помимо женщины, изображенной на этюде, послужили, по словам современников Крамского, и некоторые другие модели.

² Письмо 15 марта 1883 года. — «П. М. Третьяков и В. В. Стасов. Переписка». М., 1949, стр. 81.

характер ее переживаний. Эти переживания и чувства художник трактует как нечто высокое, общезначимое, неотрывное от сложного и величественного процесса жизни в целом. Такому впечатлению способствует и монументальная форма большого полотна, в котором событие частной жизни поднимается до уровня явления, достойного воплощения в искусстве картины.

Следуя своему убеждению в том, что важнейшей задачей искусства является выражение «драмы человеческого сердца», Крамской и здесь ищет решения этой задачи. Но если в картине «Христос в пустыне» в одинокой фигуре ее героя он сумел выразить эту драму как явление широкого социального масштаба, то в картине «Неутешное горе» он выразил ее как личную драму, найдя соответствующее своему замыслу композиционное решение.

Своеобразие творчества Крамского как автора картин верно отметил художник П. О. Ковалевский. Увидев произведения Крамского на передвижной выставке 1884 года и в том числе картину «Неутешное горе», он писал ему: «Я увидел, что значит картина, состоящая из одной фигуры, ...когда она понята вся от начала до конца. Вся сила ведь и состоит в том, чтобы взять предмет просто и во всей его полноте. Это, конечно, не всегда и не всякому доступно по многим причинам, из которых главная, конечно,— глубокое знание самого предмета. Вам это пришло легко уже потому, что Вы изучили голову человека, что составляет всю суть в подобных сюжетах (т. е. где одна фигура выражает все). Я хочу сказать, что у Вас переход от портрета к картине совершился совершенно логично»¹.

Ковалевский справедливо отметил непосредственную связь между портретами и картинами Крамского. Современный художнику человек — герой его портретов — был и героем всех его картин, изображал ли он его в облике человека XIX века или в облике мифического персонажа евангельского сказания.

Но картины, созданные Крамским в 80-х годах, лишены гражданского пафоса, свойственного «Христу в пустыне». Образ женщины в картине «Неутешное горе», ее до мелочей обдуманная характеристика, конкретность обстановки, среди которой она изображена,— все это говорит о том, что содержание произведения ограничено кругом личных переживаний человека. Однако поскольку проблема личности сама по себе приобретала в эту эпоху особое значение, постольку и художественное произведение, посвященное драматическому событию личной жизни, становилось, говоря словами Крамского, также своеобразным «зеркалом», в котором находили свое отражение существенные черты эпохи.

«Неутешное горе» — последнее значительное произведение Крамского. Его дальнейшие попытки работать над созданием картин не получили своего завершения. К этому времени художник полностью расстался и с мечтой об окончании картины «Хохот». Неоконченные работы, начатые в свое время по собственному побуждению, сам художник воспринимает сейчас как свидетельство угасания его

¹ Письмо П. О. Ковалевского Крамскому 24 июля 1884 года. Архив Гос. Русского музея, ф. 15, д. 15, л. 89—90.



И. Крамской. Неутешное горе. 1884 год.

Гос. Третьяковская галерея.

творческих сил: «От меня ждать больше уже нечего», — писал он П. О. Ковалевскому в декабре 1884 года¹.

Между тем обстоятельства личной жизни художника заставляют его отдавать свои силы работе ради заработка. Последние годы творчества Крамской посвящает непрерывному исполнению различного рода заказов. В 1885 году он пишет иконы для церкви в Ментоне, затем — большие панно-образы для церкви в Копенгагене — заказ, который он получает через обер-прокурора «святейшего» синода К. П. Победоносцева. Несколько ранее, в 1883 году, он даже проектирует апологетический памятник Александру II. Реакция стремится использовать творчество Крамского в своих целях. Однако демократическая основа его натуры непрестанно беспокоит его гражданскую и художническую совесть. Пытаясь найти объяснение своей собственной дезориентации, он ссылается на неблагоприятные жизненные обстоятельства, которые, как он полагает, вынуждают его идти на компромисс со своими подлинными творческими интересами, «довольствоваться ролью простого портретиста».

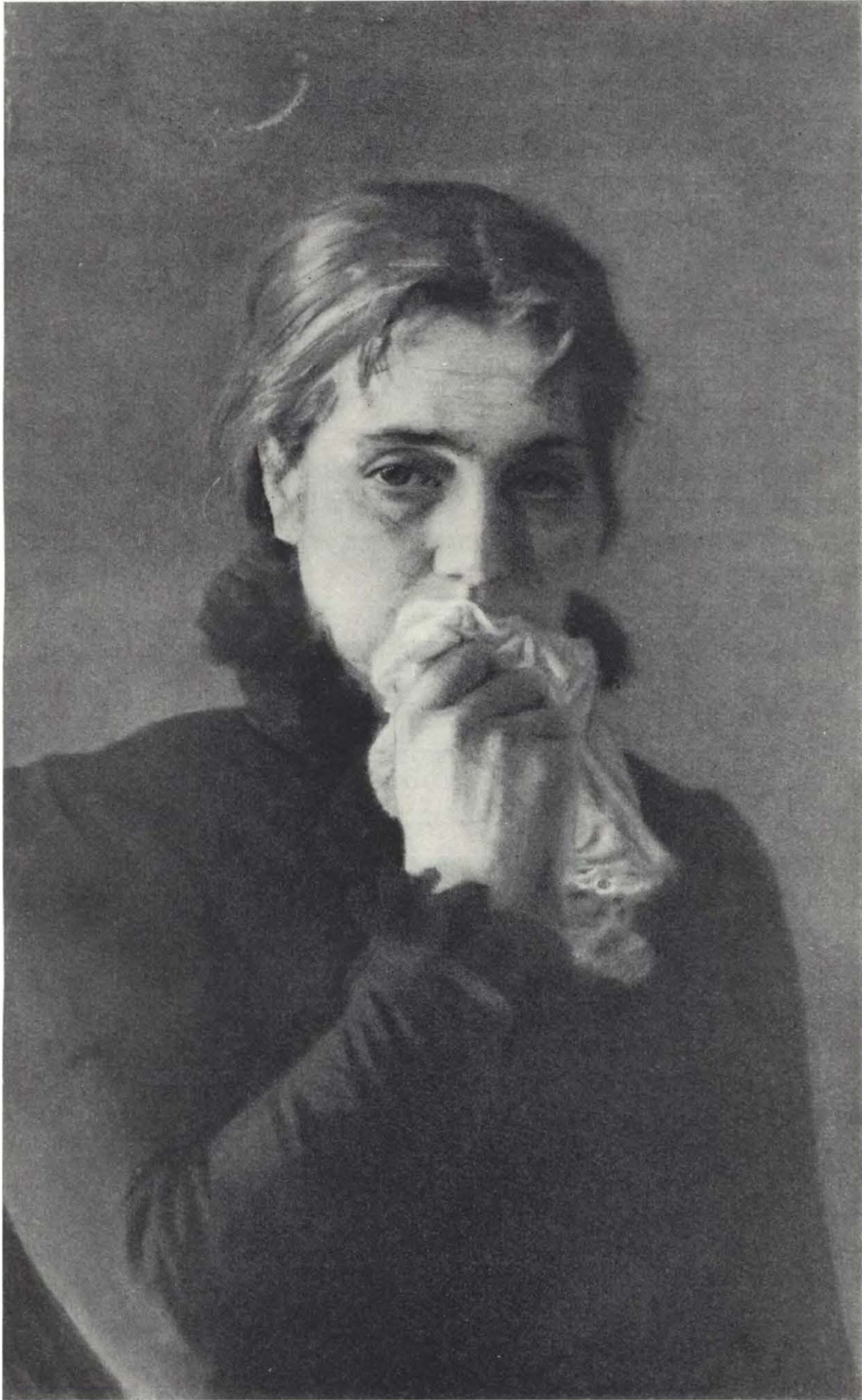
В действительности же трагедия Крамского была значительно глубже. Это была трагедия человека, который, живя в атмосфере гнетущей политической реакции, мучительно пытался по-своему осмыслить новые общественные отношения. Это была трагедия человека, который под влиянием обстоятельств реальной действительности подвергал сомнению свои, казалось, столь прочно сложившиеся ранее просветительские убеждения и в то же время не находил путей к приобретению новых убеждений, которые помогли бы ему ощутить прогрессивные тенденции новой эпохи.

Для характеристики состояния Крамского, его образа мыслей в последние годы жизни представляет существенный интерес письмо художника к Салтыкову-Щедрину в связи со сказкой последнего «Карась-идеалист». Восторгаясь этой сказкой, Крамской в то же время не разделяет иронии писателя по поводу утопических убеждений человека-карася и пытается оспаривать его концепцию. «Ваша параллель так беспощадно близка и вывод столь мрачен.., — пишет Крамской Салтыкову-Щедрину. — Я думаю о людях нехорошо, даже достаточно мрачно, но, чтобы решить мрачно о человечестве, у меня еще недостает храбрости, так как знаю, что после потери этой последней надежды жить не стоит»².

«Последняя надежда» связана с верой в могущество нравственных стимулов, которую шестидесятник Крамской пронесит через всю свою жизнь. Эта вера питает его творческие интересы, формирует его представления об идеале человеческой личности. И, вместе с тем, сама действительность убеждает его в том, что надежды на исключительную силу одного лишь нравственного воздействия все явственнее принимают характер беспочвенных иллюзий. Так достигает своей кульминации тот мучительный процесс раздвоения сознания художника, который нарастал

¹ Письмо 18 декабря 1884 года. — В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 314.

² Письмо 21 ноября 1884 года. — Там же, стр. 308.



И. Крамской. Неутешное горе. Фрагмент.

постепенно, по мере нарастания общественных противоречий и в силу непонимания Крамским конкретно-исторического содержания этих противоречий.

Но в эти же последние годы, когда, в сущности, иссякают творческие возможности Крамского, с неослабевающей силой продолжает работать мысль художника, посвятившего всю свою жизнь борьбе за высокие передовые идеалы в искусстве. Именно теперь, когда наряду с подъемом реалистического искусства на поверхности художественной жизни оказываются явления низкого, салонного характера и одновременно с реставрацией консервативных академических устоев обозначаются тенденции к развитию индивидуализма,— именно теперь Крамской-мыслитель с особой последовательностью настаивает на основных положениях своей эстетической концепции. Именно теперь он оттачивает формулировку своего «главного положения в философии искусства», свою мысль о тенденциозности подлинно художественного творчества как важнейшей отличительной черте реалистического отражения действительности. Именно теперь раскрывает он свое понимание свободы искусства, которая заключается, по мысли Крамского, в подчинении художника общественным интересам, «в зависимости от... инстинктов и нужд своего народа».

Возвышаясь над уровнем своей эпохи, он в ряде писем дает проницательную критику буржуазных отношений и, по существу, приближается к мысли о враждебности капиталистического общественного строя творческой деятельности художника. Наконец, именно теперь, всего лишь за несколько месяцев до своей смерти, он уверенно предсказывает расцвет искусства в условиях нового подъема народного движения.


Крамской скончался внезапно, с кистью в руках, не прожив полных пятидесяти лет. Тяжелая болезнь сердца, издавна подтачивавшая его здоровье, привела его к мгновенной смерти в мастерской, за мольбертом, на котором остался неоконченный портрет.

Русское искусство потеряло в нем художника, с именем которого связан важнейший этап в развитии демократического реализма в России. Русская художественная культура потеряла в нем художника и мыслителя, всей своей художественной, общественной и литературно-критической деятельностью отстаивавшего социальный пафос искусства, его гуманистические основы — то великое наследие, которое передовая культура XIX века завещала грядущим поколениям.



Н. Н. ГЕ

Н. Н. Коваленская



В русском искусстве второй половины XIX века не было, пожалуй, художника более противоречивого, чем Н. Н. Ге. Он прожил долгую жизнь, напряженно работая над своими произведениями в течение почти четырех десятилетий. За это время его творчество проделало сложный путь развития, распадаясь на несколько несхожих между собой периодов. Но противоречивость творчества мастера проявилась не только в этом. И в раннюю, и в особенности в позднюю пору своей деятельности ему приходилось преодолевать в своей работе мучительные внутренние противоречия. И причина их — в самом понимании художником своих задач, как и в особенностях тех живописных средств, которые он выбирал для их разрешения.

Как и Крамской, Ге стремился в своем искусстве к постановке напряженных моральных вопросов, столь волновавших тогда его современников. Подобно Крамскому, он обращался для этого к испытанным сюжетам евангельской легенды. Евангельские образы служили для Ге воплощением неких вечных общечеловеческих типов самоотвержения и веры, предательства и своекорыстия, с которыми он связывал свои представления о добре и зле, о царивших в окружавшей его действительности страданиях и гнете. Вместе с тем, в отличие от Крамского, с его неизменной сдержанностью и рационализмом, Ге шел в своем творчестве дорогой напряженного эмоционального пафоса. Сложившись как художник еще в конце 50-х годов под сильным влиянием произведений Брюллова, он навсегда сохранил увлечение драматическим конфликтом, борьбой характеров, искусством, непосредственно захватывающим чувства зрителей. Это стремление к повышенной эмоциональности особенно развилось у него в произведениях 80-х — начала 90-х годов на евангельские темы, призванных, по мысли художника, оказать моральное воздействие на угнетателей, будить и беспокоить души людей, направляя их на путь истины.

Именно в этих поздних картинах с особой силой сказалась противоречивость творчества Ге. Переключение внимания в осознании действительности с социальных вопросов на отвлеченно моральные приводило к известному ослаблению ответственности его искусства. Достигая огромной экспрессивной силы в изображении страданий Христа, которыми он стремился «достучаться» до сердец современников, он нередко разрушал тем самым пластический строй своих произведений. Сосредоточивая все внимание на выразительности лиц Христа и других персонажей, он не уделял достаточно внимания живописной стороне своих полотен. Поэтому его картины нередко становились излишне прямолинейными, его образные решения — упрощенными.

Естественно, что наиболее органичной частью творчества художника оказывались те его работы, в которых стремление к психологической достоверности или драматическим конфликтам соединялось с реалистически конкретным разрешением избранных тем. Это относится в первую очередь к портретам, в которых Ге достигал большой глубины и сложности в передаче душевной жизни человека. То же нужно сказать и об исторической картине «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», в которой обычные для произведений Ге противоположные человеческие типы приобрели значение живых характеров русской истории, а тем самым и глубокую реалистическую убедительность. Характерно, что это произведение было создано мастером в начале 70-х годов, когда он был наиболее близок к передовому движению в русском искусстве, став одним из основателей возникшего в это время «Товарищества передвижных художественных выставок».



Николай Николаевич Ге (1831—1894), правнук французского эмигранта (Gay), приехавшего в Россию еще во время французской революции 1789—1793 годов, родился в уже совершенно обрусевшей семье. Детство, проведенное в помещичьей усадьбе на Украине, открыло ему глаза на страдания крестьян. Получив образование в киевской гимназии, Ге побывал и в университете (сначала в Киевском, затем в Петербургском), однако скоро понял, что основное его призвание — живопись, которой он занимался еще в киевской гимназии, и в 1850 году поступил в Академию художеств.

В те годы Академия переживала упадок. В 1849 году уехал за границу прославленный Карл Брюллов. Среди оставшихся профессоров не было ни одного, который мог бы с ним сравниться. Ге вспоминал, что он стремился в Академию именно для того, чтобы встретить там Брюллова, перед которым преклонялся. С тем большим увлечением изучал он в свои ученические годы оставшиеся в Академии произведения художника.

В 1857 году Ге закончил обучение, получив 1-ю золотую медаль за картину «Саул у Аэндорской волшебницы» (1856, Гос. Русский музей; *стр.* 219). Эта картина



Н. Ге. Саул у Аэндорской волшебницы. 1856 год.

Гос. Русский музей.

в значительной мере проникнута воспоминаниями о Брюллове. Она построена на сильных контрастах светотени и эффектных движениях фигур, выражающих крайнюю степень потрясения, охватившего Саула при появлении тени Самуила. Наиболее убедительно написана сама Аэндорская волшебница: жест ее вскинутых кверху рук не кажется театральным, так как лицо ее сурово, а глаза открыто и даже властно смотрят в лицо вызванной ею тени Самуила. В целом это полотно, несомненно, навеяно традициями Брюллова, пусть и понятыми несколько упрощенно, однако оно свидетельствует и о самостоятельности ученика, добившегося в фигуре волшебницы подлинного драматизма.

Картина дала художнику право на пенсионерство в Италии, которым он с радостью воспользовался. В более поздних воспоминаниях Ге хорошо выразил свое

настроение перед отъездом: «1857 года, весной, мы — я с женой — побежали за границу. Этот порыв, этот слух был свойственен тогда всем... Ежели бы меня спросили: зачем вы едете? Я бы, может быть, ответил: заниматься искусством; но это был бы ответ внешний, не тот. Себе — я бы отвечал: остаться здесь я не могу, там, где ширь, где свобода — туда хочу... Не хватало уже воздуха, свободы»¹. Эти слова знаменательны: они свидетельствуют о том, что Ге был увлечен тем настроением, которое охватило широкие круги передового общества после смерти Николая I. Тем более горячо откликнулся художник на этот «порыв», что уже давно его кумиром стал Герцен, произведения которого сыграли большую роль в его духовном развитии².

Живя с семьей в Италии (сначала в Риме и Неаполе, а затем — во Флоренции), Ге продолжал упорно работать. Он много читал, в частности — различные сочинения по истории, но главным образом изучал богатейшие художественные собрания, знакомился с классическим искусством. Более всех итальянских художников эпохи Возрождения поразил его Микеланджело. «Кто для меня дороже, глубже всех, кто достиг недостижимого? — записывал Ге. — Бесспорно — Микеланджело... Мне скажут: почему? Его мысль, дух творчества независимы, ... его „Страшный суд“ — это его идея справедливости, которую он нашел в своей душе. Вопль всех ужасов откликнулся в душе художника... Уразумение задачи этого великого художника мне было дорого...»³. Характерно, что для Ге в творчестве Микеланджело был дорог горячий отклик художника на «вопл» современного человечества: именно в этом увидел Ге и задачу собственного творчества.

Вскоре Ге принялся и за эскизы будущих картин. Это были наброски на темы: «Смерть Виргинии», «Любовь весталки», «Разрушение Иерусалимского храма» и другие, характером своей живописи несомненно связанные с творчеством Брюллова. Но все они не удовлетворили художника. «Первая мысль, которая мне показалась своей, была „Смерть Виргинии“. Целые кучи я написал эскизов... Но, дойдя до конца, я увидел, что и отца-римлянина я не знаю, и Аппия я не знаю, следовательно, это не живая мысль, а фраза. Я и бросил этот сюжет...»⁴. Также не удовлетворил художника и сюжет «Разрушение Иерусалимского храма», над которым он работал около года. Но, с другой стороны, Ге не привлекали и жанровые темы, к которым он также пробовал обращаться в 50—60-е годы. «Попытался я взять просто человека, ... — вспоминал он позднее, — я увидел, что это мелочь. Кто же из живших или живущих может быть всем, полным идеалом?»⁵ В этом сказывалось традиционное, воспитанное Академией представление о жанре как о роде живописи, не отвечающем задачам высокого искусства, представление, которому в свое время отдал дань и Иванов и, отчасти, Брюллов. Ге упорно искал такую тему, которая была бы

¹ Н. Ге. Встречи. — «Северный вестник», 1894, № 3, отд. 1, стр. 233.

² Там же, стр. 238.

³ В. Стасов Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904, стр. 97, 98.

⁴ Там же, стр. 102.

⁵ Там же, стр. 105.



И. Г. е. Закат на море в Ливорно. 1862 год.

Гос. Третьяковская галерея.

полна значительности и величия и где, вместе с тем, нашло бы выражение его живое ощущение глубины духовной и нравственной жизни человека. Одновременно он работал над пейзажными этюдами с натуры, а также над портретами.

Пейзажные итальянские этюды Ге привлекают свободной манерой наложения красок. Таков, в особенности, «Закат на море в Ливорно» (1862, Гос. Третьяковская галерея; стр. 221), выполненный, очевидно, очень быстро и лишенный намека на академическую законченность. Художник кладет широкие и плотные мазки, отнюдь не стремясь к их зрительному слиянию, использует насыщенные, взаимно контрастирующие тона, например, соседствующие мазки лиловой и желтой краски. В результате возникает очень звучный колорит, подчас не вполне сгармонизированный, но полный энергии и сочности. Он свидетельствует о стремлении Ге к более интенсивной и жизненной живописи, способной выразить драматическое



Н. Ге. Портрет А. П. Ге. 1858 год.
Киевский гос. музей русского искусства.

ощущение мира. Вместе с тем, художник достигает и динамичности образа природы. Тучи, грозящие над морем, и морские волны живут у Ге подвижной жизнью, отражая сверкающие отблески солнца. Этот выполненный непосредственно с натуры и хорошо ее передающий этюд очень далек от условных «картинных» образов природы, все еще сохраняющихся у академических пейзажистов и свойственных нередко более традиционным итальянским пейзажам самого Ге.

Портретом Ге занимался еще будучи в Академии. В середине 50-х годов им были сделаны интересные изображения отца — Н. О. Ге и будущего тестя — П. И. Забеллы (оба в Киевском гос. музее русского искусства). В строгой фронтальности этих погрудных изображений есть нечто ученическое, однако здесь выступают уже



И. Ге. Возвращение с погребения Христа. 1859 год.

Гос. Третьяковская галерея.

и такие черты, которые определили в дальнейшем своеобразие портретного творчества Ге. Оба портрета привлекают затаенным внутренним драматизмом, напряженностью взгляда темных глаз, словно не отпускающих от себя зрителя. Характерен и колорит — сочетание серо-оливковых тонов в фонах и костюмах и горячих охристых в лицах. Эти простые и выразительные соотношения художник не раз применял и в произведениях зрелой поры своего творчества.

Но в итальянских портретах Ге стремился подчас и к большей живописности. Таков, например, небольшой портретный этюд, сделанный с жены художника (1858, Киевский гос. музей русского искусства; *стр. 222*). Большое внимание уделено здесь интерьеру, пейзажу с залитой солнцем южной улицей и далекими горами, видимому сквозь открытую дверь балкона. Особенности своей живописи, прозрачной и свободной, хотя и несколько пестрой по краскам, киевский портрет жены

очень близок к многочисленным эскизам исторических композиций, выполненным художником в те же годы.

Жена неоднократно выполняла роль натурщицы и для больших композиций Ге. Так, подобным подготовительным целям отвечал, возможно, превосходный этюд ее лица (1860—1862, местонахождение неизвестно) с умным взглядом и строго сжатыми губами. Эти же черты нашли отражение в эскизе головы Иоанна (1862, Гос. Русский музей; *вклейка*) для «Тайной вечери» — первой большой картины Ге, написанной в 1863 году. Этот эскиз, близко подходящий к картине и поворотом, и выражением лица, исключительно удался художнику. Очень широкими, смелыми мазками он не только превосходно вылепил формы головы и лица юноши, но и сообщил ему трепетность жизни, взволнованно передал его переживания. Скорбно сжаты нежные, почти детские губы, а широко открытые, наивные, но вместе с тем мудрые глаза исполнены боли и ужаса. Этот эскиз свидетельствовал не только о полной зрелости молодого художника, но и об огромной его одаренности. В поисках выразительной экспрессии образа он нащупывал здесь новые приемы живописи, приподнятую и открыто эмоциональную манеру письма, незнакомую еще русскому искусству в целом и в середине столетия известную лишь Александру Иванову.

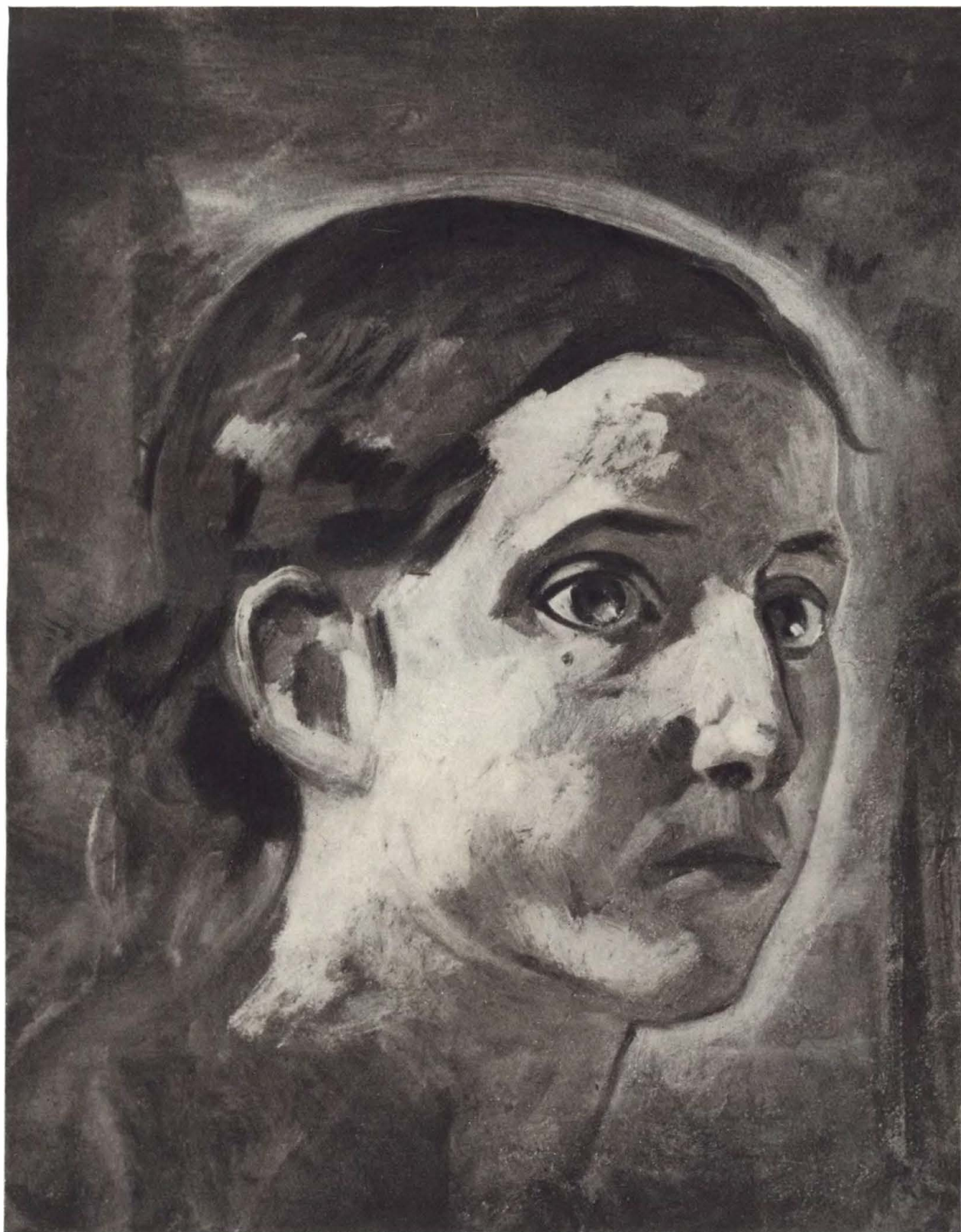
Этого великого русского художника Ге застал в Риме «на выезде» в Россию, но все же успел познакомиться с его работами. По словам Ге, записанным, правда, значительно позднее (в 90-х годах), «Явление Христа народу» не произвело на него большого впечатления¹. Об этюдах и эскизах Иванова Ге в своих заметках не упоминает, однако их влияние безусловно сказалось на его творчестве.

В большой мере именно к этюдам Иванова восходит свойственная художнику смелость письма, непосредственное сопоставление мазков очень различных, а иногда и прямо дополнительных цветов (например в пейзажах). О разностороннем интересе Ге к Иванову свидетельствует, в частности, его эскиз «Возвращение с погребения Христа» (1859, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 223), о котором в одном из списков своих произведений художник сделал пометку: «под влиянием Иванова»². Действительно, этот эскиз сближается с библейскими эскизами Иванова как по композиции, так и по глубокому пониманию сдержанного трагизма процессии, движущейся медленно, в глубокой тишине, по выразительности согбенной фигуры богоматери, которая едва передвигается, опираясь на руки Иоанна и Марии Магдалины. Здесь можно обнаружить проявление того «нового влияния», которое, по справедливым словам В. Дмитриева, повернуло художника в другую сторону³. Известно, что бесплодные поиски темы для большой картины чуть

¹ «Сразу чувствовалось, — писал он, — что в этой картине громадные достоинства, но непосредственного впечатления она не производила отсутствием иллюзии». — В кн.: В. Стасов. Указ. соч., стр. 91. В этом высказывании проявились взгляды художника, воспитанного на брюлловской традиции, автора «Андорской волшебницы». Ге ждал, очевидно, от картины Иванова более эмоционального воздействия на зрителя.

² В. Стасов. Указ. соч., стр. 93.

³ В. Дмитриев. Николай Николаевич Ге. — «Аполлон», 1913, № 10, стр. 16.



*Н. Г. е. Голова апостола Иоанна.
Эскиз для картины «Тайная вечеря». 1862 год.*

Гос. Русский музей.



И. Ге. Тайная вечеря. 1863 год.

Гос. Русский музей.

не заставили в то время Ге забросить живопись. Иванов открыл ему дорогу к новому искусству, о котором он мечтал.

Знаменательно, что эскиз «под влиянием Иванова» относится к 1859 году, то есть ко времени, предшествующему зарождению идеи «Тайной вечера» (1863, Гос. Русский музей¹; стр. 225). Художник решал в этой работе, правда совсем по-новому, поставленную Ивановым задачу создания исторической картины на евангельскую тему. Ге не сообщил изображенной сцене того всенародного характера, который придает особую ценность картине Иванова; идея, лежащая в основе его полотна, несравненно уже, чем в «Явлении Христа». Тем не менее внутренняя общность Ге с Ивановым, выступающая прежде всего в одухотворенной человечности и вместе с тем масштабности образов обоих мастеров, совершенно очевидна.

¹ Уменьшенное повторение 1866 года находится в Гос. Третьяковской галлерее.

Одновременно в «Тайной вечере» отчетливо проявилось и своеобразие творчества Ге. Основное содержание картины заключалось для художника в драматической напряженности конфликта, возникшего между Христом и Иудой, покидающим своего учителя для того, чтобы предать его врагам. Так драматический конфликт, впервые возникший еще в ранних итальянских эскизах, утверждался в творчестве Ге, чтобы остаться навсегда его ведущей темой¹. И в этом существенное отличие картины Ге от «Явления Христа» Иванова, утверждавшего не борьбу, а проникновение в истину.

Драматизм «Тайной вечери» определил динамичность и композиции картины, и господствующего в ней освещения, сообщая полотну ту «иллюзию», которой не находил художник у Иванова. Комната повернута углом, ложе и стол помещены по диагонали. Светильник освещает фигуры снизу, отбрасывая на стены гигантские тени. Но, конечно, главный фокус драматической напряженности — в образе уходящего Иуды. Его высокая фигура — особенно высокая из-за поднятых рук, которыми он набрасывает на себя плащ, — загораживает светильник и выделяется на фоне освещенной комнаты зловещим темным силуэтом. В опущенной голове со сверкающим в тени глазом чувствуется упрямая, непоколебимая решимость, что-то значительное, волевое, — недаром в одной из рецензий на картину этот образ был назван «титаническим»². В группе учеников — смятение: седой старик, Петр (стр. 227), поднялся и с ужасом всматривается в фигуру предателя; тревожно смотрит на Иуду младший из учеников, юный Иоанн³, в его лице — мольба и страдание. Среди взволнованных апостолов выделяется фигура Христа, печально опустившего голову.

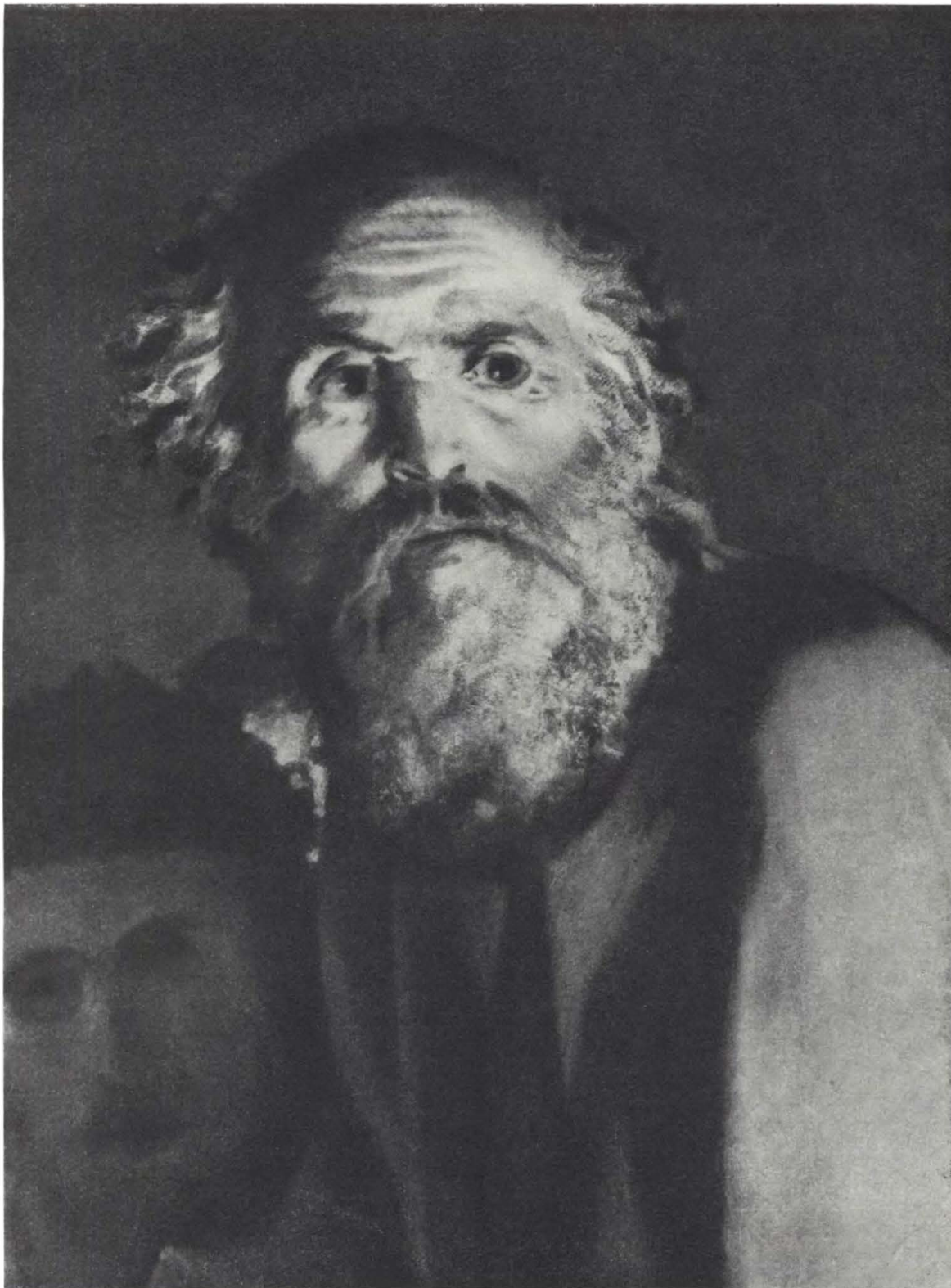
Общее настроение, выраженное в этой сцене, безусловно значительно, как значительна и фигура Иуды, сосредоточившая на себе взоры собравшихся. Сопровождение Иуды учению Христа кажется обоснованным не личными мотивами, не жадной получить 30 сребренников. Ге хотел показать здесь более глубокий конфликт, воспринимая разрыв между Иудой и Христом как столкновение двух мировоззрений — религиозно-морального у Христа и национально-политического у Иуды. В таком истолковании сюжета уже сказываются те установки, которые впоследствии приведут художника к Л. Н. Толстому.

Среди многих критических статей, появившихся в Петербурге и Москве, когда картина была привезена в Россию и показана публике, была одна, в которой автор верно понял намерение художника и дал действительно глубокую характеристику картины, в основном совпадающую с замыслом Ге. Это была статья одного из самых пронизательных критиков того времени — М. Е. Салтыкова-Щедрина.

¹ Мысль о драматическом конфликте, лежащем в основе творчества Ге, последовательно проведена в статье: Я. Лубенцов. Значение Ге в истории русской живописи. — «В мире искусств», 1909, № 10—12, стр. 17—22.

² В. Стасов. Указ. соч., стр. 123.

³ Этот образ в картине стал менее выразительным, чем в рассмотренном выше эскизе Русского музея.



Н. Г. е. Голова апостола Петра. Фрагмент картины «Тайная вечеря».

Он писал в «Современнике»: Иуда «видел Иудею порабощенною, и вместе с большинством своих соотечественников жаждал только одного: свергнуть чужеземное иго и возвратить отечеству его политическую независимость и славу». Такая точка зрения объясняет ту значительность, которую Ге придал образу Иуды: «Не такой он был человек,— пишет Салтыков-Щедрин,— чтобы оставить задуманное дело на половине дороги; он не мог стать в стороне и молча ожидать дальнейшего хода событий; в нем самом было слишком много содержания, чтобы на одну минуту допустить возможность подобного самоотречения»¹.

Образ Христа также представляет собой известное новаторство. Здесь нет выражения сознательного притяжения им своей грядущей жертвы, которое традиционно связывалось с сюжетом «Тайной вечери». Напротив, у Ге Христос еще полон волнения и гнева, которые вызвал у него последний разговор с Иудой. Сдвинутые брови, тени на лбу, горькие складки у носа, опущенные глаза,— все это противоречит спокойствию его позы: жест его руки, поддерживающей голову, кажется тоже каким-то напряженным, почти судорожным. Знаменательно, что для этого образа Ге использовал дагерротипный портрет своего любимого писателя Герцена², так же как в облике апостола Петра отразил и некоторые черты своего лица.

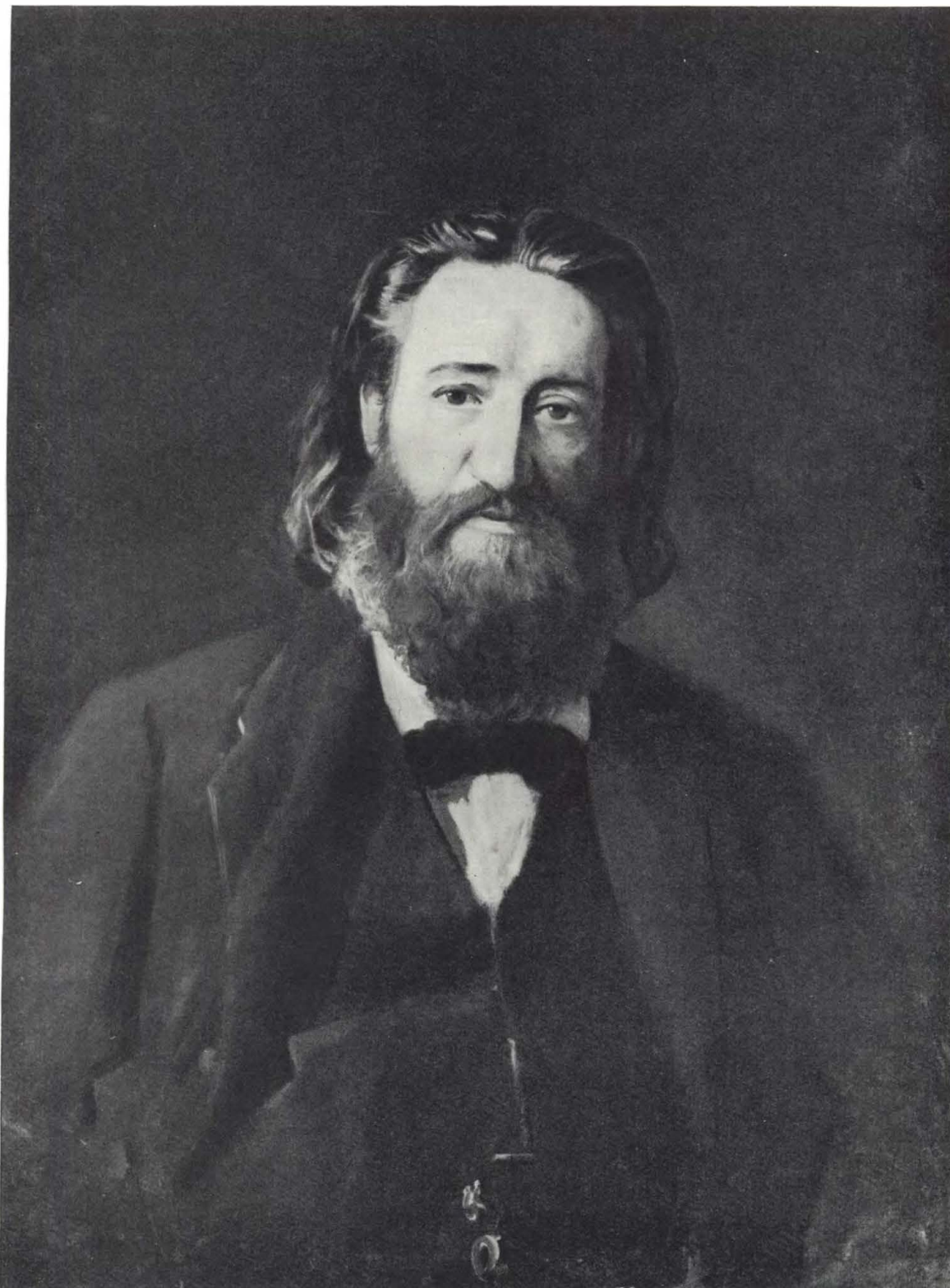
Картина написана в колорите, еще близком своей локальностью к академическим приемам, но теплое освещение от светильника, контрастирующее с холодными тонами ночного неба за окном, сближает между собой различные цвета, сообщая им ту золотистость, которая так привлекает в этом полотне. Свет играет в картине огромную роль. Хотя действие и происходит в бедной хижине с простой и неприметной утварью — глиняными сосудами и чашей для омовения ног, стоящими на столе и на полу,— свет словно преобразует эту скромную обстановку. Ге внес почти романтическую эмоциональность в освещение комнаты с подвижными тенями на каменных стенах. Белая, ярко освещенная скатерть представляет собой самое светлое пятно во всей картине, контрастно выделяющее темную фигуру Иуды.

Драматизм, вносящий в изображение подлинную жизненность, новизна трактовки образов — все это не могло не захватывать зрителей. Когда Ге в 1863 году привез в Академию художеств свою «первую свободную картину» (как он ее называл), она вызвала огромное количество рецензий, в большинстве восторженных, особенно в Петербурге,— в Москве было много рецензий отрицательных, считавших картину оскорблением церкви и православия³. В ночном заседании Совета Академии Ге был удостоен звания профессора. Картина была приобретена музеем

¹ М. Салтыков-Щедрин. Наша общественная жизнь. Картина Ге.— «Современник», т. 99, 1863, ноябрь, отд. II. Перепечатано в кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве». М., 1953, стр. 543. Эту рецензию Ге назвал «дорогой для себя». См.: Н. Ге. Встречи, стр. 235.

² Дагерротип был выполнен фотографом С. Л. Львовым-Левицким. См.: А. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 11. М., 1957, стр. 3. Кроме портрета Герцена, Ге использовал портрет певца Г. П. Кондратьева, проживавшего в то время во Флоренции (воспроизведен в «Альбоме художественных произведений Николая Николаевича Ге». М.—СПб., 1903, стр. 15).

³ Так, например, М. Погодин писал, что «это не Тайная вечеря, а открытая вечеринка». (В. Стасов, Указ. соч., стр. 131),



*Н. Ге. Портрет И. Доманже. 1868 год,
Гос. Третьяковская галерея.*

Академии художеств. Это был первый и в то же время почти последний триумф художника, так как в дальнейшем почти все работы Ге вызывали разногласия в публике и не раз запрещались правительством. Получив профессорское звание, художник от преподавательской деятельности отказался, желая сохранить творческую самостоятельность¹.

Ге возвратился в Петербург в те годы, когда общественное движение 60-х годов достигло своей кульминации. Новая жизнь Петербурга поразила его. «Общественная жизнь, свобода печати, споры — все это было ново для меня». Все внушало художнику радостное волнение. Правда, уже в это время обнаружились и разногласия его с ведущим направлением общественной мысли и искусства 60-х годов. «Я не нашел и следа прежнего, — вспоминал позднее Ге, — Герцен как бы умалился, Тургенев — в опале за своих „Отцов и детей“, новые авторитеты громко заявили свои права руководителей общества... Я застал споры в литературе, перебранку по поводу „Отцов и детей“ Тургенева, этой удивительной вещи. Я читал все, что мог; прочел „Что делать?“, только что вышедшее. Получил приглашение познакомиться с „Современником“, был у них... Характерная черта новых молодых литераторов... была — сильнейший протест против всего старого, даже только что недавно установленного...»².

Расхождение Ге с революционно-демократическим движением заключалось не только в том, что он был внутренне ближе к Герцену или Тургеневу и скорбел об ослаблении их влияния, но и в самом понимании им своих задач. «Дело художника не бороться. Он по преимуществу мирный человек, он заботится сохранить то, что ему дороже всего, — его идеал», — так формулировал Ге позднее свои взгляды³. Вместе с тем, сам художник никогда не следовал этой программе в своем творчестве, неизменно выступая своими произведениями на борьбу со злом. И в 60-е, и в последующие годы на первый план неизменно выступала внутренняя близость мастера к основному содержанию передового движения эпохи. Еще в 1857 году, уезжая в Италию, художник рвался к «воздуху», «свободе», к внутренней независимости творчества. И возвращаясь на родину, он нашел эти же стремления в окружающих его людях, в передовой интеллигенции того времени. «Я понял в Петербурге, что то, чего я искал в Риме, во Флоренции в искусстве или, лучше сказать, в себе, то самое все искали здесь»⁴.

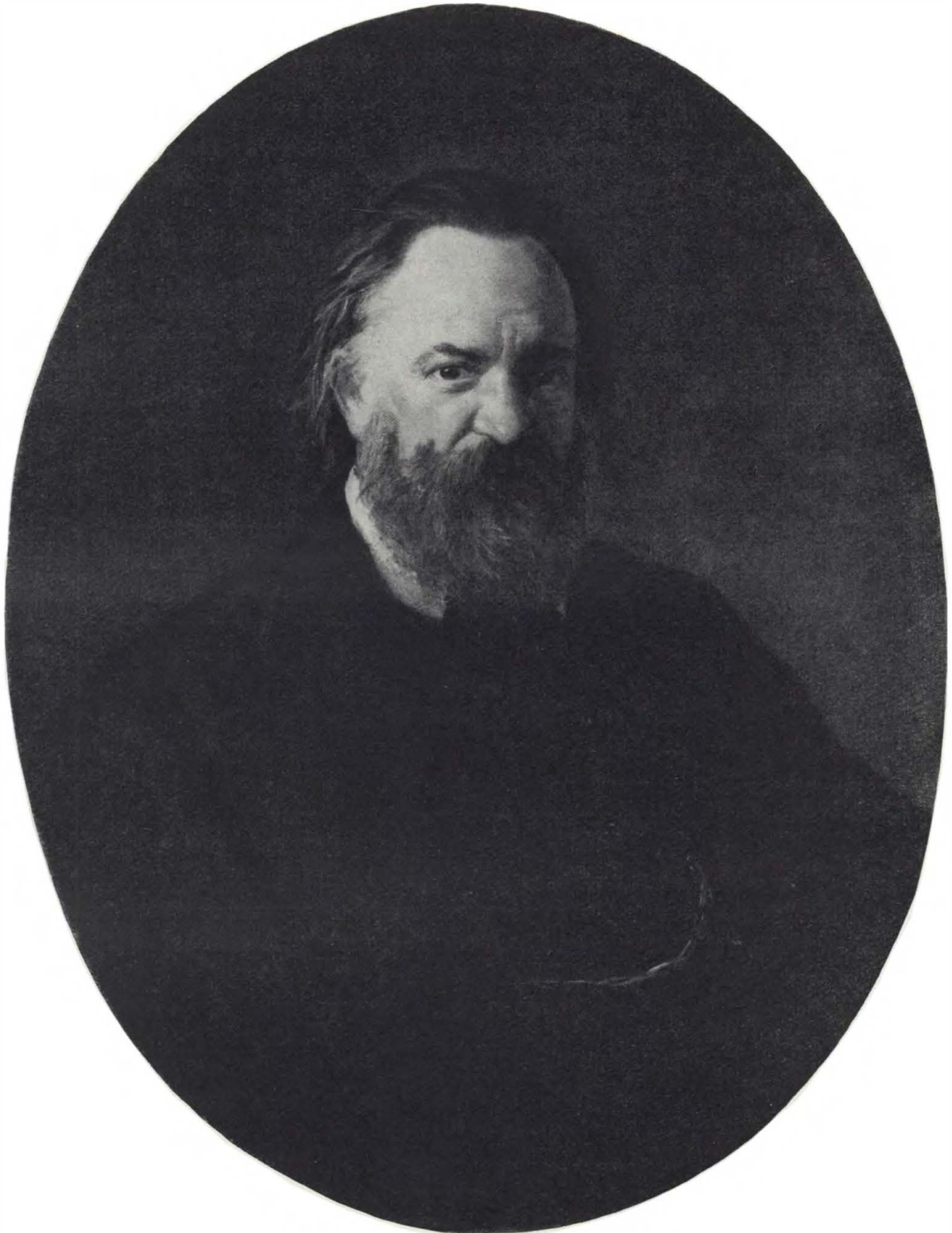
Побывав в 1863 году в России, охваченной общественным подъемом, Ге получил как бы новый заряд для своего творчества. Ощущение драматизма жизни, а отсюда и внутреннего драматизма человека продолжает оставаться существенным настроением его искусства. Это сказывается и в ряде созданных в последующие

¹ Ге отказался от профессорского места и в 1870 году, по возвращении из Италии. См.: Г. Ге. Воспоминания о художнике Н. Н. Ге, как материал для его биографии. — «Артист», 1894, № 44, стр. 131.

² В. Стасов. Указ. соч., стр. 133—134.

³ Там же, стр. 152—153. Необходимо учитывать также, что цитируемые Стасовым записки Ге были составлены художником уже в 90-х годах, когда его взгляды значительно изменились. Не исключено, что изменения эти отразились и на освещении им своей деятельности в 60-х годах.

⁴ Там же, стр. 134.



И. Ге. Портрет А. И. Герцена. 1867 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

годы в Италии великолепных портретов, среди которых в особенности выделяются портреты И. Доманже (1868; *стр.* 229), доктора Шифа (1867) и А. И. Герцена (1867; *стр.* 231 и *вклейка*; все в Гос. Третьяковской галерее).

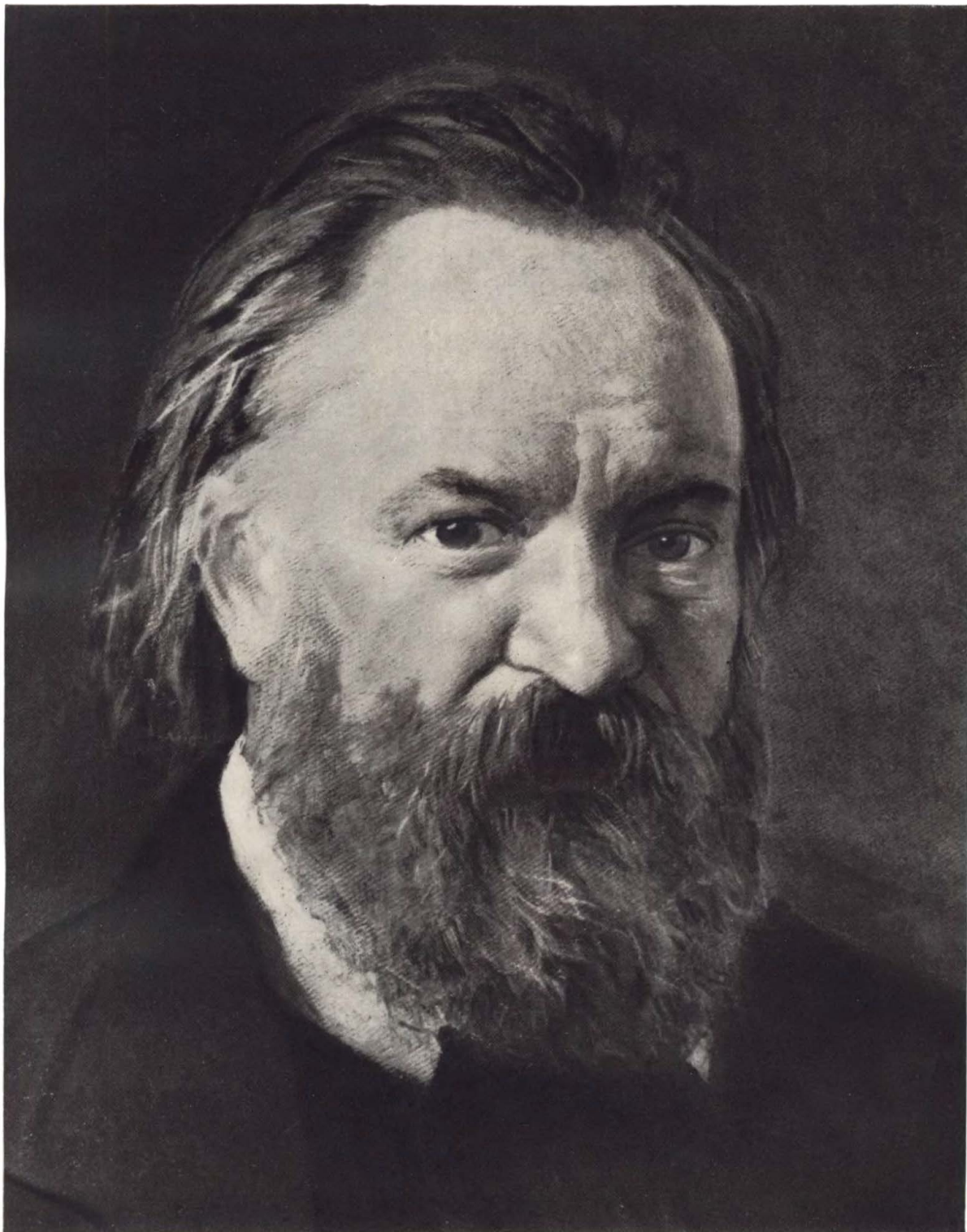
В портретах Доманже и Шифа по-прежнему еще сказываются брюлловские черты. Они выступают не только в общем решении портрета Доманже, в использовании темно-малинового фона, динамике света и свободе мазка, но и в характеристике самой модели, в подвижности и сложности сознания человека, в оттенках рефлексии, ясно видных в душевном облике изображенного. Лицо Доманже печально, брови сильно подняты, рот полуоткрыт, в глазах — выражение тоски и тревоги. Вместе с тем, в движении его опущенных в карманы рук, в том, как небрежно падают длинные пряди волос, ощущается какая-то свобода, отсутствие твердой дисциплины, действительно свойственные этому человеку, революционно настроенному эмигранту, склонному скорее к многословному красноречию, чем к подлинно революционной деятельности.

В портрете Шифа перед нами возникает внешне прямо противоположный образ — образ человека энергичного и собранного, не лишенного лоска (аккуратно подстриженные вьющиеся волосы, холеная рыжеватая борода, белый жилет). Но и здесь в обращенных к зрителю умных глазах портретируемого заметны нотки печали и скепсиса, зорко подмеченные и точно переданные мастером.

Но особенно удался Ге портрет А. И. Герцена, создание которого было давнишней мечтой художника. В начале 1867 года Герцен сам пришел к Ге, который был в восхищении от этой встречи. В тот же вечер он упросил Герцена позировать ему для портрета, который написал в несколько сеансов. Портрет стал одним из лучших произведений художника; Герцен называл его шедевром.

В этой работе Ге пришел уже к совершенно новому типу портрета. Освещенное лицо мыслителя рельефно выступает здесь на темном коричневом фоне. Использование светотени, спокойно и ясно лепящей объемы выступающего из тьмы лица, уже не напоминает Брюллова. Не случайно, сообщая об этом портрете Огареву, Герцен писал, что его портрет идет по-рембрандтовски (*rembrandtisch*). Выразительные средства портрета Герцена были очень показательны для всего развития русского портрета тех лет. Исполненный еще в конце 60-х годов, он одним из первых вошел в ту серию образов светочей мысли, писателей, художников, которую создали в 60—80-х годах Крамской, Перов, Ярошенко. С этими образами портрет Герцена сближают предельная простота и строгость живописной концепции, сосредоточивающей внимание зрителя на освещенных лицах изображенных.

Портрет Герцена отмечен мастерской передачей богатства и сложности душевной жизни человека. Ге удалось создать произведение поистине замечательное по глубине и силе, по многогранности и одновременно остроте характеристики. Герцен изображен в очень свободной позе спокойно сидящего и глубоко задумавшегося человека. Но нахмуренный лоб, глубокие складки на лице и особенно острота взора свидетельствуют об огромной внутренней энергии, страстном напряжении мысли. В направленном на зрителя взгляде Герцена чувствуется не только



Н. Г. е. Портрет А. И. Герцена. Фрагмент.

колоссальный ум философа, но и следы страдания, горечи и желчи, почти сарказма — печать переживаемой этим человеком душевной драмы. Этим внутренним драматизмом, умелой передачей светотени посредством цветовых оттенков, портрет Герцена Ге бесспорно возвышается над портретами названных выше художников.

Но в картине «Вестники воскресения» (Гос. Третьяковская галерея), созданной в том же 1867 году, Ге не удалось добиться столь же сосредоточенного и сильного решения. Эта работа еще в большей мере, чем «Тайная вечеря», построена на острейшем противопоставлении контрастных образов. Однако в этом противопоставлении уже нет той глубины и той выразительности, которыми была отмечена предыдущая картина. Оно приобретает здесь значительно более внешний, жанрово-повествовательный оттенок.

На первом плане Ге изобразил трех римских воинов с копьями, уходящих от гробницы Христа. Их нарочито грубые фигуры, олицетворяющие собой все низменное и своекорыстное, погружены в глубокий, еще почти ночной сумрак. Наоборот, второй план уже освещен первыми лучами восходящего солнца, озаряющими стремительно бегущую, почти летящую, подобную птице, фигуру Марии Магдалины. Развевающееся, подобно крылу, белое покрывало женщины, длинные пряди волос и, наконец, сияющее радостью лицо, освещенное восходящим солнцем, представляют прямой контраст группе воинов: она спешит в Иерусалим сообщить ученикам Христа «благую весть» о его воскресении и сама как бы олицетворяет ее собою. За ее фигурой видны холмы, еще погруженные в утренний туман.

Картина эта, несомненно, производит сильное впечатление своим вторым и отчасти третьим планами. Но ее портит первый план с фигурами солдат, чересчур нарочитый, «указующий» зрителю на смысл картины и тем значительно ослабляющий ее воздействие. В этой работе уже сказалась жгучая страсть художника, заставлявшая его работать порой лихорадочно, создавая то вдохновенные, то чрезмерно утрированные образы. Но главное то, что здесь впервые проявилось стремление художника к излишне прямолинейному воздействию на зрителя, ставшее в дальнейшем значительным недостатком некоторых его поздних произведений.

Посланная в Россию картина «Вестники воскресения» не имела у публики никакого успеха. Художник потерпел неудачу и в следующей работе «В Гефсиманском саду», изображающей момент, когда, согласно Евангелию, Христос молит отца о том, чтобы его миновала «чаша сия», то есть страшная казнь. Первый вариант (1868, Киевский гос. музей русского искусства) не вполне удовлетворил художника, и в следующем году он выполнил новую композицию (1869, Гос. Третьяковская галерея). Однако оба эти варианта нельзя отнести к достижениям Ге. Экспонированный на выставке в России второй вариант картины встретил резкую критику, что произвело на художника тяжелое впечатление. Возможно, это была одна из причин, которые заставили его по возвращении в Петербург в конце 1869 года искать иного творческого пути.



Годы после возвращения Ге в Россию были временем наибольшей близости художника к передвижникам. Наряду с Крамским, Мясоедовым и другими он принял активное участие в организации Товарищества, экспонировал на его выставках свои работы. Уже на 1-й выставке передвижников, состоявшейся в 1871 году, появилась картина Ге на тему из русской истории: «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка и стр. 236, 237*), написанная к 200-летию юбилею Петра.

Петр увлек художника своей кипучей энергией, направленной на обновление России, на ее включение в процесс общеевропейского развития. Для раскрытия своей мысли Ге очень удачно выбрал момент допроса Петром его сына, царевича Алексея, который был тесно связан с реакционной старорусской партией, мечтавшей с его помощью повернуть страну вспять.

Для Ге эта сцена означала отнюдь не только эпизод из русской истории, не просто столкновение противоположных характеров и мировоззрений, к которому он испытывал влечение на протяжении всего своего творчества, и даже не только трагический момент, в который решается роковой вопрос об измене сына и об его неминуемой казни. В частности, художник решительно разошелся со своим бывшим учителем, историком Костомаровым, который резко возражал против его картины, приводя ряд обстоятельств, смягчавших вину царевича и, по его мнению, ложившихся тяжким грузом на совесть его отца¹. Со свойственной Ге широтой он угадал основной смысл изображаемой им сцены, в которой раскрывался для него конфликт между старой и новой Россией. В этом историческом содержании и заключалось совершенно новое слово художника, опередившего всех русских исторических живописцев 70-х годов; в этой картине Ге выступал как предшественник Сурикова.

Художник упорно собирал необходимый ему исторический материал, не только сведения о самом допросе, но и все подробности о характерах действующих лиц, а также об обстановке Монплезира в Петергофе, где происходил допрос. Но характерно, что Ге не делал никаких зарисовок в Монплезире, ни интерьера, ни каких-либо вещей. Вероятно, это объяснялось тем, что художник хотел сохранить свободу для своего воображения. Обстановка комнаты введена в картину с большим тактом. Дубовые панели стен, в которые вставлены голландские пейзажи, выдержаны в темном тоне, так же как и стоящие вдоль стены стулья. Этот затемненный фон картины позволяет художнику, показывая сцену в ее исторической обстановке, в то же время не отвлекать внимание зрителя от главного действия.

Сделанные для картины карандашные наброски свидетельствуют об упорных поисках мастером позы и движений Петра². Они привели его к единственному и необходимому движению, с абсолютной точностью выражающему значение сцены.

¹ Н. Костомаров. Царевич Алексей Петрович.— «Древняя и новая Россия», 1875, № 1, стр. 31—54; № 2, стр. 134—152.

² См.: Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге, стр. 52.



Н. Г. е. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

Петр в простой одежде, без парика, в ботфортах сидит на стуле перед столом. Он отвернулся от сына всем корпусом, но его испытующий взгляд прикован к лицу царевича. Голова Петра замечательна своей выразительностью, на высоком лбу ходят тени, свидетельствующие о напряженной, гневной мысли. Видимо, в ходе допроса только что произошло бурное объяснение — об этом говорит брошенная на пол бумага, заключающая свидетельства о заговоре. Сейчас Петр уже сидит спокойно, внутренняя борьба окончена, решение принято, и теперь отец как бы со стороны смотрит на жалкую фигуру сына¹.

Эта фигура представляет полную противоположность энергичному облику царя. Нарядный европейский кафтан с кружевами неуклюже висит на царевиче, он стоит неуверенно и робко, ноги, одетые в шелковые чулки и туфли, особенно подчеркивают его тщедушие и бессилие. Худое лицо царевича бледно, его веки опущены, безвольно висят поникшие руки. В этом образе чувствуется обреченность и самого царевича, и того политического заговора, с которым он был связан².

Картина произвела на посетителей 1-й передвижной выставки огромное впечатление. Еще в мастерской художника, когда картина была не вполне закончена, ее купил П. М. Третьяков для своей галереи³. Рецензии были не только положительные, но и восторженные. И опять наилучшая из них была написана М. Е. Салтыковым-Щедриным. Писатель подчеркнул в картине глубокую человечность Петра и симпатию к нему художника. Петр «суров и даже жесток, но жестокость его осмыслена и не имеет того характера зверства, ... который отличает жестокие действия временщиков позднейшего времени... В лице его [Петра] нет ни гнева, ни угрозы, а есть только глубоко человеческое страдание и, сверх того, коли хотите, есть упрек, но упрек, обращенный ко всему, к чему угодно, но не к этому человеку-призраку, фаталистически ворвавшемуся в его жизнь... Всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, — пишет Салтыков-Щедрин, — должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти»⁴.

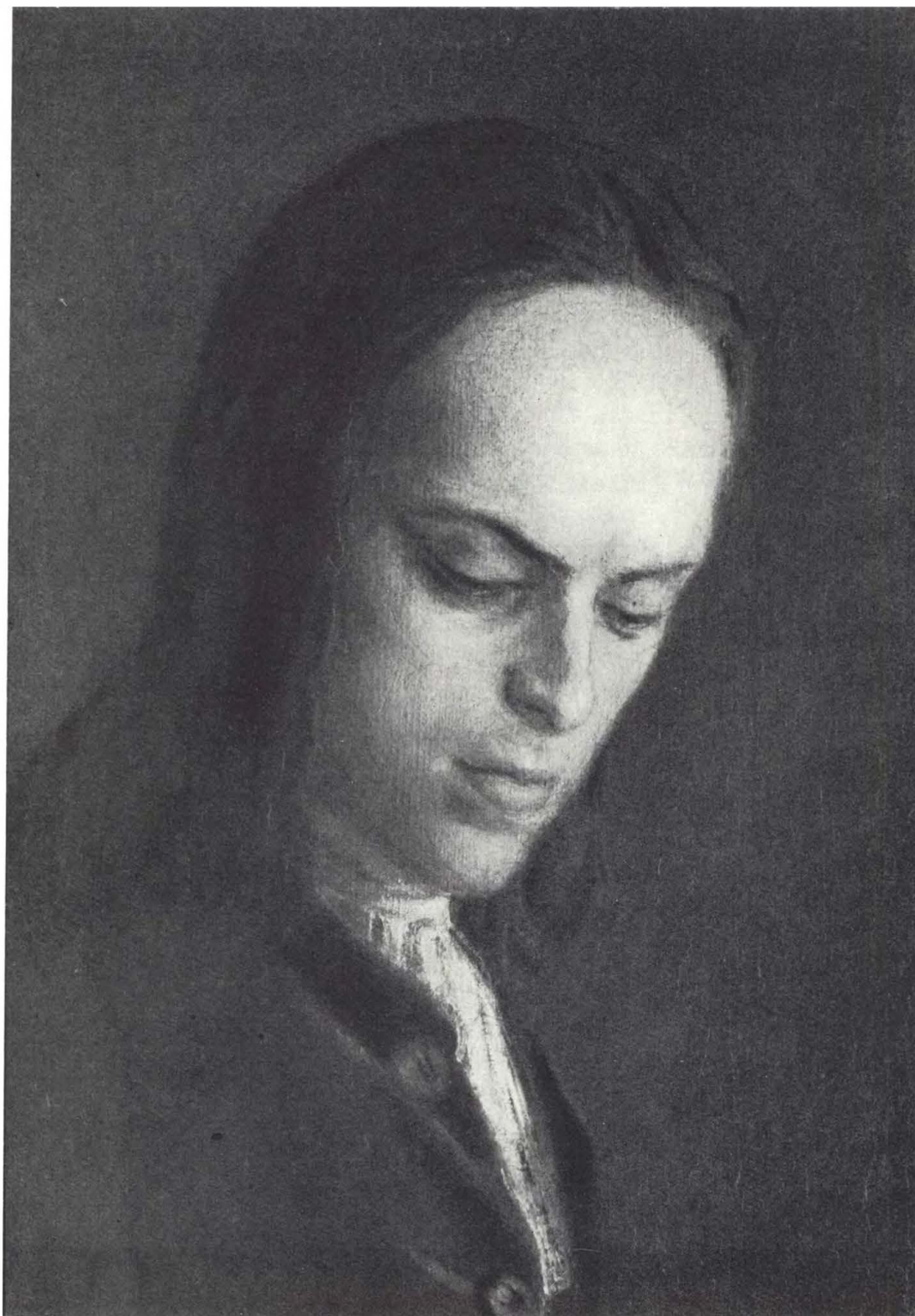
После успеха этой картины Ге попробовал продолжать в том же роде — в исторической живописи на русские темы. Однако его новая картина «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874, Гос. Третьяковская галерея) оказалась слабой. В большой мере это было обусловлено неудачно выбранным сюжетом, не позволившим художнику связать картину с современными вопросами и найти для нее излюбленную им драматическую ситуацию. Вместо драмы в картине

¹ Прототипом образа Петра скорее всего послужила для Ге голова бюста К. Растрелли и, быть может, цзяянная М. Колло голова конного монумента Э. Фальконэ.

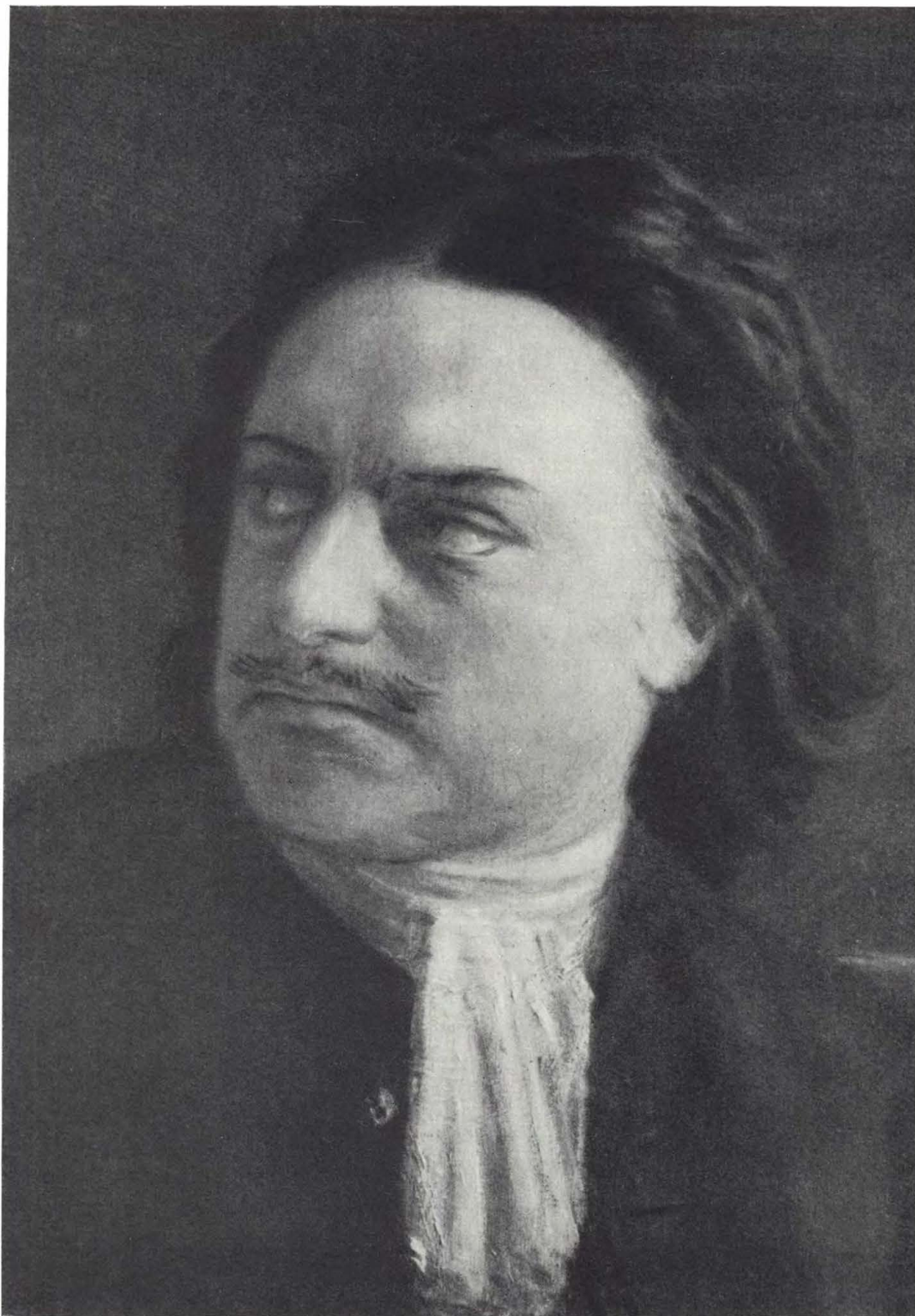
² Лицо Алексея близко к его портрету работы И. Танауера (Эрмитаж).

³ Ге пришлось неоднократно повторять эту картину (Г. Ге. Воспоминания о художнике Н. Н. Ге, как материал для его биографии, стр. 131).

⁴ М. Салтыков-Щедрин. Первая русская передвижная художественная выставка. — «Отечественные записки», 1871, № 12; «Современное обозрение». Перепечатано в кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве», стр. 548—551.



*Н. Г. е. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе.
Фрагмент.*



*Н. Г. е. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе.
Фрагмент.*

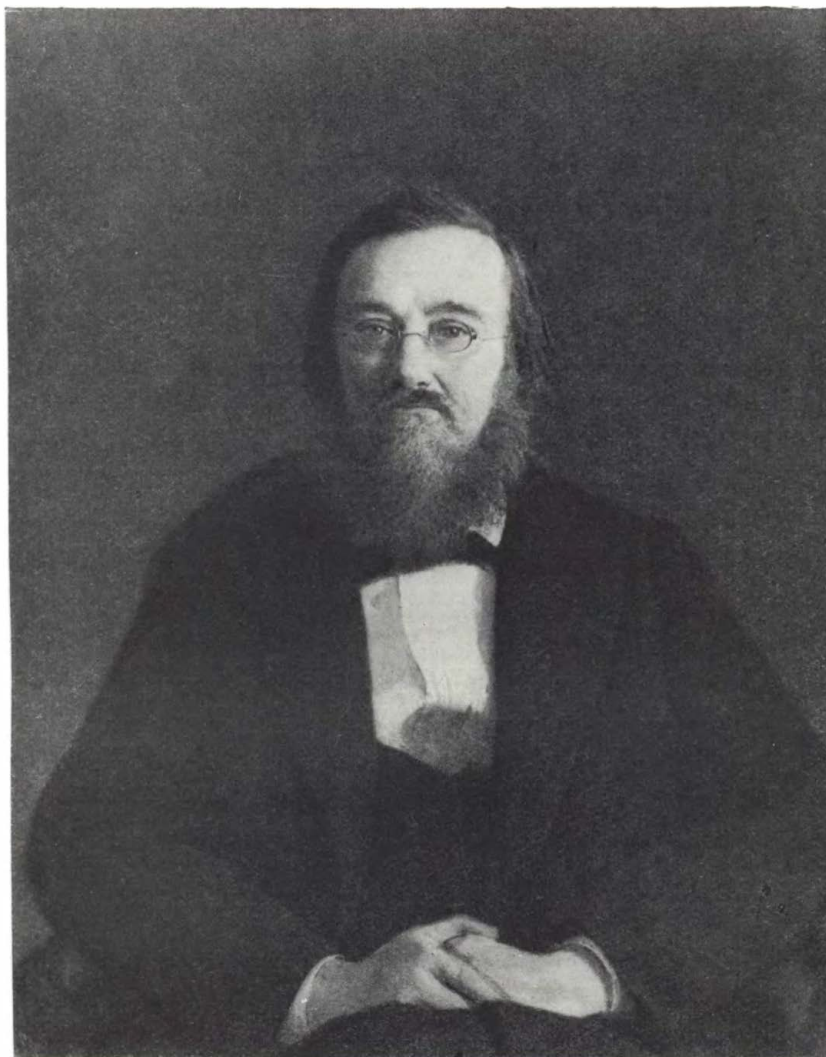
оказалась жанровая инсценировка на исторический сюжет, заставляющая вспомнить о безжизненных картинах французского исторического живописца Делароша, с выставкой которого Ге познакомился еще в 1857 году в Париже. Вторая картина «А. С. Пушкин в селе Михайловском» (1875, Харьковский гос. музей изобразительных искусств) получила некоторое признание, но и она не поднялась до уровня «Петра и Алексея», хотя Ге посвятил достаточно внимания изучению не только образа Пушкина по его портретам, но и бытовой обстановки усадьбы Михайловское¹.

Ге скоро понял, что собственно историческая живопись, так же как и жанровая, не соответствует его основным интересам, и потому более не пытался работать в этом направлении. Зато с большим увлечением работал он в эти годы над портретами. Еще в первый приезд в Петербург его поразили многие выдающиеся деятели демократического направления передовой русской культуры. Теперь он мог позволить себе запечатлеть лучших людей этого круга. В 70-х годах Ге написал множество превосходных портретов, в том числе Н. И. Костомарова, А. Н. Пыпина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. А. Потехина, Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, М. М. Антокольского и других, а также вылепил бюст В. Г. Белинского. Портреты Ге, создававшиеся одновременно с лучшими портретами Перова и Крамского, были близки к ним и основным своим пафосом. Как и его товарищи передвижники, он выбирал для портретов духовных вождей передовой интеллигенции, борющейся за народ, показывая не только их индивидуальность, но и их общественное значение, неизменно давая и нравственную оценку их личностей.

Среди перечисленных портретных работ выделяется портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина (1872, Гос. Русский музей). Ге сумел передать огромную внутреннюю значительность этого человека: он сидит совершенно прямо, без движения; ледяным спокойствием сковано лицо, губы сжаты, брови сдвинуты мучительно и грозно, усталые глаза внимательно всматриваются в жизнь. Печать огромной усталости от этой жизни, от ее невероятных по своему уродству неожиданностей лежит на лице Щедрина. Только легкая тень, положенная на лице, выдает в Щедрине возможность сатирической усмешки. Это образ подлинного судии, умеющего беспощадно и метко разить своим словом народных мучителей.

Иной характер носит портрет историка Н. И. Костомарова (1870, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 239), памятного художнику еще по киевской гимназии. Ге писал его с какой-то особой проникновенностью. В противоположность Щедрину, Костомаров показан в движении. Корпус его подался вперед, глаза за очками пристально смотрят на зрителя. Но и в этом портрете, как и в портретах Щедрина или Потехина (1876, Гос. Третьяковская галерея), сохраняется художником

¹ Он ездил в Псковскую губернию, где ему удалось увидеться с сестрами Керн, которые тогда были еще живы; они многое рассказали ему о жилище Пушкина и его обстановке; кое-что они даже показали ему в своем собственном имении. Однако дом Пушкина оказался уже сильно перестроенным, и самая обстановка его кабинета была значительно изменена художником в его картине. См.: Г. Ге. Воспоминания о художнике Ц. Н. Ге, как материал для его биографии, *стр.* 131.



П. Г. е. Портрет Н. И. Костомарова. 1870 год.

Гос. Третьяковская галерея.

обычная для него изменчивая сложность, напряженность душевной жизни. О героях портретов Ге А. Н. Бенуа хорошо написал, что они «так мучительно думают и так зорко смотрят, что становится жутко, глядя на них... Не внешняя личина людей.., самая изнанка — загадочная, мучительная... вся в них открыта наружу»¹. Здесь проявилось у мастера то повышенное, внимание к человеческому страданию, которое целиком разовьется в его позднейших произведениях на евангельские темы. Напряженность душевной жизни находит здесь свой отклик и в подвижности света, как бы мерцающего на лицах изображенных. От портретов Перова и Крамского 70-х годов полотна Ге отличаются особой пространственностью,

¹ А. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902, стр. 175.

как бы свечением, хотя они и сохраняют всю строгость живописи, характерную для этого направления в русском портрете.

Однако даже удачные портреты не могли удовлетворить художника, уже познавшего глубокое значение работ над большими темами морального характера. То, что ряд его картин на эти темы не был принят зрителями, глубоко огорчало художника, так же как и его неудачи с историческими картинами. Все это приводило его к разочарованию в самых возможностях искусства, чему способствовал и глубокий кризис, который переживало в этот период мировоззрение Ге. Художник решил бросить живопись и уехать жить в деревню. Он приобрел у своего тестя хутор близ станции Плиски Киево-Воронежской железной дороги и занялся в нем хозяйством. Своих временнообязанных соседей-крестьян Ге признал полноправными собственниками их наделов и отказался от всяких расчетов с ними¹.

Решение бросить любимое дело могло быть принято только человеком исключительной честности и принципиальности. «Первое время прошло страшно тяжело,— вспоминает Ге,— я увидел, что я ничего не знаю из того, что необходимо всякому человеку, а в особенности простому человеку. Я начал познавать и многому научился, но жил тяжело; одно, что было хорошо,— душа была спокойна; я знал, что кривить мне душой не надо, я могу жить без этого...»². Несомненно, что это важное для Ге решение было обусловлено не только неудачами его искусства. Мысль о страданиях народа никогда не покидала художника и вела его к упрощению жизни. Еще во Флоренции, то есть задолго до знакомства с Толстым, Ге был, по словам А. Н. Веселовского «толстовцем *avant la lettre*»³. Его сострадание к нищему люду поражало товарищей художника и в Петербурге.

Однако перерыв в занятиях живописью продолжался у Ге лишь два года. Уже в 1878 году он начал писать портреты для заработка. А в 1879—1880 годах возник портрет-набросок с Екатерины Ивановны Забелло, племянницы жены художника, будущей его невестки⁴ (Киевский гос. музей русского искусства), в котором передано столько человеческого обаяния, что он должен быть отмечен как одно из лучших произведений художника.

Портреты Ге 80-х — начала 90-х годов отличаются от работ предшествующего десятилетия значительным разнообразием. Следуя общим тенденциям в развитии русского портрета, художник приходит к большой объективности характеристик. Он ставит перед собой и более сложные живописные задачи, нередко отказываясь от того цветового аскетизма, который еще отличал его портреты 70-х годов.

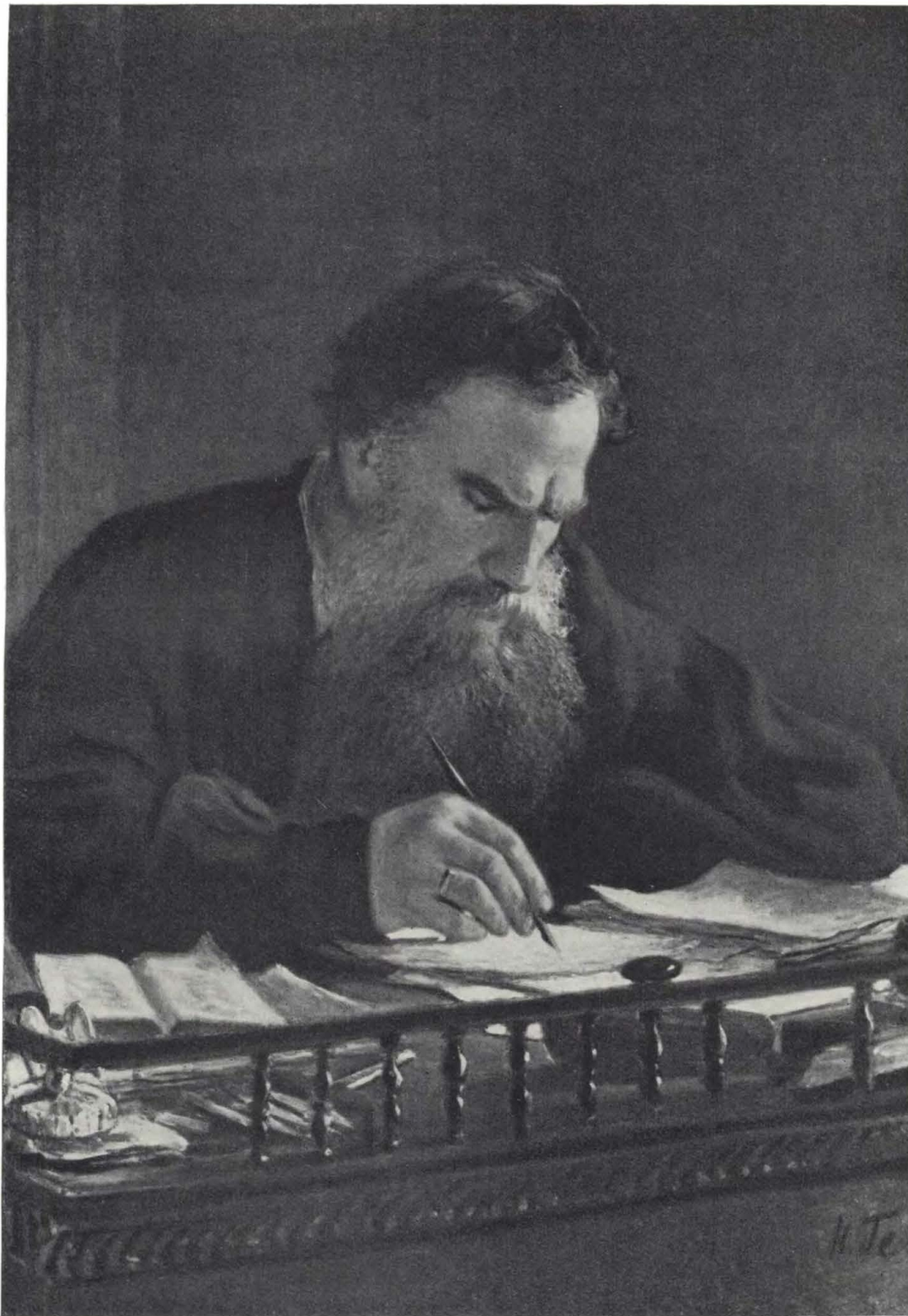
Одной из лучших работ этого времени явился портрет Л. Н. Толстого (1884, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 241), написанный в период начинающейся дружбы между Толстым и Ге. Дружба эта имела значение подлинного переворота

¹ Г. Ге. Воспоминания о художнике Н. Н. Ге, как материал для его биографии, стр. 131.

² В. Стасов. Указ. соч., стр. 265.

³ Там же, стр. 179. (Выражение «*avant la lettre*» взято из графики, где оно означает состояние листа до подписи, объясняющей его смысл).

⁴ Екатерина Ивановна вышла замуж за сына художника — Петра Николаевича Ге.



И. Г. е. Портрет Л. Н. Толстого. 1884 год.

Гос. Третьяковская галлерей.



Н. Ге. Портрет Н. И. Петрункевич. 1893 год.

Гос. Третьяковская галерея.

нера, в которой исполнен портрет, значительно отличается от манеры портретов 70-х годов. Сейчас художнику достаточно одного серебристого мазка, положенного в тени, на шее, для того чтобы четко выявить и наклон головы, и высоту плеча, и его контур. В портрете прекрасно переданы и огромная самоуглубленность писателя, и его напряженное стремление до конца выразить свою мысль, и спокойная свобода его работы. Серебристый рассеянный солнечный свет вносит в портрет что-то радостное и светлое.

Большой известностью пользуется портрет Н. И. Петрункевич (1893, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 242). В нем художник как бы продолжает откликаться на достижения современного ему русского портрета. Это сказывается и в тех элементах картинности, которые он придал композиции полотна, изобразив молодую

во всей жизни художника, и это сказалось в той почти благоговейной бережности и внимательности, с какими воссоздан на портрете Ге облик писателя.

Толстой изображен за письменным столом, работающим над статьей «В чем моя вера». Голова его опущена, брови сдвинуты, глаза устремлены в рукопись. Мастеру удалось передать в лице большое напряжение мысли и в то же время спокойствие, уверенность писателя в правоте своих взглядов.

В живописной манере этого полотна сказался уже тот высокий уровень, которого достигла к этому времени русская портретная живопись. Ге пользуется здесь солнечным светом, но не прямыми, а рассеянными серебристыми его лучами, отраженными от бумаги и освещающими склоненное лицо. Краски в портрете подобраны скромно, но в них чувствуется точность цветовых созвучий. Свободная ма-

девушку в профиль на фоне аллеи, уходящей в глубь сада, и в самом стремлении связать человека с пейзажем, с природой, также характерном для портрета конца XIX века. Однако в целом этот портрет, к настоящему времени к тому же значительно потемневший, нельзя признать вполне удачным. Ге не уделил в нем достаточно внимания психологической характеристике. Хотя пейзаж написан смелыми, широкими мазками, но соединение оттенков желтого, зеленого и синего цвета создает слишком резкое сочетание освещенного пейзажа с затененным лицом и силуэтом человеческой фигуры.

К поздним годам относится еще ряд портретов, среди которых выделяются портреты М. П. Габаевой (1886, Одесская гос. картинная галерея) и М. П. Свет (1891, Киевский гос. музей русского искусства; стр. 243). Первый из них, выполненный почти эскизно, легким слоем краски по светлому

фону, передает обаятельный образ молодой женщины, смотрящей прямо на зрителя открытым и взволнованным взглядом. Но в портрете старухи Свет, болезненной полуслепой женщины с бесконечной тоской в потухших глазах, художника снова привлекает напряженность человеческой психологии, которая в этом быстром портретном этюде, исполненном в скорбной гамме землисто-коричневых и серых тонов, получает и силу живописной экспрессии.

Именно эти черты выделяют среди поздних портретов мастера и два превосходных этюда крестьян (Киевский гос. музей русского искусства; стр. 245; и частное собрание в Ленинграде; стр. 246). Киевский «Старик-крестьянин» представляет собой чрезвычайно живой, написанный, вероятно, в один сеанс, портретный набросок, выполненный по серому фону подвижными рыжевато-охристыми мазками,



И. Ге. Портрет М. П. Свет. 1891 год

Киевский гос. музей русского искусства.

быстро и без тени колебаний строящими формы лица. Старик изображен прямо в фас, с прижатыми к груди, опирающимися на посох руками и устремленным на зрителя взглядом. Энергично сдвинуты тяжелые, нависающие над глазами брови, между ними врезалась глубокая складка. Во взгляде чувствуется возмущение несправедливостью, гневный протест, приобретающий особую напряженность благодаря тому, что старик смотрит прямо на зрителя, как бы призывая его откликнуться на этот протест. Но еще сильнее звучат в портрете ноты тревоги и горечи. Взгляд небольших, как бы сузившихся от боли глаз старика поражает своей остротой. Здесь перед нами выразительный тип крестьянина, представителя народа, муки которого будили совесть отзывчивой к народному горю прогрессивной русской интеллигенции¹.

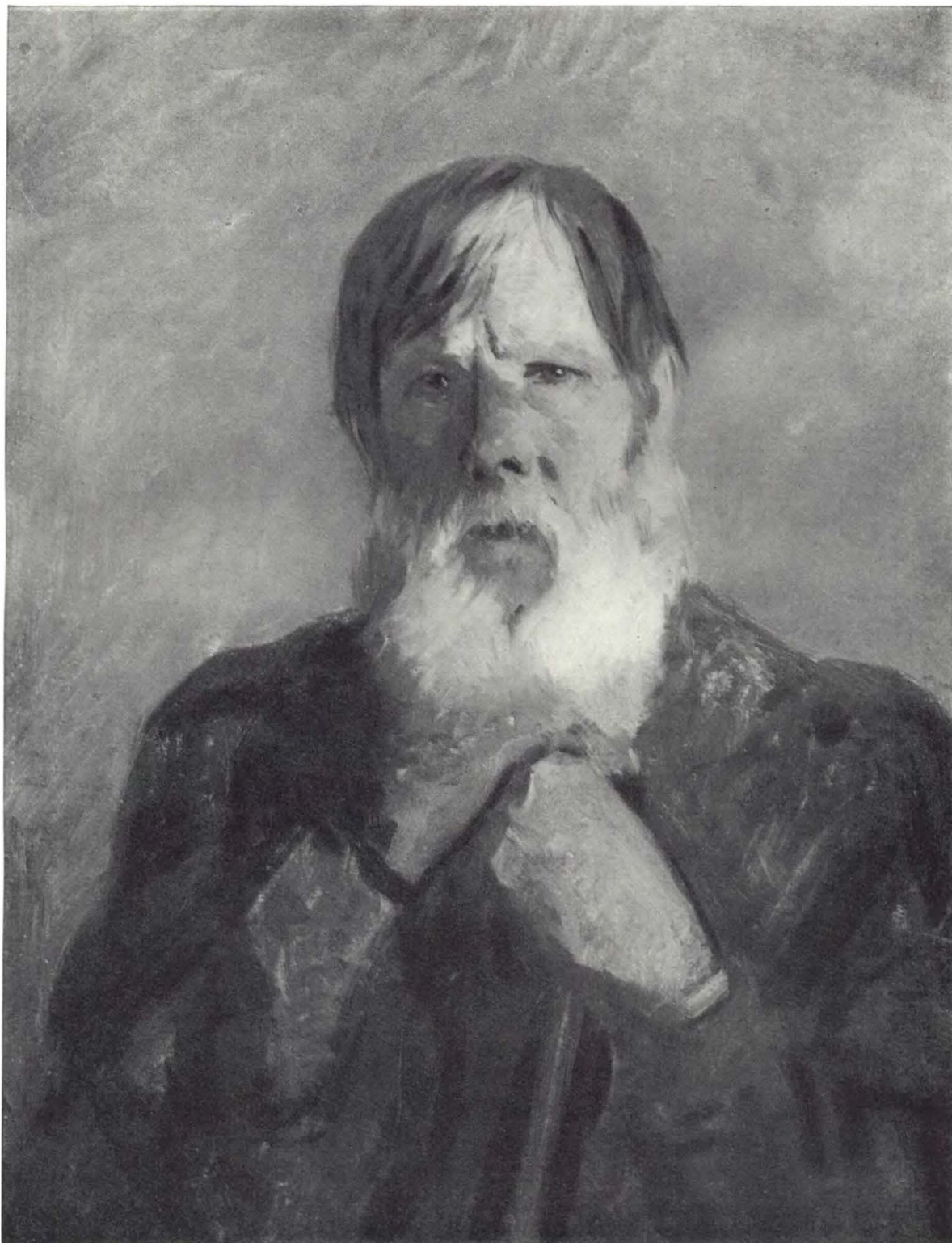
В ленинградском портрете (1887) мы встречаемся скорее с психологическим этюдом, с попыткой мастера передать определенное состояние человека. Лицо крестьянина, выделенное светом на темном фоне, дано в трехчетвертном повороте и несколько снизу, в результате чего зрителю виден лишь один его глаз, устремленный куда-то вверх и в сторону. Быстрога и подвижность кисти и здесь отвечают состоянию внутренней тревоги изображенного. Выступающие на темном фоне густые мазки, передающие спутанные волосы, освещенные части лба, щеки и носа, оттеняют как бы дрожащий взгляд старика, полный безнадежности и боли. Поразительно найдено художником выражение этого скорбного лица: высоко подняты страдальческие брови, глубоко запавшие глаза кажутся заплаканными, у носа легла горькая складка. Простое, скуластое лицо крестьянина исполнено глубокой человеческой муки.

В портретах крестьян 80-х годов, так же как и в изображении старухи Свет, с большой силой раскрыта художником тема страдания человека, зарождение которой можно было отметить еще в портретах предыдущих лет. Эта тема была необычайно характерна для Ге, проходя через целый ряд его произведений. Естественно, что в портретах художника она могла быть воплощена лишь отчасти, так как он стремился придать человеческому страданию предельно заостренное и действенное выражение.

Но в картинах 80-х — начала 90-х годов, определявших особенности позднего творчества Ге, эти интересы художника нашли свое развернутое выражение. Он вернулся теперь к напряженным нравственным проблемам своего раннего творчества, хотя они и находили у него теперь совершенно новое решение. И он по-прежнему ставил их не в исторических или портретных работах, но опять в картинах на евангельские сюжеты, к которым обратился еще на рубеже 70-х и 80-х годов.

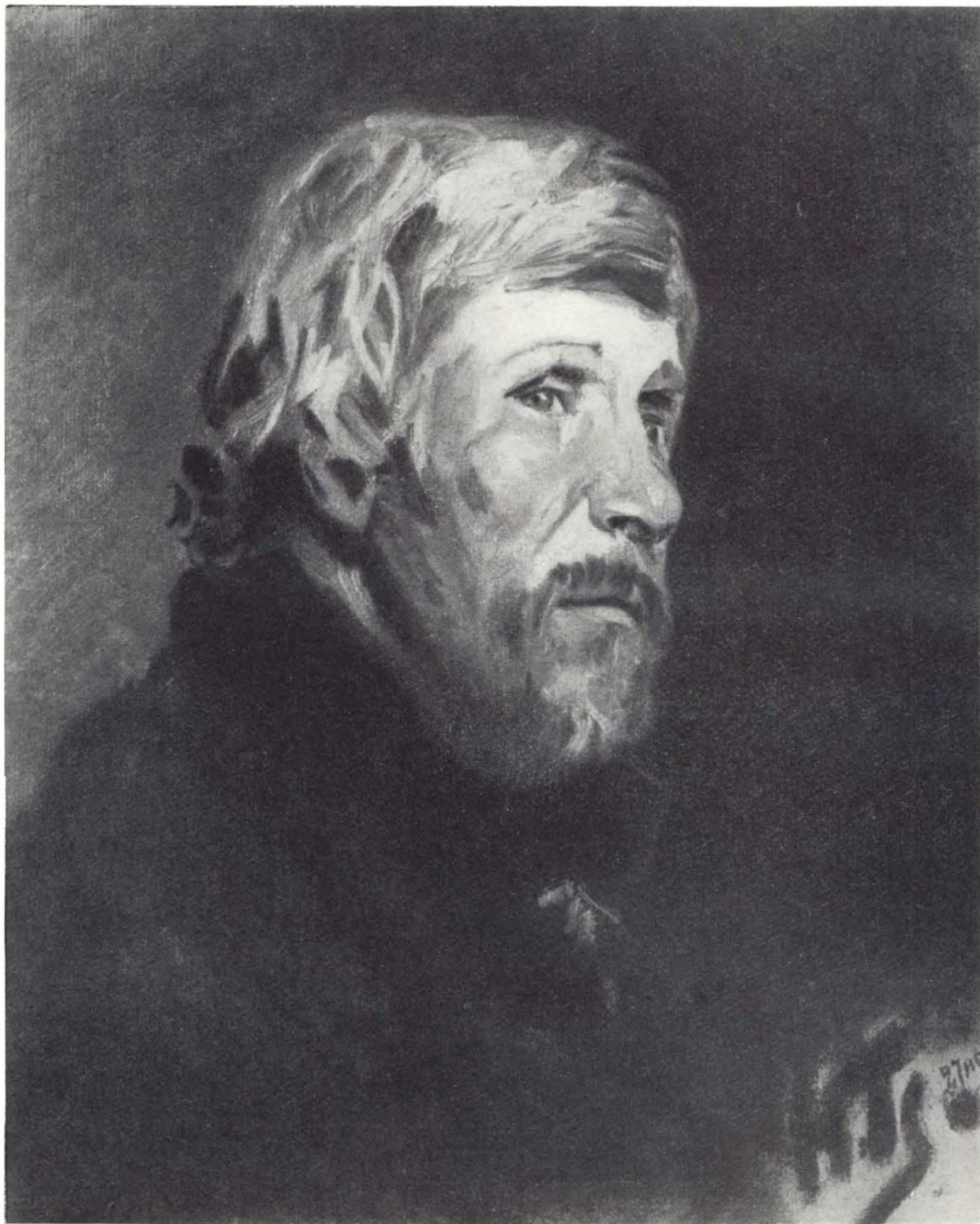


¹ Об отношении Ге к крестьянам вспоминает Е. Юнге в своей заметке о художнике: когда «зашла речь о беспорядках, бывших тогда между крестьянами Черниговской губернии, Ге горячо заступался за крестьян». (Е. Юнге. Воспоминания о Н. Н. Ге.— «Русский художественный архив», 1894, вып. IV—V, стр. 204).



И. Г. е. Старик-крестьянин. Конец 1880-х годов.

Киевский гос. музей русского искусства.



И. Г. е. Портрет крестьянина. 1887 год.

Частное собрание в Ленинграде.

В 1879—1880 годах Ге задумал и исполнил картину «Милосердие», этюдом для которой послужил, возможно, упомянутый выше портрет Е. И. Забелло. «Девушка подала нищему воды в жаркий вечер и вспоминает слова проповеди: „А кто напоит нищего, меня напоит“. В лице нищего я старался выразить Христа»¹,— писал художник об этом сюжете. Нищий со скорбно опущенной головой, одетый в рубище, тихо и торжественно проходит мимо зрителя; его лицо напоминает традиционную трактовку образа Христа в мировом искусстве. Девушка, только что напоившая его, по-видимому, поняла, кто прошел мимо нее. Она прижала руки к груди, в ее глазах видно охватившее ее волнение. С помощью несколько наивного приема Ге стремился осовременить происходящее действие. Он пишет кисейное платье на девушке и простой дачный забор. Этим он хотел напомнить зрителю, что слова Христа за две тысячи лет не устарели.

Картина была встречена на выставке крайне враждебно. Публику шокировала неестественность сопоставления легендарного образа и фигуры нарядной, вполне современной «дачницы»². И действительно, идея соединения в одном полотне реального и отвлеченного оказалась надуманной. По-видимому, Ге инстинктивно понял эту свою ошибку и к такого рода темам никогда больше не возвращался. Самую картину он уничтожил, написав на ее холсте один из следующих своих сюжетов³.

Но в самом обращении к новому циклу произведений на евангельские сюжеты Ге вскоре получил и мощную поддержку. В начале 80-х годов состоялось его знакомство с Толстым. Завязавшаяся вслед за этим близкая дружба художника и писателя определила важнейшие стороны искусства Ге последнего периода его творчества.

Ге так рассказывал об этой встрече: «В 1882 году случайно попало мне слово великого писателя Л. Н. Толстого „о переписи“ в Москве. Я прочел его в одной из газет. Я нашел тут дорогие для меня слова. Толстой, посещая подвалы и видя в них несчастных, пишет: „Наша нелюбовь к низшим — причина их плохого состояния...“. Как искра воспламеняет горючее, так это слово меня всего зажгло. Я понял, что я прав, что детский мир мой не поблекнул., что ему я обязан лучшим, что у меня в душе осталось свято и цело. Я еду в Москву обнять этого великого человека и работать ему... С этой минуты я все понял, я безгранично полюбил этого человека, он мне все открыл»⁴.

Знакомство с Толстым, по-видимому, еще усилило ту взволнованную целеустремленность, которая всегда была свойственна убеждениям Ге. Во всяком случае именно с этих лет его творчество исполнилось как бы новым пафосом.

¹ В. Стасов. Указ. соч., стр. 269.

² «Перед картиной г. Ге зритель останавливается в изумлении. Грязный, нечесанный оборванец, от лохмотьев которого смердит, с весьма выразительным лицом библейского типа, удаляется от вертограда, где видна барышня, живьем выхваченная с загородной дачи...»,— писал один из критиков (там же, стр. 280).

³ «Что есть истина?» (Гос. Третьяковская галерея).

⁴ В. Стасов. Указ. соч., стр. 283.

Изменилась даже манера его работы, обретшая приподнятую эмоциональность и экспрессивность.

Подобные черты характеризуют, например, рисунки на темы из Евангелия, созданные в 80-х — начале 90-х годов. Среди них выделяются изображения «моления о чаше» и в особенности большой рисунок Третьяковской галереи (1890—1892; *стр.* 249). Христос изображен стоящим на коленях, со сжатыми руками; его голова откинута, лицо обращено к небу, широко открытые глаза полны ужаса, они почти требуют: «Да минует меня чаша сия!» Уже здесь появилась у Ге та страстность исполнения, которая отличает его поздние картины. Рисунок сделан углем, широкими и длинными стремительными штрихами, косо летящими вверх. Черные штрихи ярко выделяются рядом с освещенным склоном холма, незаштрихованным вовсе.

Какой одухотворенности достигла к этому времени живописная манера художника, показывает превосходный эскиз «Христос и Никодим» (1886, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*). Ге снова отличает здесь интерес к драматическому столкновению характеров, мировоззрений. Проникнутый страстной убежденностью Христос и сомневающийся Никодим противопоставлены друг другу даже композиционно, изображенные в профиль и повернутые лицами друг к другу. Эскиз отмечен замечательной свободой и энергией живописного исполнения. Ге кладет смелые, крупные мазки, то короткие, то длинные, превосходно намечающие формы и в то же время выражающие бурную динамику происходящего. Христос остро, почти с гневом смотрит в глаза Никодиму, указывая перстом на что-то вдали. Четкий профиль Христа с всклокоченными волосами резко выделяется на светящемся оранжево-желтом фоне. Особенно поражает в темноте сверкающий белок его глаза под низко опустившейся бровью. В этом пристальном взгляде есть что-то упорное и строгое, почти гневное. Никодим представляет прямую противоположность Христу. Его спокойствие в большой мере подчеркивается очень светлыми, простыми длинными мазками, которыми художник лепит его фигуру и белую чалму на голове. Напротив, волосы и одежда Христа написаны стремительными движениями кисти, усиливающими то впечатление взволнованности, которым проникнут изображенный на холсте диалог.

Экспрессией своего выполнения «Христос и Никодим» как бы продолжает у Ге традицию его наиболее свободных по живописи произведений 60-х годов. Однако в его колорите, построенном уже на более разбеленных и кроющих, хотя и ярких тонах, появляются новые черты, характерные для позднего периода творчества мастера. Вместе с тем, своим пафосом этот эскиз, так же как и упомянутые выше карандашные рисунки, вплотную подводит к циклу картин, посвященных художником последним дням и смерти Христа.

Как бы мы ни относились теперь к художественному качеству произведений Ге последнего периода, для нас очевидно, что они написаны «кровью сердца». Их переполняет жгучее негодование на социальное зло, на страдание народных масс. «Окружающая нужда — труд... — возрастающая любовь с детства к этому трудовому



*Н. Ге. Христос и Никодим. 1886 год.
Гос. Третьяковская галерея.*

крепостному люду — все навело меня на эту мысль», — писал Ге по поводу одного из этих своих произведений¹. Эти слова художника отчетливо показывают, что в религиозных сюжетах, которые стали теперь для него единственно возможными, он стремился выразить тот же социальный конфликт современного ему русского общества, который оплодотворял тогда и развитие всего передового русского искусства.

Разница между Ге и большинством современных ему художников заключалась в том, что он, как и Толстой, искал разрешения этого конфликта не в активной борьбе, которую он в корне отрицал, но в проповеди христианской морали. Показывая страдания Христа, художник стремился пробиться к сердцам своих современников, в том числе и самих угнетателей народа. Он наивно надеялся, что его картины заставят их раскаяться, пробудят их совесть, «перевернут души» современных тиранов. С другой стороны,

в этой страстной проповеди Ге заключалось и известное противоречие. Хотя художник и пытался следовать толстовскому учению о «непротивлении злу», на самом деле его картины вызывают острейшее негодование на это зло, то есть — объективно — толкают человека на «противление» ему. Самый характер произведений Ге последнего периода, по справедливому замечанию В. Дмитриева², сближает его больше с личностью Толстого, чем с его учением, с толстовством. И действительно,



*И. Ге. Христос в Гефсиманском саду. Уголь.
1890—1892 годы.*

Гос. Третьяковская галерея.

¹ В. Стасов. Указ. соч., стр. 269.

² В. Дмитриев. Указ. соч., стр. 29.

мы можем сказать, что в картинах художника проявилась та трагичность, которая была и в Толстом с его знаменитым «Не могу молчать», и в тогдашней русской действительности, но которой не было в самом учении — толстовстве.

Первой законченной картиной нового этапа является «Выход с Тайной вечери» (1889, Гос. Русский музей). Предварительно был сделан эскиз к этой картине (1888, Гос. Третьяковская галерея); он изображает Христа с группой учеников, только что вышедших из простого каменного строения, где, очевидно, происходила прощальная трапеза. В картине царит глубокая тишина лунной ночи: холст залит сине-голубыми оттенками цвета. Медленно спускаются по каменной лестнице ученики и тонут в тени, как бы соответствующей их тяжелым думам. Наоборот, фигура Христа облита лунным светом. Его лицо поднято к небу, он как будто прощается с тем миром, в котором прожил свою короткую жизнь.

В том же 1889 году Ге принял за новую картину, которую озаглавил «Что есть истина?» (1890, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 251). Работа была исполнена в сравнительно короткий срок: 17 января 1890 года Ге уже сообщил Толстому о том, что она закончена. Композиция картины была установлена быстро: у мраморной стены перед Пилатом, римским правителем Иудеи, стоит Христос со связанными за спиной руками, в разорванном хитоне. Его волосы всклокочены; глаза, обращенные к Пилату, но смотрящие мимо его лица, полны угрюмой сосредоточенности.

Ге показал в картине Христа-страдальца, отнюдь не возмущенного издевательским отношением к себе. Доброжелательные критики отмечали, что перед торжествующим Пилатом Христос и не мог быть иным: «ему ведь плевали в лицо!» — писал один из них¹. Ге стремился представить Христа предельно униженным, однако он не показал духовной красоты, красоты борьбы, а тем самым и внутренней победы этого замученного человека. В результате зритель не испытывает уверенности и в торжестве его правды.

Наоборот, образ Пилата удался художнику превосходно. Это действительно римский патриций, спокойный, уверенный, выхоленный. Его массивная фигура закутана в широкую тогу, его движения свободны. Ге изобразил в картине тот момент, когда Пилат с усмешкой повернулся к Христу, только что сказавшему ему, что он пришел в мир, чтобы установить истину. «Что есть истина?» — спрашивает его Пилат. И этот вопрос превосходно характеризует этого вельможу, давно лишенного веры в возможность истины на земле, пресыщенного не только роскошью своего быта, но и многообразием философских учений.

Оставив фигуру Христа в тени, Ге много поработал над пластической выразительностью фигуры Пилата. Она поставлена в картине так, что на нее падают и прямые солнечные лучи, и их сияющие отсветы от розового мрамора стен. Но все же в живописном отношении картина не оказалась удачной. Стремясь к повышению

¹ Д. Мордовцев. Н. Н. Ге и его палестинская ночь. — «Новости и биржевая газета», 1891, 18 марта (№ 77).



И. Г. е. «Что есть истина?» Христос и Пилат. 1890 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

ной экспрессии выражения, Ге злоупотребил интенсивностью красок и не избежал резких, даже ядовитых зелено-желтых тонов. Достоинства картины заключаются не столько в колорите, сколько в разработке самой сцены и прежде всего в психологической трактовке образа Пилата, над которым, как показывает превосходный карандашный эскиз Третьяковской галереи (стр. 253), художник упорно работал¹.

Исполнив этот сюжет, Ге перешел к другому эпизоду легенды — к картине, названной им «Совесть» (1891, Гос. Третьяковская галерея). Художник представил тот момент, когда Иуда, только что предавший Христа в руки стражи, следует за ним на расстоянии. Весь пейзаж погружен в ночную тьму. Освещена голубоватым лунным светом только уходящая вглубь пустынная дорога. По ней медленно движется Иуда. Вдали едва виднеется несколько фигур, слабо освещенных факелами. Среди них должен быть и Христос, которого уводит стража. Согнувшаяся фигура Иуды крайне выразительна. Он плотно закутался в плащ, завернувшись в него с головой, точно стремясь сжаться до отказа, его руки прижаты к телу, ноги кажутся неподвижными. Профиль его едва различим в глубокой синей тьме.

Современная художнику критика упрекала его в том, что он решился выбрать такой «непосильный сюжет», назвав картину словом «Совесть», но показав эту «совесть» одной только спиной Иуды². Однако критики были неправы. Ге действительно удалось передать все мучительное томление предателя, застывшего в нерешительности и не способного ни двинуться вперед, за Христом, ни остаться на месте. Голова Иуды вытягивается вперед, он как бы стремится разглядеть удаляющуюся группу, уводящую Христа. Ге добился предельного лаконизма для выражения мучительного состояния Иуды, совершившего отвратительное предательство и теперь понимающего, что уже изменить ничего нельзя. Разумеется, прав был А. Рождествен, возмущившийся советом Н. Михайловского, который требовал от Ге изображения раскаяния Иуды в виде драматических жестов и воплей³.

Последним сюжетом из цикла сцен, предшествующих смерти Христа, явился «Суд Синедриона» (1892, Гос. Третьяковская галерея), в котором Ге обратился к теме, разрабатывавшейся еще Крамским в его картине «Хохот». Здесь представлено пышное шествие еврейских первосвященников после суда над Христом. В шествии процессии чувствуется «фарисейская торжественность». Правая часть картины представляет интерес изображением пышных одежд, светильников, богослужбной утвари и т. д. Однако образ Христа и здесь, как и в сцене с Пилатом, безусловно не удался художнику. Христос изображен слева у стены,

¹ Картина простояла на выставке передвижников всего несколько дней и была снята по распоряжению правительства. По совету Л. Толстого она была тогда же приобретена Третьяковым.

² «Иуда завернулся в какой-то плащ, стоит к зрителям почти спиной... Почему это „совесть“? — писал Н. Михайловский. — Сотрите подпись, и иной подумает, что перед ним просто человек, которому вздумалось выкупаться в лунную ночь и который теперь дрожит от холода и кутается в какую-то хламиду...» (Н. Михайловский. Письма о разных разностях. Об Иуде предателе и о XIX передвижной выставке. — «Русские ведомости», 1891, № 83. Перепечатано: Полное собрание сочинений, т. 6. СПб., 1909, стб. 939—940).

³ А. Рождествен. Иуда предатель на картине Н. Н. Ге. — «Казанские вести», 1892, № 535—536.

окруженный группой священнослужителей, обступивших его и издевающихся над ним. Он стоит, весь съежившись, рукой закрывая нижнюю часть лица, но глаза, мрачно смотрящие на мучителей, всклокоченные волосы над высоким лбом ничего не прибавляют к образу человека, может быть, и несчастного, но, по-видимому, ничтожного и мелкого¹.

В те же 90-е годы Ге приступил к своим последним картинам, посвященным теме «распятия». Он начал работать над этой темой еще в начале 80-х годов, но только теперь подошел к ней вплотную. Одной из первых работ на этот сюжет была оставшаяся недописанной картина «Голгофа» (1892, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 254*). Полотно исполнено широкими мазками, не все фигуры закончены, фон лишь намечен, но тем не менее сцена в целом и особенно центральный образ Христа производят сильное впечатление.



Н. Г. с. Голова Пилата. Эскиз к картине «Что есть истина?». Христос и Пилат. Карандаш. 1889 год.

Гос. Третьяковская галерея.

В центре картины только что приведенные «преступники»: Христос и два разбойника. Христос стоит, откинув голову и закрыв глаза. Только руки всплеснулись вверх и сжимают виски. Лицо выражает застывшее отчаяние. За Христом, слева от зрителя, Ге ставит полуобнаженного «нераскаявшегося разбойника» со связанными за спиной руками. Его бритая голова выполнена с преувеличенной экспрессией, рот полуоткрыт, скошенные

¹ К сожалению, сейчас мы ничего не знаем о первоначальном облике Христа, который Ге переделал по просьбе Толстого, возмущившегося его видом. Но заменивший его новый Христос также крайне непривлекателен.



И. Ге. Голгофа. 1892 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

глаза расширены от ужаса. Справа от Христа — юный «раскаявшийся разбойник», тоже со связанными руками, отвернувший в сторону свою печальную голову. Все три фигуры почти неподвижны. Две складки хитона вертикально падают вниз, как бы оттеняя неподвижную фигуру Христа, и только развевающиеся у поднятых локтей рукава вносят в этот образ оттенок смятения.

В композиции картины не все удалось художнику. Так, явно мешает цельности впечатления горизонтально протянутая рука, указывающая на Христа. Неудачен и «нераскаявшийся разбойник», физиологический ужас которого передан художником с излишним нажимом и прямолинейностью. Но в живописи появляются у Ге некоторые интересные новые приемы. Художник пишет широкими живопис-

ными мазками, выделяя более отчетливо лиловый хитон Христа и темно-желтую одежду «раскаившегося разбойника». На белой каменной площадке Голгофы ярко выделяются синие тени от фигуры воина, протянувшего руку, и от фигур Христа и разбойников.

Живопись «Голгофы» свидетельствует о том, что развитие Ге-живописца шло более сложными путями, чем это представляет распространенная в литературе версия о том, что художник пренебрегал живописной формой во имя «пропаганды идей». Надо признать, конечно, что сам Ге порой давал основания для обвинения его в забвении художественной формы искусства. «Ишь, что выдумали: „Не эстетично!“ — говорил, по словам А. Фаресова, художник. — Да я не хочу эстетики! ...Я напишу вам такую правду, что вы забудете эстетику и все-таки пойдете смотреть на эту правду и думать о ней. Мне это только и надо»¹. Самые эти слова еще не говорят о забвении художником работы над формой, тем более, что в других своих высказываниях Ге отводил должное место разработке живописных средств искусства, отмечая, что «живое содержание требует и дает живую форму»². Но в своей собственной творческой практике последнего периода у художника были все же серьезные срывы. Поиски «живого содержания» приводили его к попыткам демонстрации зрителю крайних проявлений человеческого страдания, предсмертной боли и отчаяния, передаваемых им нередко с почти физиологической достоверностью. Еще в 1886 году он говорил об этих своих приемах: «Я сотрясу все их мозги страданием Христа... Я заставлю их рыдать, а не умиляться»³. Естественно, что такие задачи нередко приводили Ге к психологическим преувеличениям. Его образы становились излишне резкими и прямолинейными. Сосредоточивая все свое внимание на повышенной экспрессии лиц и поз, он нередко утрачивал необходимое чувство меры в использовании живописных приемов, злоупотребляя контрастами красок, света и тени, не заканчивал свои полотна, относился небрежно к колористической целостности картины.

И все же нельзя говорить о неэстетичности поздней живописи Ге. Экспрессия «Голгофы» Третьяковской галереи свидетельствует о новых задачах, поставленных мастером в области цвета и мазка. В этой картине, как во многом и в эскизе «Христос и Никодим», напряженной экспрессии человеческих лиц отвечает живая одухотворенность, трепетность красочной поверхности, как бы распадающейся на динамичные мазки. Эти новые черты творчества Ге были близки тем задачам, которые на другой основе разрешались уже в это время в творчестве Врубеля.

Продолжая работать над темой смерти Христа, Ге от картины к картине все более наращивал силу изображения страдания. Рисунки и живописные этюды к его «Распятиям» выполнены с какой-то неутолимой страстью. Ге искал в этих образах

¹ А. Фаресов. Живописец-моралист (из личных воспоминаний о П. Н. Ге). — «Книжки недели», 1895, май, стр. 14—15.

² В. Дмитриев. Указ. соч., стр. 17.

³ Г. Ге. Воспоминания о художнике П. Н. Ге, как материал для его биографии, стр. 133.



*И. Г. е. Наброски головы распятого Христа. Карандаш.
1892 год.*

Местонахождение неизвестно.

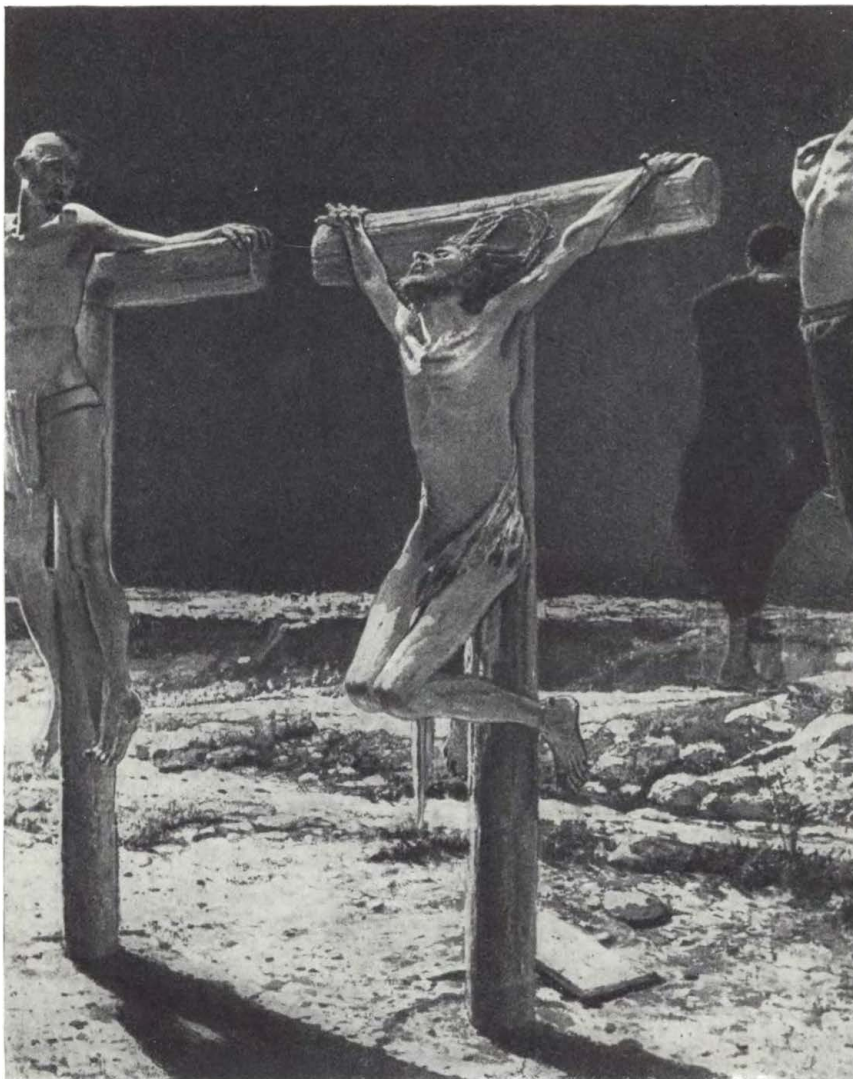
крайнего выражения человеческой муки, и физической, и моральной. Добиваясь точности в движениях распятого человека, он пользовался услугами натурщика, которому приходилось давать отдых после каждые 3—5 минут позирования. В бесконечных вариантах физического страдания Ге передает такое высокое его напряжение, что оно вызывает у зрителя невольное содрогание. Таково, например, «Распятие» (эскиз) из Киевского музея русского искусства, впечатляющее необыкновенной экспрессией лица казненного. Еще острее выражен ужас в голове Христа, нарисованной на одном из альбомных листов в фас, с открытым ртом, с глазами, словно готовыми выйти из орбит (местонахождение неизвестно)¹. Не менее сильны и два наброска откинутой кверху и вбок головы Христа с закрытыми глазами и открытым ртом, из которого как бы слышится отчаянный, последний вопль (местонахождение неизвестно; *стр.* 256). Тема физической боли здесь столь резко подчеркнута,

что порой целиком поглощает внимание зрителя, становясь из средства самоцелью.

Именно эти последние наброски были использованы художником в почти законченной композиции 1892 года (местонахождение неизвестно; *стр.* 257)². На абсолютно темном фоне неба виднеются ярко освещенные кресты. Христос, по-видимому, умирает, а может быть, уже умер; на его искаженном лице застыла та страшная маска, которую Ге нашел в своем карандашном рисунке. С головы сорвался терновый венец, зацепившийся за окровавленные волосы; колени резко согнулись под острым углом, тело обмякло и висит только на пригвожденных руках. Слева, почти уходя за край картины, видна фигура одного из распятых разбойников, с болью и жалостью смотрящего на Христа.

¹ «Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге», стр. 97.

² Картина находилась в Люксембургском музее в Париже вплоть до его закрытия.

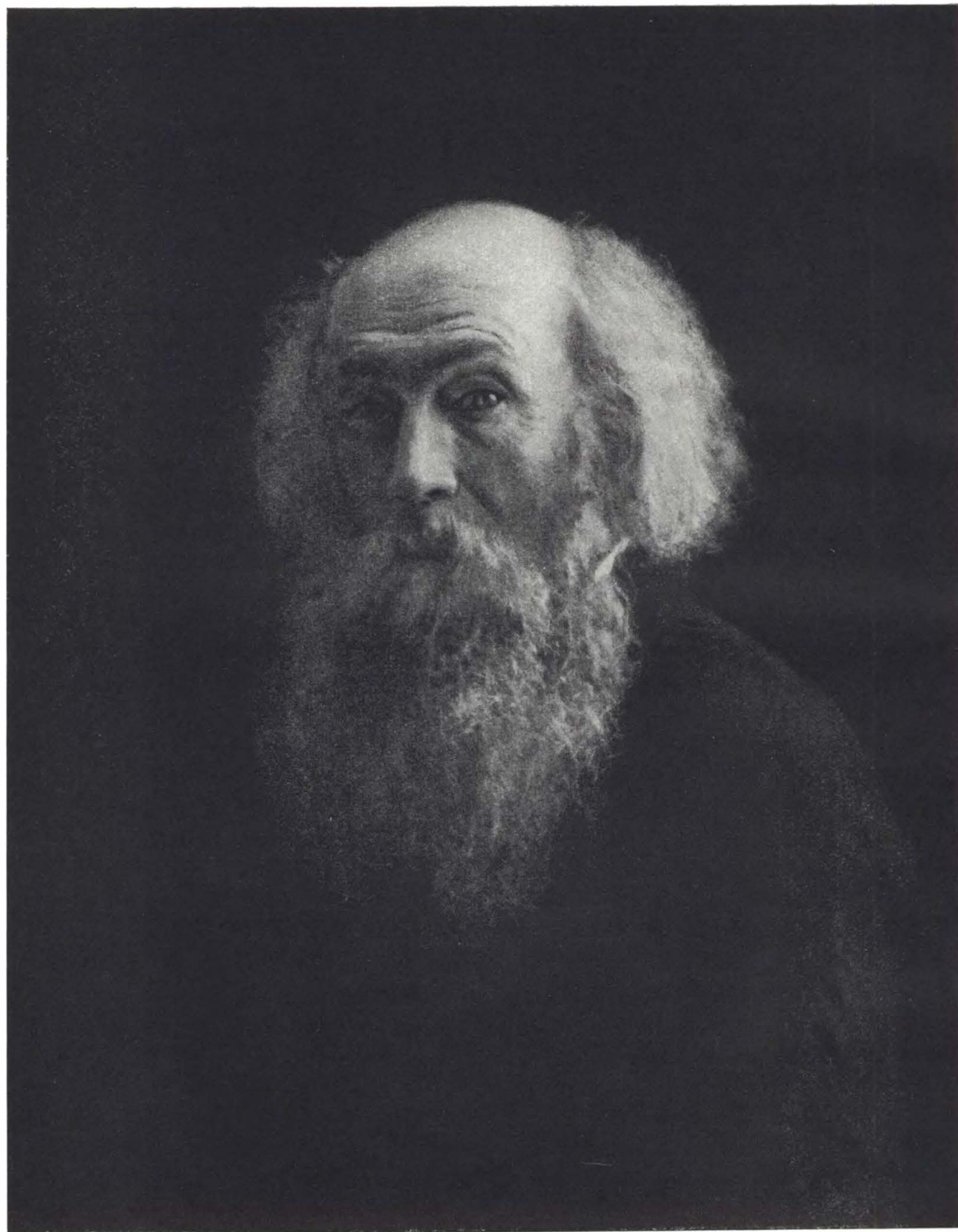


И. Ге. Голгофа. 1892 год.

Местонахождение неизвестно.

Но одновременно Ге начинает работать над новой композицией, где «нераскаившийся разбойник» приобретает еще большую роль. Среди этюдов к этой композиции есть один, сделанный смелыми, редкими штрихами угля¹. Он изображает разбойника, кричащего от ужаса и боли за умирающего Христа. Этот набросок нашел отражение в последнем варианте «Распятия» (1894, частное собрание в Швейцарии). Ужас, выраженный в лице разбойника, повернутом к Христу, беспредель: его глаза почти выходят из орбит, рот широко открыт,— оттуда как бы несется вопль отчаяния.

¹ «Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге», стр. 103 (слева внизу).



И. Г. е. Автопортрет. 1893 год.
Киевский гос. музей русского искусства.

Нет сомнения в том, что Ге сознательно хотел использовать оба эти «Распятия» для того, чтобы оказать какое-то ошеломляющее действие на современное ему человечество¹. Знаменательно, что в последнем варианте центр тяжести перенесен с образа Христа на образ разбойника. Ге ставил себе, очевидно, задачу показать «обращение» разбойника при виде смерти Христа, проснувшееся в нем ясное сознание тяжести своих собственных преступлений. По-видимому, именно это «прозрение» преступного человека и было основной задачей художника, который хотел примером «покаявшегося» разбойника воздействовать на всех мучителей современного ему человечества.

В этом и проявлялась детски-наивная вера художника в возможность «исправления» угнетателей и тиранов. Это было заблуждение, которое лежало и в основе проповеди «непротивления злу» Толстого, считавшего осуществимой победу над социальным злом посредством личного усовершенствования. Но в этих же образах сказалась и беспредельная любовь художника к страждущему человечеству, бесконечная способность к состраданию и сочувствию, неугасимое стремление к живой творческой помощи людям.

Работа над обеими картинами глубоко потрясла художника. Хотя они готовились долго, но последняя картина была окончена всего за полтора месяца. «Да, эта картина меня страшно измучила,— писал он Толстому,— и, наконец, я вчера нашел то, что нужно, т. е. форму, которая вполне живая... Я сам плачу, смотря на картины»².

Образ художника, измученного царящим в мире злом и в то же время проникнутого неумиравшим стремлением к протесту, предстает перед нами в последнем автопортрете Ге (1893, Киевский гос. музей русского искусства; стр. 258). Этот изумительный портрет глубокого старца, с огромной седой бородой и лысой головой, окруженной длинными седыми прядями волос, со страдальчески поднятыми бровями и поразительными глазами, доверчивыми, как у ребенка, все еще жадно всматривающимися в жизнь, все еще исполненными немой вопросом, тревогой и надеждой, является замечательным итогом всей творческой жизни художника, его отзывчивости на всякое страдание и веры в возможность прекращения этих страданий, в конечное торжество справедливости, любви и добра.


¹ Г. Ге. Воспоминания о художнике Н. Н. Ге, как материал для его биографии, стр. 133.

² Письмо Л. Н. Толстому 26 октября 1892 года.— См.: В. С т а с о в. Указ. соч., стр. 374—375.



В. В. ВЕРЕЩАГИН

А. С. Давыдова



Имя В. В. Верещагина (1842—1904) неразрывно связано с успехами русской батальной живописи второй половины XIX века. Правда, наследие этого мастера не сводится к произведениям батального жанра. Он выступал и как талантливый бытописатель, и как автор картин на исторические сюжеты. «Обращать все внимание только на одни военные картины Верещагина — огромная ошибка, огромное заблуждение и односторонность, — писал В. В. Стасов. — Самые разнообразные стороны народной жизни были одинаково доступны и драгоценны Верещагину для его изображений»¹. И все же особые заслуги принадлежат художнику именно в батальной живописи. Он завершил демократизацию этого жанра, тесно связанного ранее с официальной идеологией. Несмотря на то, что его творчеству в этой области предшествовали определенные реалистические завоевания, только в его руках традиционные батальные полотна превратились в народные картины о бедствиях людских и беспримерном мужестве рядовых солдат. Он показал всю подноготную войны, в которой увидел «лишь 10% победы и 90% страшных увечий, холода, голода, жестокости, отчаяния и смерти в самых ужасных и поразительных ее проявлениях»².

Официальную линию в развитии батальной живописи первой половины XIX века представляли В. И. Мошков, А. И. Зауервейд, А. Е. Коцебу. В своих картинах они изображали крупные битвы, выдающиеся подвиги, решающие сражения, то есть то, что в историческом отношении определяет основные этапы войны. Это не было случайным, так как батальная живопись составляла тогда одну из разновидностей исторического жанра, и поэтому в ней стремились изображать достоверно и документально точно конкретные события. Часто художники-баталисты (как, например, Мошков) бывали очевидцами войн, в тех же случаях, когда художник не

¹ Каталог посмертной выставки картин и этюдов В. В. Верещагина. СПб., 1904, стр. 6.

² Н. Брешко-Брешковский. Русский художник В. В. Верещагин, СПб., 1904, стр. 5.

мог наблюдать войну воочию (например, Коцебу), он всесторонне изучал ее события, собирая о ней материалы и выезжая на места военных действий.

Однако при всем том батальные картины академистов первой половины века страдали условностью. Художники воспринимали войну со стороны, издалека, как широкую панораму грандиозных сражений. Никто из них не приблизился к войне вплотную, не разглядел все те частности боевой жизни, из которых и складывается конкретное представление о войне. Академические картины строились как изображение местности, на которой разворачиваются сложные военные действия. Бой изображался как грандиозное и эффектное зрелище, и это сообщало таким картинам парадный, а в ряде случаев и театральный характер.

Наряду с подобными картинами, представлявшими исторически важные этапы войны и носившими официальный историографический характер, в первой половине XIX века создавались батальные произведения частного, бытового характера, отличающиеся большей конкретностью показа военных событий и самих солдат. Представителями этого направления были Федотов и Шевченко, Тимм и К. Н. Филиппов (1830—1878). От воссоздания грандиозных сражений, от восприятия боевой жизни издалека Федотов и Шевченко перешли к показу сцен военного быта. Эти художники еще не приходили к широким обобщениям, удовлетворяясь правдивостью изображаемых эпизодов. Однако они сумели приблизиться к человеку на войне. Солдат, его быт, его судьба стали в центре внимания этой линии батального жанра, сообщая ему демократическую направленность. Если Федотов и Шевченко были бытописателями мирной жизни армии, то Тимм и Филиппов — очевидцы Крымской войны — отражали сцены боевой жизни солдат. Очень скромно и буднично просто повествуют в своих зарисовках эти художники о знаменитой Севастопольской обороне. Но в этой простоте и немногословности их рассказов выявляется и вся суровость обстановки, тяжесть ратного дела, ощущение опасности, подстерегающей на каждом шагу. Творчество Федотова, Шевченко, Тимма и особенно Филиппова явилось своего рода фундаментом, на котором возникли военные картины Верещагина, представлявшие собой уже не частные и единичные эпизоды, но широкое обобщение раздумий художника о сущности войны и о роли в ней рядовых солдат.

Во второй половине XIX века размежевание официальной и демократической батальной живописи пошло значительно дальше. Известные достоинства академической батальной живописи первой половины столетия — умение передать ожесточенность и упорство схваток — были утеряны академистами последующей эпохи. Батальные полотна, подобные картинам Н. Д. Дмитриева-Оренбургского (1837—1898) и Л. Ф. Лагорио (1827—1905) на темы из русско-турецкой войны, по-прежнему писались с большим размахом и профессиональной выучкой, однако все чаще становились похожими уже не столько на сражения, сколько на чинные военные парады.

С другой стороны, в это время неуклонно развивались и реалистические тенденции в батальном жанре. Накануне появления туркестанской серии Верещагина,

в 1871—1872 годах, В. Е. Маковский и И. М. Прянишников создали большой цикл картин о Севастопольской обороне. Эти скромные жанровые полотна, исполненные в соответствии с индивидуальными склонностями и дарованием каждого художника, хорошо передавали бытовую сторону войны. Они были во многом еще близки характеру зарисовок Тимма и Филиппова. Произведения Маковского и Прянишникова не несли в себе глубоких обобщений. Их бесспорным положительным качеством была правдивость показа будней войны и интерес к психологии главного героя войны — солдата. В их произведениях нет ничего необычного и грандиозного, что поражало бы воображение. Однако состояние людей, действующих в этой казалось бы будничной обстановке, передавалось с необычайной чуткостью и человеческой теплотой, и сразу становились ощутимыми напряжение и опасность их жизни, их мужественная выдержка и неброский, истинный героизм.

Еще дальше пошли в своих работах А. Д. Кившенко и П. О. Ковалевский, написавшие уже после балканской серии Верещагина, в 1880—1890-х годах, свои картины о русско-турецкой войне. Показ ими неприглядной правды войны и одновременно ее героики в больших многофигурных композициях придавал картинам художников тот обобщающий характер, который сближал их с произведениями Верещагина. Оба эти художника стремились к широкому изображению истинной картины войны. Многофигурные, со сложным композиционным построением, с интересным развитием сюжета, картины этих художников воспринимаются уже не как изображения частных эпизодов. Огромные людские массы участвуют у них в грандиозных операциях. В то же время пристальный, наблюдающий глаз художников воспринимает их не общим планом, а очень индивидуально, во всей жизненной конкретности ситуации. Все частные выразительные моменты объединены в одну цельную картину подлинных солдатских трудностей и подлинного мужества. В такой интерпретации батальных сцен было стремление к широким обобщениям на основании множества неприкрашено правдивых фактов.

Нет сомнения, вместе с тем, что эти работы Кившенко и Ковалевского создавались уже под сильным воздействием творчества Верещагина. Именно Верещагин придал батальным картинам то историческое содержание, которого еще не было у его предшественников. По существу бытовые картины, показывающие не сражения, а то, что предшествует бою и наступает после него, то есть самую жизнь на войне, приобрели под кистью Верещагина героико-эпическое звучание. В его картинах, так же как и в полотнах Сурикова и Репина, каждый частный эпизод представлен как типический. Художник вернул батальному жанру то обобщающее содержание и ту форму большого искусства, которые тот потерял у его предшественников-демократов. И подобно тому, как жанровые произведения Репина были, по словам Стасова, историческими картинами о современности, батальные полотна Верещагина также несли большой исторический смысл.



Творчество Верещагина неразрывно связано с общими процессами развития русского демократического искусства. Его мировоззрение складывалось под влиянием просветительских идей 60-х годов, во многом определивших его интересы. Стремление просвещать народ, «служить путеводителями не только в области эстетики, но также, и в значительной доле, в отношении психологического развития человечества»¹, было чрезвычайно характерно для художника. Всей деятельности Верещагина был свойствен отчетливый рационалистический оттенок. «Верещагин не из тех художников..., которые раскрывают глубокие драмы человеческого сердца... — справедливо замечал Крамской. — Та идея, которая пронизывает все его произведения, выходит из головы гораздо больше, чем от сердца»². Но благодаря этому творчество мастера отличалось и непоколебимой убежденностью и целенаправленностью. Он выступал своими произведениями против невежества и дикости. Его глубоко волновали царящие в мире жестокость и варварство. Средоточием этих качеств и была для него война, которую он воспринимал как несчастье человечества, как зло, противоречащее человеческому разуму.

В то же время в искусство Верещагина органически вошли проблемы, поставленные русской жизнью 70-х годов. Его творчество протекало в условиях могучего демократического подъема русской культуры, в условиях пробуждения в искусстве интереса к народным судьбам. И произведения мастера сыграли в этом прогрессивном движении большую роль, расширив границы демократического искусства показом жизни национальных окраин и неприкрашенной правды войны. Все эти черты сближали творчество художника с его современниками передвижниками³. Как для них, так и для Верещагина главным была судьба народа — его быт и нравы в мирной жизни, его ратные подвиги на войне. То же крестьянство, которое передвижники сделали главным героем своих жанровых произведений, предстало в картинах мастера оторванным от мирной жизни и одетым в солдатские шинели. Верещагина никогда не покидала уверенность в богатстве душевных сил народа. Поэтому в его произведениях рядом с картинами варварства и темноты возникают образы народного мужества, нравственной стойкости и отваги.

Особая целеустремленность, сказавшаяся в творчестве Верещагина, ярко выступала и в чертах его оригинальной личности. Неутомимый путешественник, побывавший не только в Западной Европе, но и в Индии, Палестине, Сирии, Японии, Америке, на Кубе и Филиппинах, любознательный наблюдатель, отважный воин,

¹ В. Стасов. Верещагин об искусстве. — Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., 1952, стр. 24.

² «Переписка И. Н. Крамского», т. 1. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. М., 1953, стр. 82.

³ Идейно близкий передвижникам, Верещагин не был, однако, связан с Товариществом организационно. Лишь на III и IV выставках передвижников он участвовал в качестве экспонента, предпочитая в дальнейшем устраивать свои персональные выставки. Вместе с тем, художник был связан с Товариществом многими нитями. У него были дружеские отношения с рядом передвижников. Многолетняя дружба связывала его и со Стасовым. Передвижники относились к его работе с большим интересом и одобрением, и в трудную минуту, когда профессор академии Тютрюмов оклеветал Верещагина, заявив, что туркестанская серия написана с помощью нанятых мюнхенских художников, именно передвижники оказали Верещагину поддержку, выступив в его защиту.

автор путевых и военных очерков, литературных произведений и статей об искусстве, Верещагин был проникнут пафосом реальных знаний. Эти черты проявились и в той настойчивости, с которой художник прокладывал свой жизненный и творческий путь, неуклонно следуя раз избранной цели.

Василий Васильевич Верещагин происходил из старинного дворянского рода. В 1853 году он поступил в петербургский Морской кадетский корпус. Однако страсть к рисованию, возникшая еще в детские годы, оказала влияние на весь период его ученичества. Он посвящал любимому делу многие свободные часы, жадно интересовался всеми вопросами искусства. В 1858 году Верещагин поступил в рисовальную школу Общества поощрения художников и с таким рвением занялся рисованием, что даже пожертвовал кругосветным плаванием, лишь бы не прекращать любимых занятий. Делая успехи в рисовальной школе, он все больше думал о том, чтобы стать художником-профессионалом. И вскоре судьба его окончательно определилась. Окончив в 1860 году Морской корпус первым учеником, он тотчас же подает в отставку и, несмотря на сопротивление родителей, навсегда отказывается от карьеры морского офицера, чтобы посвятить себя искусству.

В 1860 году Верещагин поступает в Академию художеств. Его руководителем становится профессор А. Т. Марков, приверженец академических традиций. Но вскоре он попадает в класс профессора А. Е. Бейдемана, который своим требованием изучения природы, стремлением к жизненной правде, своими относительно демократическими взглядами оказался ближе Верещагину. И все же двух лет учебы в Академии оказалось недостаточным, чтобы художник полностью охладел к ней. В 1863 году он покидает Академию, хотя до 1865 года и числится ее учеником.

Одну за другой, с небольшим интервалом совершает Верещагин две поездки на Кавказ: первую — в 1863—1864 годах и вторую — в 1865 году, после поездки в Париж¹. Он едет без всякой преднамеренной цели, и все, что открывается его глазам, одинаково приковывает его внимание. В его набросках четко определяются этнографические интересы художника. Верещагин зарисовывает характер местности, жилье, архитектурные памятники, базары, утварь, одежду. Но особенно много и с интересом рисует он местное население: калмыков, казаков, лезгин, ногайцев, армян, представителей множества других народностей. Художник хорошо улавливает, в чем заключается выразительность их облика, подчеркивая характерные особенности каждой народности. Но этой внешней характерностью национального типажа Верещагин в те годы и ограничивается.

Весь разнообразный материал, добытый Верещагиным во время путешествий, еще очень эмпиричен. Каждый рисунок — это частное наблюдение и объективная фиксация увиденного. Но эти зарисовки — средство изучения, познания жизни и основа будущих обобщающих замыслов. Подобные путевые зарисовки, которые потом становятся справочным материалом художника, Верещагин будет делать на протяжении всей своей жизни.

¹ В Париже Верещагин занимался некоторое время у А. Бида и Ж. Жерома.



В. Верещагин. Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше.

Карандаш, белила. 1865 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Своеобразным обобщением кавказских впечатлений явился рисунок «Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше» (1865, Гос. Третьяковская галерея; стр. 265). Толпы народа собрались на улице, чтобы увидеть традиционное праздничное шествие и участвовать в нем. Эта толпа, ее поступки, поведение, отношение к событию становятся центром внимания художника. Здесь и кающиеся, и любопытные, и фарисействующие в своем благочестии, и истинно верующие, здесь и добровольные мученики, истекающие кровью, и изощренно истязающие себя фанатики. Вся сцена совершенно необычна по своему мрачному кровавому изуверству.

В этом рисунке отразились идейные позиции начинающего художника и впервые наметилась тема, характерная для Верещагина. Ему раскрылась страшная сила религиозных предрассудков, властвующая над душами людей, делающая их

и фанатиками, и изуверами, и ханжами, и рабами. Это была не только правда жизни, но и оценка ее с позиций художника-просветителя, выступающего против темноты и невежества народа, за его духовное раскрепощение, за торжество разума. Подобно тому, как для художников-шестидесятников, работавших на родной русской почве, главным было разоблачение пережитков крепостничества в психике, быту и социальных отношениях людей, для Верещагина первостепенную роль играл показ темных сторон феодального Востока и, прежде всего, в области духовной жизни, скованной силой национальных традиций, религиозных представлений и законов. Рисунок этот был произведением столь характерным, что Стасов не случайно увидел в нем основную программу художника. «Масса народная, ее страдания, ее темнота и непонимание самой же себя,— писал критик,— тут программа всего будущего Верещагина»¹.

Не успели еще потускнеть кавказские впечатления, как Верещагин снова собирается в поездку, и опять на Восток — в Среднюю Азию. Узнав, что генерал-губернатор Туркестанского края К. П. Кауфман желает пригласить какого-нибудь художника в те края, Верещагин тотчас же предложил свои услуги и в качестве прапорщика при генерал-губернаторе дважды путешествовал по Туркестану.

В первый раз он побывал там в 1867—1868 годах. По болезни ему вскоре пришлось покинуть Среднюю Азию, но ненадолго. В 1869 году художник возобновляет свою поездку и опять, до 1870 года, разъезжает по огромному краю, посещает Ташкент и Самарканд, путешествует по киргизской и казахской степям, проходит по китайской границе, посещает Кокандское ханство и, обогатившись ярчайшими впечатлениями, с кипой рисунков и живописных этюдов уезжает в Мюнхен, где на протяжении 1871—1873 годов выполняет свою первую крупную работу — большую и разнообразную по своему составу серию туркестанских картин, принесших ему широкую известность и славу.

Если в первом, кавказском, путешествии Верещагина интересовали в основном этнографические наблюдения, то теперь он уже значительно глубже проникает в жизнь, замечает многие безотрадные явления отсталой в экономическом и культурном отношении феодальной страны. Он видит на знойных улицах Ташкента женщин, скрытых от глаз прохожих тяжелой паранджой, нищих, страдающих от голода и жажды, изнемогающих под палящими лучами солнца, погруженных в наркотическое забытие опиумоедов, несчастных и обездоленных, посмеявших выразить недовольство, непослушание и теперь заживо гниющих в подземной тюрьме. Уже самый выбор этих тем и сюжетов говорит о публицистической направленности творчества художника, в котором явственно звучит нота социального разоблачения. На каждый, даже мелкий, частный и бытовой факт он смотрит с точки зрения его общественной значимости. И «Опиумоеды» (1868), и «Самаркандский зипдан» (1873, обе в Гос. музее искусств УзССР), и «Узбекская женщина в Ташкенте»

¹ В. Стасов. Василий Васильевич Верещагин.— В его кн.: Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., 1952, стр. 227.



В. Верещаги н. Опиумеды. 1868 год.

Гос. музей искусства УзССР.

(1873), и «Продажа ребенка-невольника» (1871—1872; обе в Гос. Третьяковской галерее) — картины, метко характеризующие социальные условия жизни местного населения, его бесправие и нищету¹.

Самой значительной из ранних картин этой серии была «Опиумеды» (стр. 267), высоко оцененная Стасовым и Крамским за психологизм и выразительность образов. По своим художественным особенностям и вниманию к трагедии

¹ Часть картин («Опиумеды», «Бача и его поклонники» — уничтожена художником) была написана в Туркестане в 1868 году, другая (например, «Политики в опиумной лавочке», «Нищие в Самарканде. Ташкент», «Дервиши в праздничных нарядах. Ташкент», все в Гос. Третьяковской галерее) создавалась в Ташкенте во время второй поездки в 1870 году, и основная масса туркестанских картин писалась по этюдам в Мюнхене в 1871—1873 годах (в их числе «Узбекская женщина в Ташкенте», «Продажа ребенка-невольника» и др.).

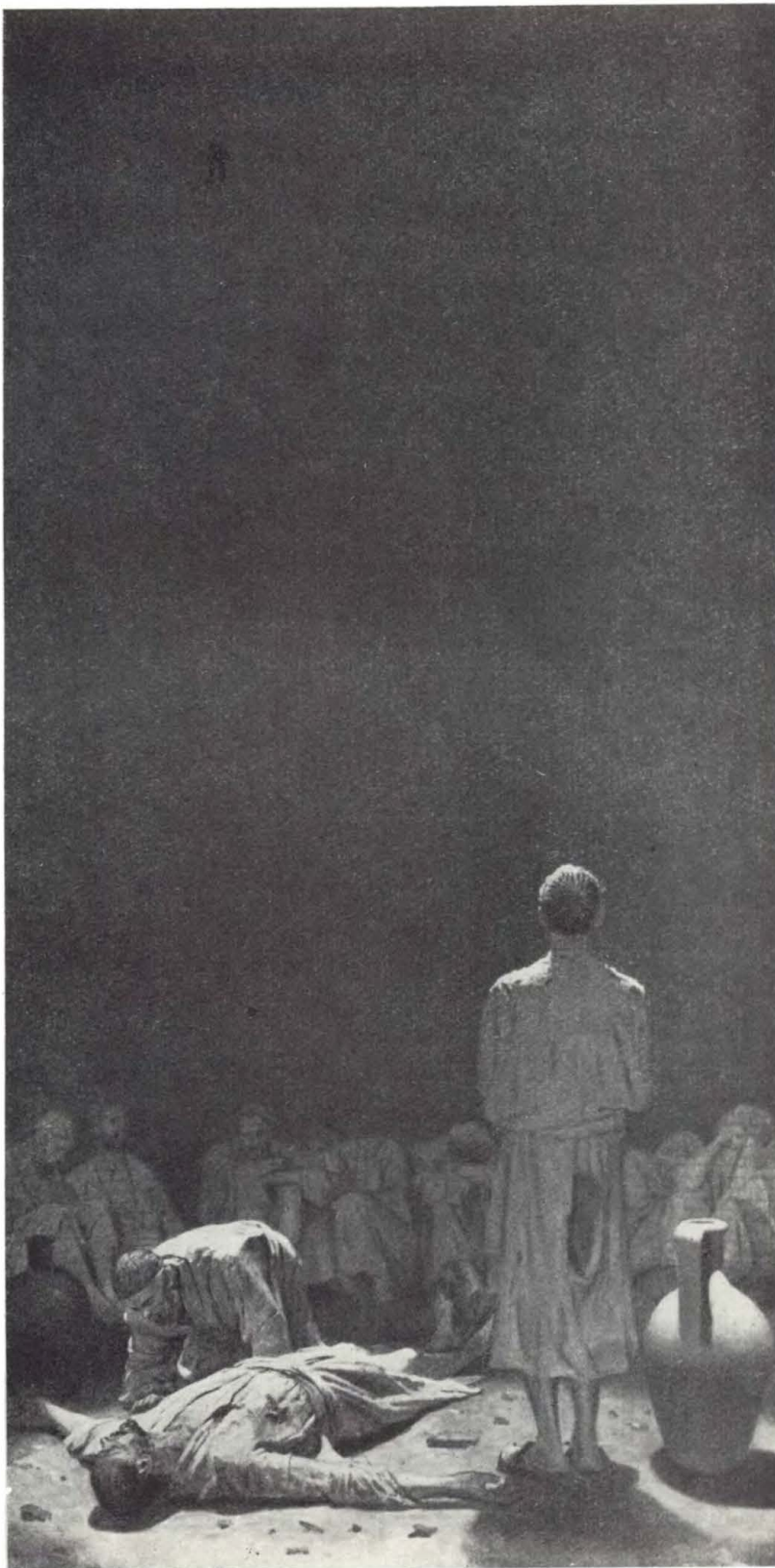
бедноты — это типичное произведение 60-х годов. Просто, естественно и безо всякой нарочитости показана художником группа бедняков, пришедших в опиумную лавочку искать забвения. Скорчившись, закутавшись в лохмотья, люди сидят на полу, вдоль стены, и здесь же перед ними — кое-какая посуда и смятая обувь. Верещагин не скупится на детальную обрисовку и обстановки, и едва прикрывающих тело рубищ, они красноречиво говорят о страшной нищете. С большой выразительностью написан каждый из шести посетителей. Одни из них находятся в мрачном, тяжелом оцепенении, другие в легком забытии, третьи, еще не впавшие в это состояние, представляют, пожалуй, самое тягостное зрелище своими измученными, болезненными лицами, страдающими глазами, своей полной отрешенностью от окружающего.

Полна большого разоблачительного смысла и картина «Самаркандский зиндан» (стр. 269). В этот страшный колодезь — тюрьму-клоповник — художник спустился сам, чтобы воочию увидеть, в каких условиях находились здесь узники. Только жестокий произвол феодальных властей мог обрекать людей на мучительную смерть в этой зловонной яме, из которой не было выхода тем, кто сюда попал. Вертикальная композиция картины, впечатляющее световое решение, передающее глубину и мрак ямы, куда едва пробивается свет, сразу погружают в обстановку необычную и угнетающую. Фигуры узников, как тени, смутно выступают из полумрака; рядом с одним из них, в последней надежде тянущимся к свету и к жизни, лежит, не привлекая к себе внимания, мертвец.

Работа в Туркестане была для Верещагина не только серьезной проверкой его идейной зрелости, но и ценной школой живописных поисков. В огромном количестве натуральных этюдов и небольших картин он сделал для себя много важных живописных находок. Если такие интерьерные картины, как «Политики в опиумной лавочке» или «Дервиши в праздничных нарядах», страдали пестротой и жесткостью цвета, чрезмерно сильной лепкой объема светотенью, нарочито сильным искусственным освещением, то эти черты академизма Верещагин преодолевает в многочисленных маленьких этюдах, исполненных непосредственно с натуры. Лучшие из них становятся более живописными, мягкими, сгармонизированными в цвете. В таких этюдах, как «Перекочевка киргизов», «Киргизские кибитки па реке Чу», «Киргизские кочевья», «Дети племени солонов», «Караван-сарай» (все — 1869—1870, Гос. Третьяковская галерея), Верещагин стремится сохранить локальный цвет и вместе с тем найти более смягченные тональные и цветовые отношения неба, земли и предметов. Он утепляет и облегчает голубизну неба, передает блеклость выгоревших трав. В небольшой картине «Узбекская женщина в Ташкенте» художнику во многом удалось передать и состояние южной природы, и характер южного света, окружающего все предметы знойной дымкой и как бы выбеливающего, высветляющего их краски.

Опыт работы на открытом воздухе, в условиях яркого солнечного освещения позволял самому художнику считать, что он одним из первых обратился к пленеру. Однако несомненно, что живопись Верещагина все же не передавала подлинно

плерных эффектов. Художник работал локальным цветом, не владея еще мастерством передачи всей сложности цветовых градаций. Пленеру Верещагина присуща и цветовая ограниченность и определенная условность в передаче воздушности. Вместе с тем, Верещагин далеко ушел в своих этюдах по пути преодоления академической системы живописи. В его поисках нового понимания колорита отразилась насущная необходимость для всего демократического искусства «двинуться к свету, краскам и воздуху, о которой говорил Крамской¹. Верещагин хотел избежать той монохромности, которая появилась в это время во многих работах передвижников, и в то же время преодолеть пестроту колорита, нарочитость световых эффектов и жесткость цвета, присущие академической живописи. Художник как бы искал некоего примиряющего решения между локальной и тональной живописью, между цветовой насыщенностью и обобщенностью красочного решения. Такая манера во многом позволяла ему передать своеобразие южного колорита.



¹ И. Крамской. Письма, т. I. М., 1937, стр. 240.

В. Верещагин. Самаркандский зиндан. 1873 год.

Гос. музей искусства УзССР.

В его картинах преобладает золотисто-коричневая гамма, как бы передающая зной Туркестана. Пестроту локальных пятен он смягчает легкой голубизной, окутывающей, словно воздушная дымка, все предметы. Надо признать вместе с тем, что эта противоречивая живописная система не всегда давала положительные результаты, несмотря на добросовестность в работе и большую опытность Верещагина-живописца.

Серия жанровых картин суммировала многообразные наблюдения Верещагина, давая пищу для размышлений об исторически сложившихся нравах Востока, о судьбе древнейшей страны. Мысль автора переходила от частных и бытовых вопросов к вопросам исторического и обобщающего характера. Эти размышления воплотились в двух парных картинах «Двери Тамерлана» (1872—1873, Гос. Третьяковская галерея) и «У дверей мечети» (1873, Гос. Русский музей), показывающих Среднюю Азию в ретроспективно-историческом и в современном бытовом плане. В одном случае изображены воины, торжественно замершие на страже у дверей повелителя Тимура, в другом — убогие нищие, мирно отдыхающие у дверей мечети. Верещагин строит картины так, что композиционно они несколько напоминают одна другую. В результате в этом сопоставлении прошлого и настоящего наглядно раскрывается историзм мысли художника.

Спокойная крупноплановая, почти фронтальная композиция, ровный рассеянный свет, сдержанная коричневая гамма — эти художественные средства удачно использованы Верещагиным в картине «Двери Тамерлана» (стр. 271). Картина действует убедительностью образа, сразу же завладевающего вниманием зрителя. В том, как неподвижно стоят облаченные в древние одежды и вооруженные длинными копьями воины, в том, как они смотрят, словно замороженные, на дверь, готовые мгновенно исполнить волю повелителя, показаны типические черты тамерлановых воителей, фанатичных и одновременно раболепных.

Во время первой поездки в Туркестан Верещагину пришлось быть не только очевидцем, но и участником войны. Как только начались военные действия между русскими войсками и отрядами бухарского эмира, Верещагин поспешил туда, где мог «увидать из близости свалку битв»¹. Он оказался в самом центре событий, выдержал вместе с небольшой группой многодневную осаду и штурм Самаркандской цитадели. Все, чему он был очевидцем, что сам испытал и почувствовал, художник передал с правдивой достоверностью в своих военных картинах. Эти картины — живые очерки, рассказывающие простым языком о тех эпизодах, которые, может быть, и не имели решающего значения для войны, но раскрывали ее неприкрашенное, истинное лицо.

В двух ранних картинах «После удачи (Победители)» (1868; стр. 272) и «После неудачи (Побежденные)» (1868; стр. 273; обе в Гос. Русском музее) художник показал два контрастных эпизода, противоположные финалы двух схваток. В первой из них представлены два азиатских воина, разглядывающих отрубленную

¹ В. Стасов. Василий Васильевич Верещагин, стр. 229.



*В. Верецагин. Двери Тамерлана. 1872—1873 годы.
Гос. Третьяковская галерея.*

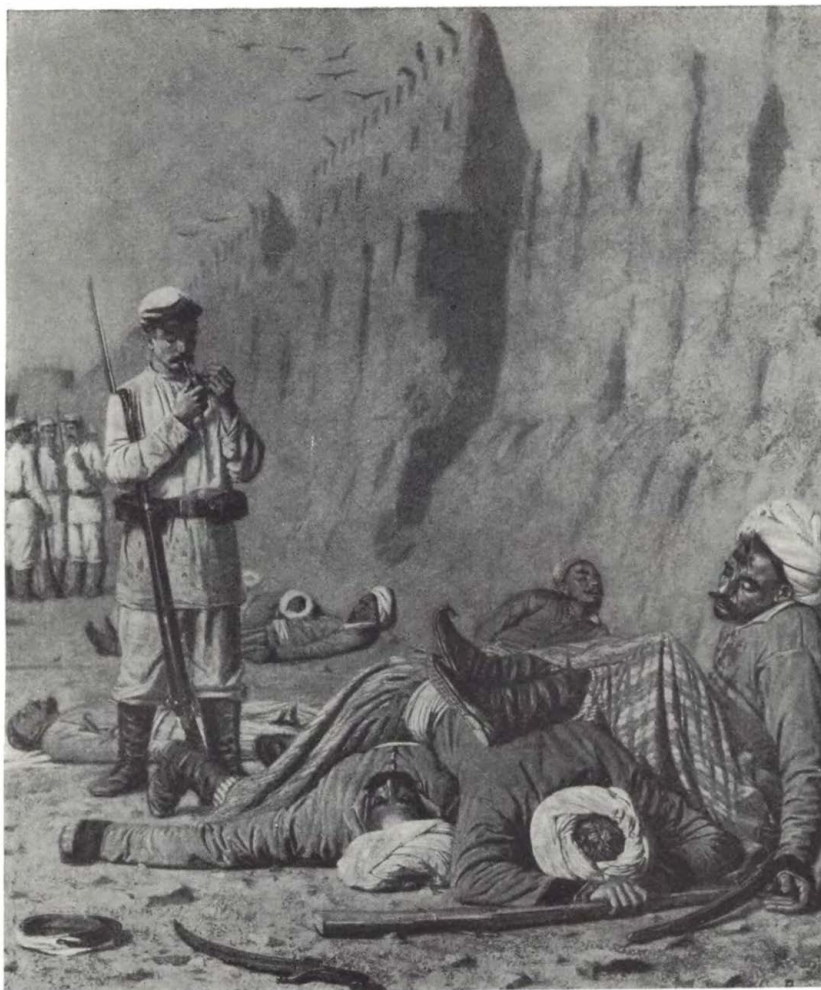


В. Верещагин. После удачи (Победители). 1868 год.

Гос. Русский музей.

голову русского, с торжеством поднятую высоко вверх. В подзаголовке этой картины — «Победители» — можно ощутить оттенок горечи. В другой картине показаны мертвые тела туркестанцев, нагроможденные одно на другое. В фигурах мертвых азиатских воинов еще ощущается ярость битвы. Верещагин как бы размышляет над судьбами этих «победителей» и «побежденных».

С глубоким вниманием относится Верещагин к простому солдату, он для него главное действующее лицо на войне. Этот смысл лежит, в основе двух других, также связанных единством сюжета картин: «У крепостной стены. Пусть войдут» (1871, Гос. Третьяковская галерея) и «У крепостной стены. Вошли» (1871, уничтожена автором), рассказывающих о поведении русских солдат перед штурмом Самаркандской крепости и после штурма. В первом из названных полотен Верещагин показал момент, предшествующий атаке, так, как он сам его воспринял, находясь среди



В. Верещагин. После неудачи (Побежденные). 1868 год.

Гос. Русский музей.

осажденных. Крупным планом, максимально приближая к зрителю, изображает он цепь солдат. Хорошо видны их простые, спокойные лица. Без тени страха, взволнованности, а напротив с особым чувством серьезности ожидают люди момента атаки. Верещагин подчеркнул в них типическую черту русского солдата — его особую, непоказную храбрость, спокойное поведение в бою.

Но солдат у Верещагина — не только герой войны, но и ее трагическая жертва. С особой силой звучит эта мысль в двух картинах: «Забывтый» (1871) и «Смертельно раненный» (1873, Гос. Третьяковская галерея; стр. 274). Картина «Забывтый» была уничтожена художником из-за нападок со стороны официальных кругов, усмотревших в ней клевету на русскую армию, якобы бросающую без погребения на поле боя своих солдат. «Смертельно раненный» — одна из самых эмоциональных, самых волнующих картин Верещагина. Это почти этюд, не скованный какими-



В. Верещагин. Смертельно раненный. 1873 год.

Гос. Третьяковская галерея.



В. Верещагин. Нападают врасплох. 1871 год.

Гос. Третьяковская галерея.

либо композиционными схемами, написанный живописно и выразительно. Остро чувствуется подход художника к изображению войны не извне, не со стороны, а изнутри, и оттого война кажется особенно жестокой. Достоверный частный эпизод, положенный в основу картины, воспринимается как типичная сцена войны.

Нежданно приходит смерть на войне и уносит с собой одного за другим. Вот пуля попала солдату в грудь, он выпустил ружье, судорожно зажал рану руками и в агонии бросился бежать. Верещагин находит верные художественные средства, чтобы выразить и внезапность случившегося, и состояние человека. Его неуверенный бег, неустойчивый наклон тела живо передают то мгновение, когда человек, собрав последние силы, пытается превозмочь смерть. Пройдет минута, другая, и он рухнет наземь рядом с другими бездыханными телами. И снова в цитадели все пойдет по-прежнему, и может быть снова меткая пуля врага сразит одного из солдат.

Завершением туркестанского цикла явилась серия «Варвары», названная художником «героической поэмой». В трех батальных картинах этой серии — «Высматривают» (1873), «Нападают врасплох» (1871; обе в Гос. Третьяковской галерее) и «Окружили — преследуют» (1872, уничтожена художником) — Верещагин рассказывает о гибели небольшого русского отряда, выслеженного вражескими лазутчиками и истребленного, несмотря на упорное, героическое сопротивление. Три следующие, жанровые картины — «Представляют трофеи», «Торжествуют» (обе — 1871—1872, Гос. Третьяковская галерея), «У гробницы святого — благодарят Всевышнего» (1873, зарубежное собрание) — переносят зрителя в лагерь врагов, торжествующих свою победу, и показывают их варварское обращение с убитыми, дикий фанатизм и жестокость. Все эти впечатляющие полотна проникнуты идейно-

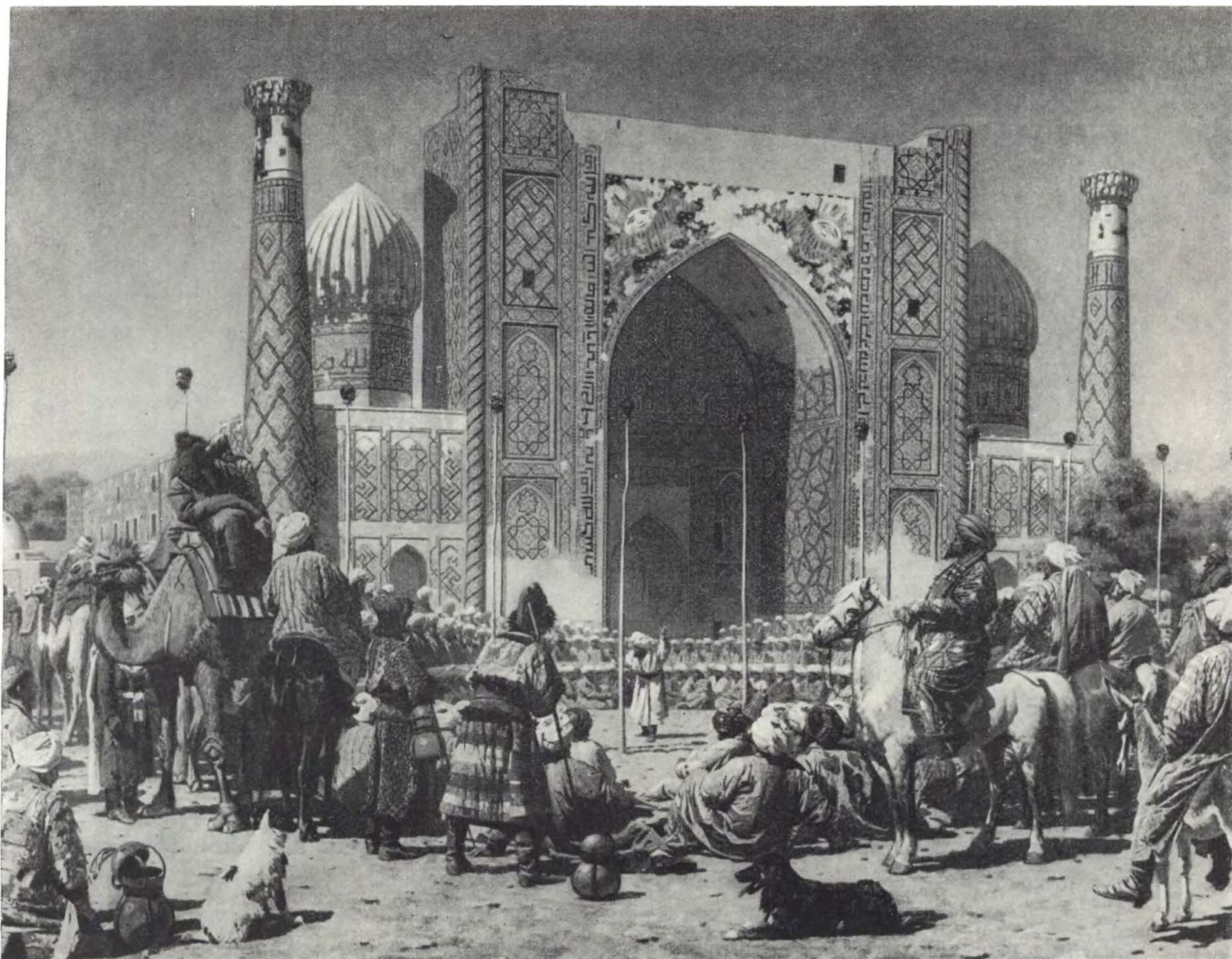


В. Верещагин. Представляют гробей. 1871—1872 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

тематическим единством, общим для всех них осуждением мира варварства. Вместе с тем Верещагин осуждает и войну как таковую, о чем говорит седьмая картина — «Апофеоз войны» (1871—1872, Гос. Третьяковская галерея), созданная на основе исторических фактов и как бы завершающая «героическую поэму».

Начало трагедии разворачивается в картине «Нападают врасплох» (стр. 275). Верещагин дает всей сцене широкое горизонтальное построение. Долина, где разыгрываются события, окружена овальной цепью гор, и это придает композиционному построению уравновешенную замкнутость. И в это пространство, на



В. Верещагин. Торжествуют. 1871—1872 годы

Гос. Третьяковская галерея

сгрудившихся русских солдат, решивших или победить, или с честью пасть в бою, неожиданно лавиной хлынули вражеские конники. Они еще плохо видны, но об их стремительном приближении говорят фигуры бегущих русских солдат. Этой динамике нападения, движения противостоит с левого края картины группа солдат во главе с офицером. Приняв оборонительную позицию, выставив ружья навстречу бегущим, они всем своим видом выражают мужественную решимость.

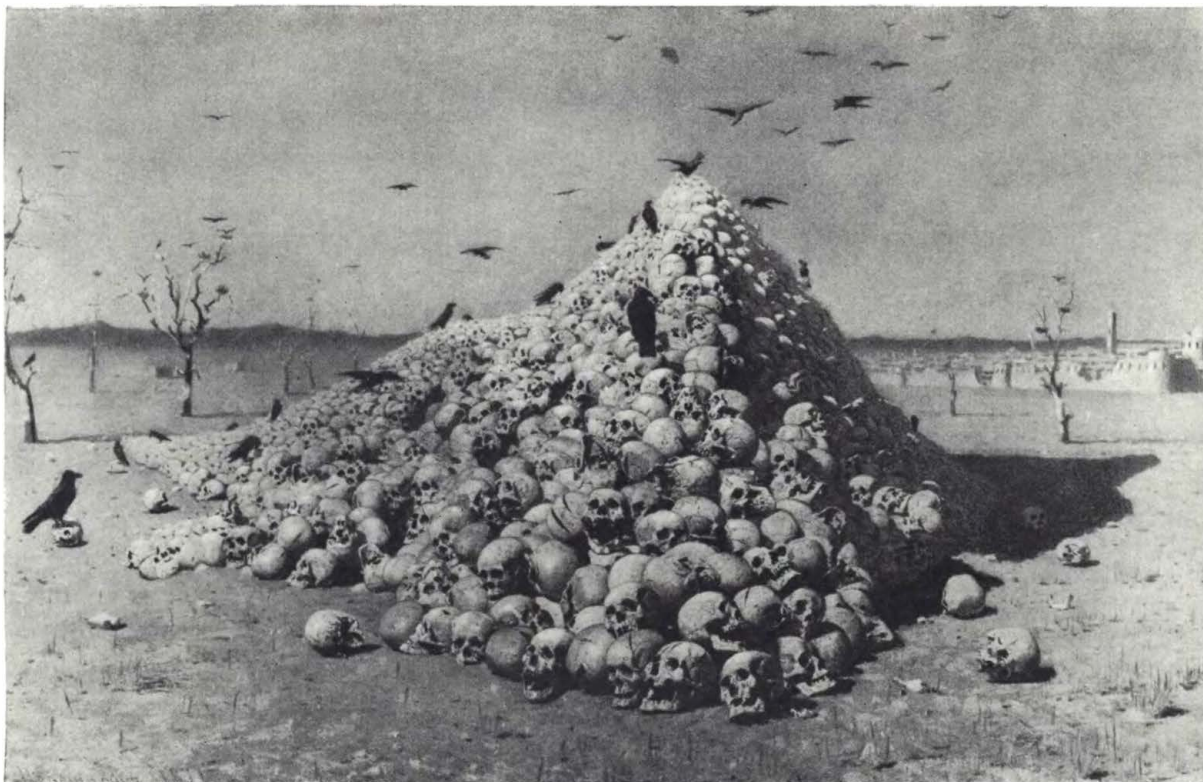
Каждая из картин серии производит впечатление прежде всего силой изображенного в ней факта. Один из таких фактов запечатлен в полотне «Представляют трофеи» (стр. 276). К ногам повелителя подчиненные сложили головы убитых

солдат и молча ожидают награды. Верещагин строит картину так, что она производит впечатление внезапно увиденной сцены. Фрагментарно показан дворец (колоннада и часть внутреннего дворика); резко справа, срезанная краем картины, расположена группа приближенных, следующих за эмиром. Повелитель рассматривает груды почерневших голов, сложенных на плиты пола между колоннами. На дальнем плане, в глубине колоннады также стоят застывшие в ожидании фигуры. Эта кадровость построения придает всей сцене непроизвольность и документальную достоверность. Автор намеренно отказывается от усиления динамики. В характеристике победителей Верещагин также отказывается от эмоционального усиления образов, верно поняв, что чем более невозмутимы и бесстрастны персонажи картины, тем сильнее будет ее воздействие на зрителей.

В этой картине особенно сказалась приверженность художника к документальной точности передачи обстановки изображаемого события. Предварительные этюды Самаркандского дворца дали ему возможность со всей детальностью передать национальную архитектуру. С пунктуальной точностью выписано в картине все до последней подробности, что сопровождается некоторой сухостью ее живописного языка.

Значительно богаче по живописи, композиции и сюжету многофигурная картина «Торжествуют» (стр. 277) — одна из лучших жанровых картин туркестанской сюиты. В ней продолжается рассказ, начатый в картине «Представляют трофеи». Действие из дворца эмира переносится на одну из площадей Самарканда, где на шестах выставлены для обозрения толпы головы побежденных и мулла проповедует в кругу собравшихся, разжигая их религиозный фанатизм. Очень четкая центрическая фронтальная композиция производит вместе с тем впечатление непринужденной естественности. Спинами к зрителю обращены прохожие, шедшие или ехавшие по своим делам, но внезапно остановившиеся. Только что остановился, натянув поводья лошади, пожилой всадник в красном тюрбане. Из-за правого края картины выступает еще одна фигура — подъезжающего на осле. Какой-то дервиш, подойдя к кругу, оперся на посох, разлеглась, тяжело дыша от жары, прибежавшая собака. Слева, срезанные краем картины, виднеются фигуры присевших на землю бедняков. Верещагин стремится слить эту необычную сцену со всем ходом будничной городской жизни, поэтому он не выносит ее на передний план, а напротив относит вдаль, благодаря этому большое значение приобретает в картине пейзаж, облик города. Знойное марево, окутывающее величественное медресе, пышные купы деревьев и дальние горы легко сливаются своими приглушенными и как бы обесцвеченными красками с толпой людей. Весь дальний план построен на мягких сочетаниях глухих голубоватых и желто-охристых тонов. Передний план решен более многоцветно и интенсивно, но все цветовое многообразие объединено голубоватой дымкой — тем общим спокойным тоном, который соседствует с желтыми, сиреневыми, коричневыми, черными цветами.

Последняя картина серии — «Апофеоз войны» (стр. 279) — звучит с наибольшей публицистической силой. Сцена из далекого прошлого страны, передающая



В. Верещагин. Апофеоз войны. 1871—1872 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

реальные исторические факты (сооружение Тамерланом пирамид из черепов в знак своего могущества), картина приобрела общественно-политический смысл как разоблачение войны. Художественное построение картины основано на иных принципах, чем в предыдущем полотне. Сюжетно-повествовательный мотив — вид разрушенного и вымершего города и зачахших деревьев — едва намечен. Впечатление производит, в основном, необычная пирамида черепов, возвышающаяся среди выжженной пустыни, над которой кружит воронье. Выдвинутая на передний план, она кажется грандиозной, возвышаясь над линией горизонта. В ней заметны различия в зловещем оскале черепов.

Будучи очевидцем туркестанской войны, столь же жестокой, как войны Тамерлана с их дикой традицией обезглавливания трупов, размышляя о сражениях франко-прусской войны, развертывавшихся в это же время в Европе, Верещагин был глубоко взволнован трагедией, которую человечество переживает на протяжении многих веков, когда разгорается война. Эта историческая картина приобрела для Верещагина современный смысл. Она стала не только напоминанием о тех войнах, которые уже посеяли смерть, но и предупреждением против новых. Стремясь подчеркнуть этот актуальный смысл картины, Верещагин сделал добавление к ее названию: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и

будущим». Тем самым конкретно-историческому факту художник придал обобщающее философское значение.

Путешествие по Средней Азии и работа над туркестанской серией были важным этапом в творческом развитии Верещагина. Здесь ему пришлось быть впервые очевидцем и участником войны; впервые в туркестанской серии, несмотря на то, что подавляющее большинство этюдов и картин были этнографического, жанрового и исторического характера, Верещагин заявил о себе как о военном художнике.

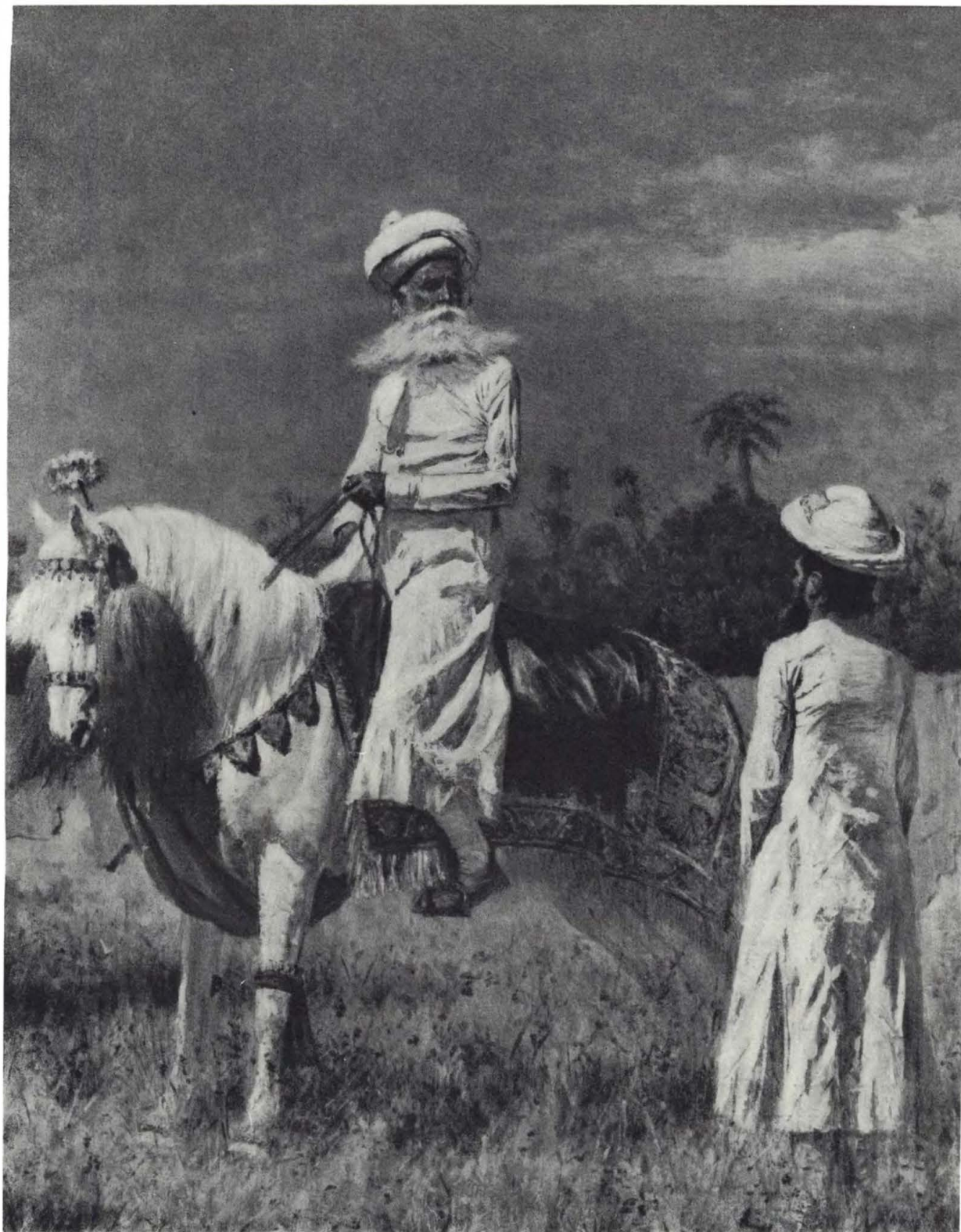
Теперь окончательно сформировались основные линии, по которым пошло в дальнейшем творчество мастера. Этнографические интересы, углубляясь, послужили истоком жанровых картин. Батальные картины, показывая не официальную, но повседневно-бытовую сторону войны, оказывались по своему образному строю и идеям также близки жанровой живописи. Кроме того, определилась склонность Верещагина к историко-философским обобщениям, которые являлись своеобразным резюме его этнографических и военных наблюдений и вбирали в себя поэтому многообразный опыт других направлений его искусства.

Туркестанская серия Верещагина была большим событием и в русской общественной жизни. Достоверность и неприглядная правда этих картин произвели решительное размежевание среди публики. И насколько враждебно в этот реакционный период работа художника была воспринята официальными кругами¹, настолько высоко она была оценена кругами демократическими, в частности Крамским и Стасовым. Выставка Верещагина имела огромный успех и в Петербурге, и в Москве. Для передового общества был бесспорен значительный вклад в русское искусство, который сделал художник своей туркестанской серией. Это не могла не признать и Академия художеств, избравшая Верещагина профессором. Однако художник через газету отказался от звания, заявив, что считает для искусства вредными все чины и отличия.



В 1874—1876 годах Верещагин осуществил путешествие по Индии, к которому долго и обстоятельно готовился. Он предпринял объезд многих отдаленных ее районов, познакомился не только с ее крупнейшими культурными центрами — городами Бомбеем, Агрой, Дели, но и с беднейшими горными княжествами Сикким, Кашмир, Ладак, Непал. Всюду он изучал местный уклад жизни, обычаи, нравы, материальную культуру. Без тени предвзятости показал Верещагин Индию, и в его этюдах она возникла как страна резких социальных контрастов: фантастического

¹ Весьма неодобрительно отнеслись к выставке придворные круги и военная аристократия. Особенно возмущен был генерал К. П. Кауфман картиной «Забытый», уверяя, что в его армии таких случаев не было и что это клевета. Под влиянием оскорбительных обвинений Верещагин сжег три картины: «У крепостной стены. Вошли» «Окружили — преследуют», «Забытый».



*В. Верещагин. Всадник в Джайпуре. После 1876 года.
Гос. Третьяковская галерея.*



В. Верещагин. Жители Западного Тибета. 1875 год.

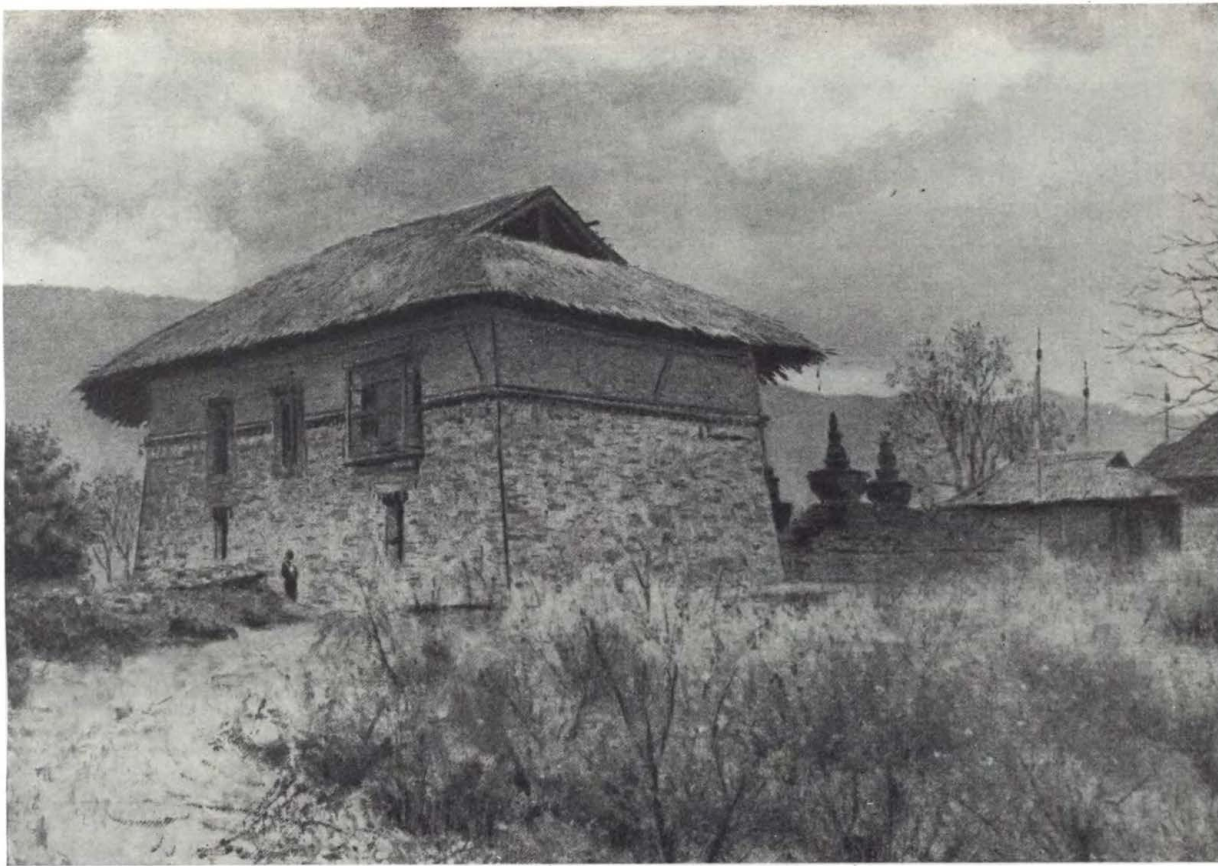
Гос. Третьяковская галерея.

богатства и убогой нищеты, высокой древней культуры и забитости, темноты, суеверия, роскоши дворцов знати и убогого быта бедного населения, великолепия древних мавзолеев и мечетей и скромности огромного числа рядовых буддистских храмов и монастырей.

Верещагин делает в Индии, в основном, живописные этюды, отличающиеся большой чистотой, звучностью и солнечностью колорита. В них проявилось новое понимание цвета, его декоративной выразительности. По четкой композиционной построенности, по сюжетной продуманности мотива, по завершенности образа эти произведения можно считать не этюдами, фиксирующими отдельные детали и частности, а вполне самостоятельными картинами. Они представляют или маленькую жанровую сценку, или воспринятый в своем поэтическом своеобразии пейзаж, или архитектурный мотив, характеризующий облик города, или очень индивидуальный живой человеческий образ.

Среди этих работ следует выделить группу небольших полотен, в которых нашли отражение величие Индии, ее богатство, торжественная пышность. Это «Повозка богатых людей в Дели» (1875), «Всадник в Джайпуре» (после 1876 года; стр. 281), «Всадник-воин в Джайпуре» (около 1881 года¹; все в Гос. Третьяковской галерее). Все они отличаются яркостью красок, многоцветностью, передающими

¹ Датировка двух последних картин предложена А. К. Лебедевым. См.: А. Лебедев. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. М., 1958, стр. 313—314, 332.



В. Верещагин. Главный храм монастыря Тассидинг. 1875 год.

Гос. Третьяковская галерея.

солнечную природу Индии и своеобразие костюмов ее жителей. Запечатлевая в своих картинах поразившую его экзотическую роскошь жизни индусской знати, Верещагин придавал повышенную декоративность и самим своим произведениям. Художник стремился к изображению яркого света и воздуха как среды, влияющей на форму и цвет предметов, однако краски этих его полотен все же оставались локальными, их сочетания — условными. Объединяя сверкающие тона лазурного неба и ярких одежд посредством теплых солнечных рефлексов и голубоватой воздушной дымки, Верещагин все же не всегда умел освободиться от известной пестроты и несгармонированности колорита.

Более цельное впечатление производят этюды, в которых Верещагин рисует быт местного населения. Лучшие из них отличаются жизненной простотой и естественностью. Картина «Караван яков, нагруженный солью, около озера Чо-Морари, на границе Западного Тибета» (1875, Гос. Третьяковская галерея) полна композиционной непосредственности и живописного мастерства в передаче воздуха и ослепительного солнца, пронизывающего весь пейзаж, выбелившего, высветлившего яркие краски. «Жители Западного Тибета» (1875, Гос. Третьяковская галле-

рея; *стр. 282*) — правдивая зарисовка из жизни бедных людей Индии в привычной для них среде. Эти монгольского типа жители горной страны выглядят совершенно органично среди суровых гор. Верещагин не только метко характеризует облик людей, искусно передает своеобразие природных условий, естественно вводит людей в пейзаж, но и тонким тональным соотношением приглушенных охристо-серых цветов создает определенное эмоциональное настроение.

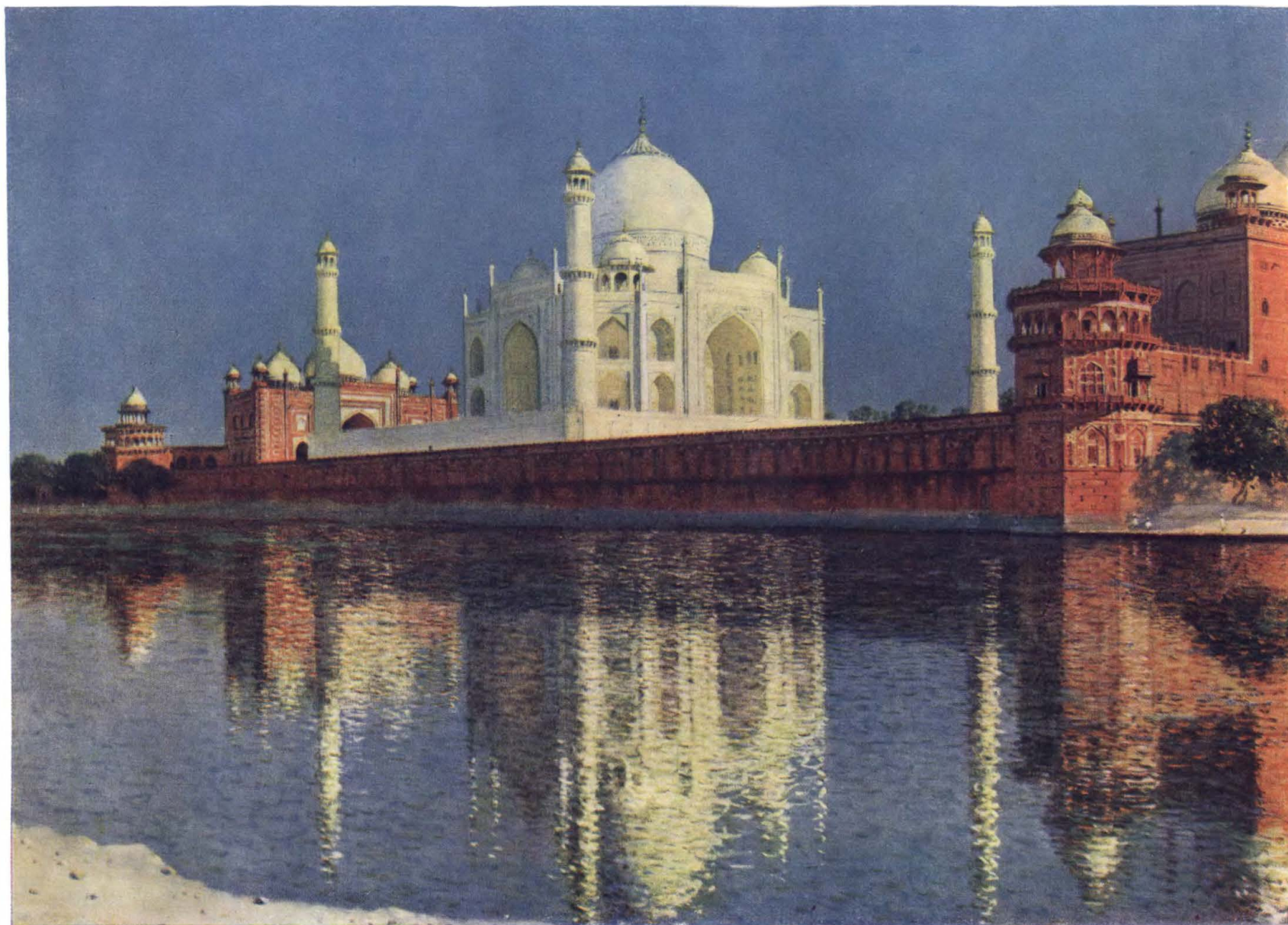
Большим достижением в овладении художником пленерной живописью явились чисто пейзажные работы. В таких картинах, как «Ночь на реке в Кашмире», «Вечер близ Дели», «Вечер на озере» (все 1875, Гос. Третьяковская галерея), он стремится не только к передаче характера природы Индии, но и к созданию эмоционального поэтического образа. В последнем этюде вид озера, потемневшего в последних лучах солнца, ажурного портика, окрашенного, как и земля, в золотистые тона, смягченной синевы безоблачного неба, потеплевшего горизонта, подернутого легкой дымкой, создает настроение умиротворенности. Скользящий свет последних лучей отбрасывает длинные неяркие тени, и белая одежда индуса, окрашенная этим розовым светом, не вырывается из общего колористического строя картины. Интересна тональная живопись картины «Главный храм монастыря Тассинг» (1875, там же; *стр. 283*), передающая хмурый пасмурный день в высокогорной области. Рассеянное освещение пригасило яркие краски природы. Приглушена голубизна дальних гор. Серый каменный монастырь и по цвету и тонально тонко вписан в пейзаж, гармонирует и с охристой травой и с голубизной гор и облаков. Не нарушает сдержанного колорита даже красная полоса под крышей.

Художник пишет в Индии много этюдов с архитектурными мотивами. Но известная картина «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» (1874—1876, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*) представляет собой по существу уже не столько натуральный этюд, сколько обобщенный образ удивительной красоты природы и архитектуры Индии. «В Европе нет ничего, что может превзойти Тадж — это место, дышащее торжественным спокойствием»¹, — писал Верещагин.

Несколько дней провел художник у Тадж-Махала, несколько раз садился он за этюдник, очарованный величественно прекрасным сооружением, воздвигнутым на берегу широкой реки. Синие воды ее дышат прохладой, и в мелкой их зыби дрожит отражение мавзолея. Как волшебное подводное царство, вырисовываются в воде дробные и смутные очертания острых минаретов и грандиозного купола. Все это беломраморное изваяние опоясано красным кольцом кирпичных стен. И над четкими монументальными формами мавзолея, в гармоническом созвучии с цветом реки, простирается безбрежная синь чистого южного неба.

Пребывание в Индии произвело на Верещагина огромное впечатление. Все было необычно — и природа, и люди, и древние памятники искусства. Оживленная жизнь улиц, красочные одежды, сказочно богатая природа — вся эта экзотика не могла не действовать на художника. Но в этом пестром узоре чужой жизни он

¹ Ф. Булгаков, В. В. Верещагин и его произведения. СПб., 1905, стр. 144.



В. Верещагин. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874—1876 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

с большим интересом и вниманием изучает народ Индии во всем его национальном своеобразии. В его этюдах нет ничего, рассчитанного на внешний эффект. Непринужденно и с достоинством смотрит с этюда художника «Священник парс (огнепоклонник)» (1874), служивший Верещагину переводчиком. Живой, динамичный образ простого человека возникает в этюде «Мусульманин-слуга» (1883¹; оба в Гос. Третьяковской галерее), исполненном с большой живописной непосредственностью.

Но полнее всего это чувство восхищения простыми людьми Индии сказалось в этюде «Кули» (1875, Киевский гос. музей русского искусства, *вклейка*), передающем образ немолодого, но крепкого, словно отлитого из бронзы, мужчины. Сильные руки, длинные, стройные ноги, гордая посадка головы, мощный торс говорят о его силе, ловкости, выносливости. Кули сидит, отдыхая, покрыв голову, бросив рядом корзину. «Индус замечателен своей способностью ко всякому труду, требующему большого терпения,— писал Верещагин.— Он сооружает величайшие и прекраснейшие монументы, в тонкой ювелирной работе является превосходным мастером, во всяком деле усердным работником, а живут и он и его семья на 5 центов в день. Когда наступает тяжелое время голодухи, он только подтягивает свой пояс...»².

За время своего путешествия по стране Верещагин остро почувствовал власть англичан в Индии, понял их грабительскую колонизаторскую политику. В конце своего путешествия, после возвращения из горных районов Ладака, ему пришлось наблюдать встречу в Джайпуре местными властями английского владыки — принца Уэльского, торжественный въезд которого он зарисовал для своей будущей картины. В записной книжке он делает красноречивую запись, раскрывающую причины тех контрастов, которые запечатлены в его картинах: «Римское правило „разделяй и господствуй“ применяется англичанами неукоснительно, потому что иначе им пришлось бы уходить из многих теплых насиженных мест, в разных углах земного шара»³.

Печальные картины увидел Верещагин за те два года, которые он провел в Индии. История захвата и разграбления этой страны словно прошла перед его глазами. Отправляясь в Россию, он писал накануне своего отъезда: «Этюдное множество, задуманного еще, пожалуй, больше... То, что с помощью этих этюдов я надеюсь сделать, будет, как думаю, иметь не англо-индийское только, а всеобщее значение»⁴.

Индийские впечатления художника сложились в «две поэмы». В первой — «короткой поэме» — он хотел показать прелесть природы Индии и величественные архитектурные творения ее народа. Вторая — «историческая поэма» — должна

¹ См.: А. Лебедев. Указ. соч., стр. 314.

² Ф. Булгаков. Указ. соч., стр. 144.

³ Листки из записной книжки художника В. В. Верещагина. М., 1898, стр. 50.

⁴ В. Стасов. Василий Васильевич Верещагин, стр. 253—254.

была состоять из 20—30 огромных картин, представляющих историю захвата Индии англичанами¹. «Речь нынче пойдет у Верещагина об „истории Индии“,— писал по этому поводу Стасов,— о том, как рыжий европейский островитянин захватил, подмял под себя и задавил далекую восточную страну... У Верещагина... пронеслась вдруг мысль: „А как бы всем этим людям в золотых кафтанах или оборванных тряпках, было бы хорошо тут у себя дома и одним, без приезжих деспотов, выжимающих последний сок! Как бы они и без них умели порадоваться на золотое свое солнце и синее небо, на рассыпанную кругом красоту и благодать! Как бы они тут жили, счастливые и довольные, и без английской палки и кандалов“»².

Этот поистине грандиозный замысел не был осуществлен Верещагиным. Сила его таланта проявлялась прежде всего в том, что он с поразительным мастерством и художественной добросовестностью передавал все, что своими глазами видел и сам пережил. Менее свойственно ему было переноситься воображением в другие эпохи. И именно поэтому оказались написанными лишь две картины, связанные с его собственными впечатлениями,— «Процессия слонов английских и туземных властей в Индии, в городе Джайпуре» (приезд в Индию принца Уэльского, 1875—1879, Музей «Викториум-мемориум», Калькутта, Индия) и «Великий Могол в своей мечети в Дели» (1876—1879, Бостонский музей, США). Помимо этих двух полотен Верещагин написал еще одну картину, навеянную событиями из истории Индии. Это была сцена казни англичанами восставших индусов. Однако данное произведение, о котором будет сказано ниже, уже не входило в «историческую поэму» и было создано после второй поездки в Индию, состоявшейся в 1882—1883 годах.

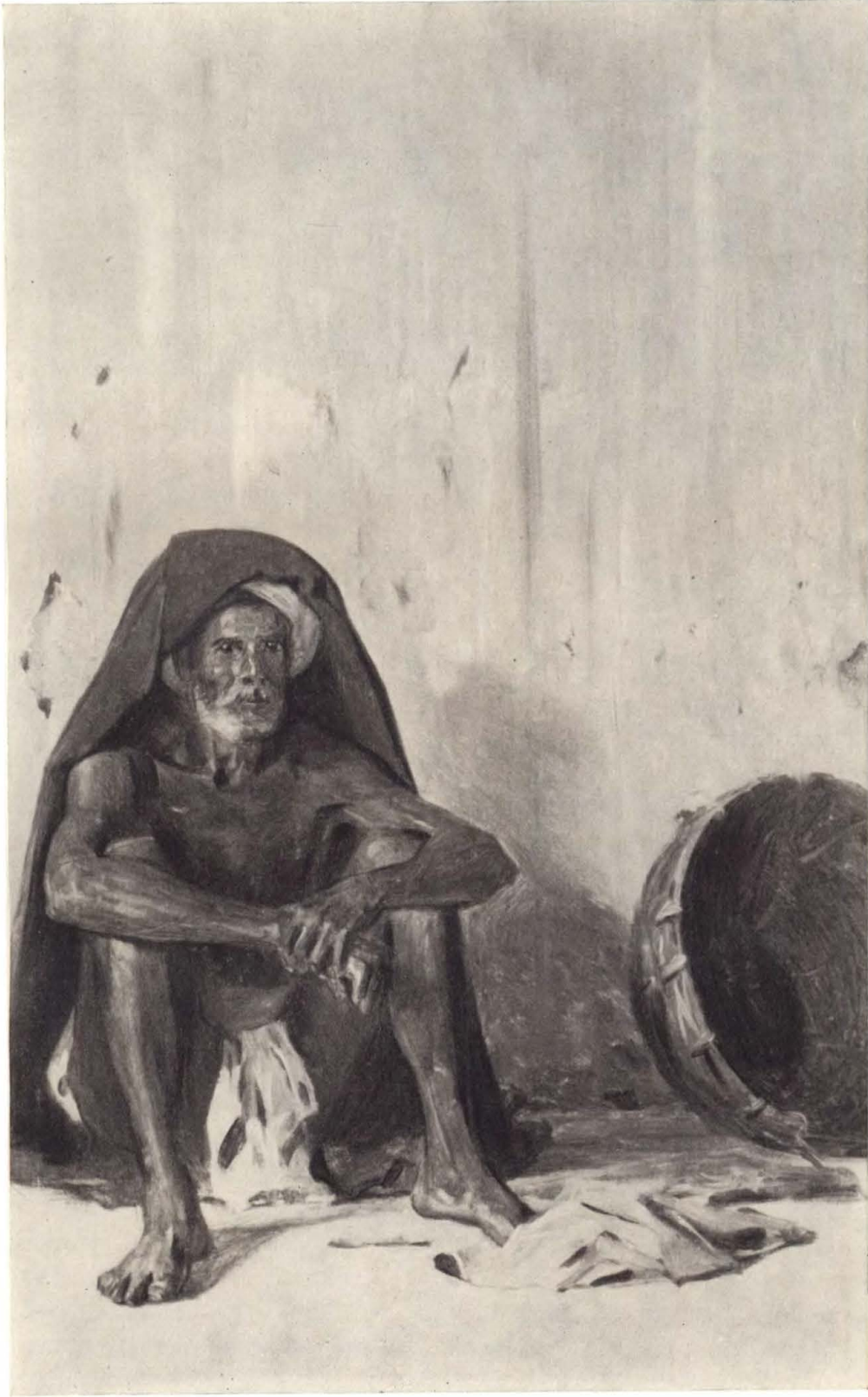
Индийская серия картин была грандиозной работой русского мастера. В ней наряду с чисто художественными достоинствами заключалась большая познавательная ценность в силу той поразительной точности и достоверности, с которой показаны самые разнообразные стороны и явления жизни Индии. Серия явилась одновременно и высшей точкой в развитии «мирной» тематики творчества Верещагина. После первого же путешествия в Индию он переключается на военные темы, и батальная живопись на некоторое время всецело поглощает его внимание.



Услышав о начале русско-турецкой войны, Верещагин тотчас же бросил работу над «Индийской поэмой» и выехал из Парижа на фронт. «Я захотел видеть большую войну,— писал Верещагин,— и представить ее потом на полотне не

¹ «Историческая поэма» должна была открываться картиной «Английские купцы, желающие образовать Ост-Индскую компанию, представляют королю Иакову I в Лондонском дворце». Затем должна была следовать картина, рассказывающая о том, как английские купцы смиренно просят у Великого Могола разрешения на торговлю в Индостане. Далее — третье полотно, показывающее Великого Могола молящимся в мечети в Дели, потерявшего все после завоевания Индии англичанами. Далее должны были следовать картины, отражающие постепенное закабаление Индии англичанами. И, наконец, полотно, посвященное приезду в Индию ее нового повелителя, принца Уэльского.

² В Стасов. Мастерская Верещагина.— Избранные сочинения в трех томах, т. I, М., 1952, стр. 332.



В. Верещагин. Кули. 1875 год.
Киевский гос. музей русского искусства.



В. Верещагин. Под Плевной. 1878—1879 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

такою, какую она по традициям представляется, а такую, какая она есть в действительности... дать обществу картины настоящей, неподдельной войны, нельзя, глядя на сражение в бинокль из прекрасного далека, а нужно самому все прочувствовать и проделать, участвовать в атаках, штурмах, победах, поражениях, испытать голод, холод, болезни, раны»¹.

В балканской серии, этом подлинном откровении реализма, воплощена вся демократическая программа Верещагина — показ войны без прикрас, с позиций рядового солдата, главного действующего лица в том истинно народном бедствии, которое представляет собой каждая война.

Верещагин проделал с армией весь ее тяжелый путь и был участником боев на всех решающих этапах. В самом начале войны, проявив замечательную храбрость в разведывательной операции на Дунае, он был опасно ранен. Не дожидаясь полного выздоровления, он осенью 1877 года отправился на самый опасный участок, к Плевне, и наблюдал провал плохо подготовленного штурма Плевны. Зимой он совершил труднейший переход вместе с армией через Балканы и, наконец, участвовал в завершающем бою на Шипке у деревни Шейново.

Принимая участие в сражениях, Верещагин даже в самые трудные моменты не переставал делать этюды и зарисовки. В огромном количестве маленьких, буквально с ладонь, этюдов, очень бегло написанных, запечатлены живые, непосредственные впечатления очевидца. В них возникают места битв, солдатский лагерь и госпитальные палатки, землянки, батареи, траншеи и солдатские могилы, лежащие убитые, привал войск, переход колонн через горы. Эти этюды не имели самостоятельного значения и были лишь тем документальным материалом, который играл подсобную роль при создании картин. Часть таких картин во время войны

¹ В. Верещагин. На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. М., 1902, стр. 58.

была утеряна Верещагиным, большое число (около 50) сохранилось. Однако и этого материала оказалось художнику мало, когда он после войны принялся за создание балканской батальной серии. Дважды он снова едет на места прежних боев: в 1878—1879 годах под Шипку и в 1880 году под Плевну. Он длительнее, чем прежде, обдумывает, вынашивает замыслы своих картин, и они приобретают у него большую идейную глубину, более острую социальную направленность.

В большой серии балканских картин (насчитывающей до 25 полотен) отражен и начальный период войны: «Пикет на Дунае», «Шпион» (обе 1878—1879, Киевский гос. музей русского искусства), и тяжелые осенние бои, принесшие русским войскам огромные потери, в особенности при знаменитом штурме Плевны и в бою под Телишем,— серия «Победители» (1878—1879, Киевский гос. музей русского искусства) и «Побежденные» (1877—1879, Гос. Третьяковская галерея). Не только тяжелое положение русских войск, но также и поражение турецкой армии, ее отступление после падения Плевны, гибель ее раненых и пленных показаны в целом цикле картин: «Турецкий лазарет» (1881, Центральный исторический артиллерийский музей в Ленинграде), «Привал военнопленных» (1878—1879), «Дорога военнопленных» (1878—1879; обе в Бруклинском музее, США). И, наконец, знаменитая Шипкинская осада завершает балканскую серию: «На Шипке все спокойно» (1878—1879; местонахождение неизвестно), «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (1878—1879, Гос. Третьяковская галерея).

Многих жертв стоила эта война России. Сплошной лес крестов вырос на полях сражений. Вместе с тем, та благородная миссия освободителей, которую выполняла русская армия, пришедшая на помощь братским славянским народам в их национально-освободительной борьбе, придавала этой кампании особый, героический характер. Все это, как участник войны, видел, знал и понимал Верещагин. Он отразил как одну сторону войны — грубые промахи командования, стоившие колоссальных людских жертв, халатность и бесчинства военной администрации, так и другую ее сторону — самоотверженный героизм солдат, их беспримерную выдержку, мужественную стойкость, выносливость.

В отличие от туркестанских военных картин, в балканских появляется новый мотив социального разоблачения, критики верхушки царской армии. Этим обличительным пафосом балканская серия особенно близка передовому искусству передвижников. Особенно ясно звучит эта нота социальной критики в цикле картин, посвященных неудачному штурму Плевны, проведенному в честь именин царя и стоившему огромных людских потерь. Это был действительно трагический факт. Холмы под Плевной покрылись грудой мертвых тел, в то время как царь со свитой, осушая бокалы шампанского, следил с «закусочной горы» (как иронически назвал ее Верещагин) за ходом сражения. Проезжая эти места уже после войны, художник с новой силой пережил весь ужас этих кровавых событий. «Не могу выразить тяжесть впечатления, выносимого при объезде полей сражения в Болгарии, в особенности холмы, окружающие Плевну..,— писал художник,— это сплошные массы крестов... Везде валяются груды осколков гранат, кости солдат, забытые



В. Верещагин. После атаки. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

при погребении. Только на одной горе нет ни костей человеческих, ни кусков чугуна, зато до сих пор там валяются пробки и осколки бутылок шампанского — без шуток. Вот факт, который должен остановить на себе, кажется, внимание художника»¹.

Эти и подобные им факты мы находим и в картинах Верещагина. Стремясь быть абсолютно точным в своих полотнах и вместе с тем подробно рассказать о событиях в их временном развитии, художник объединяет четыре полотна, посвященных штурму Плевны, в серию картин, каждая из которых является неопровержимым свидетельским показанием. Объединенные вместе идейно-тематическим единством, они не только представляют собой обстоятельный рассказ о событии, но приобретают глубокий обобщающий и разоблачительный смысл.

Первая картина серии — «Под Плевной» (1878—1879, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 287) — переносит зрителя на «закусочную гору», в ставку царя, наблюдающего за атакой. Александр II со спокойным видом, небрежно раскинувшись в кресле, равнодушно смотрит в окутанную дымом взрывов даль, где и разворачивается сражение. Верещагин строит композицию с таким расчетом, чтобы подчеркнуть, что император лишь сторонний наблюдатель войны, которого не волнуют ни опасности сражения, ни его организация, ни судьбы тех, кто в нем участвует. Пространственность композиции с протяженным дальним планом и резкое смещение в правый

¹ Цит. по кн.: В. Садовень. В. В. Верещагин. М., 1950, стр. 56—57.

угол группы военных создают впечатление еще большей протяженности пространства за холмом, а диагональная линия холма создает как бы границу переднего и дальнего плана, отделяя высокопоставленных зрителей от военных действий, происходящих перед их глазами.

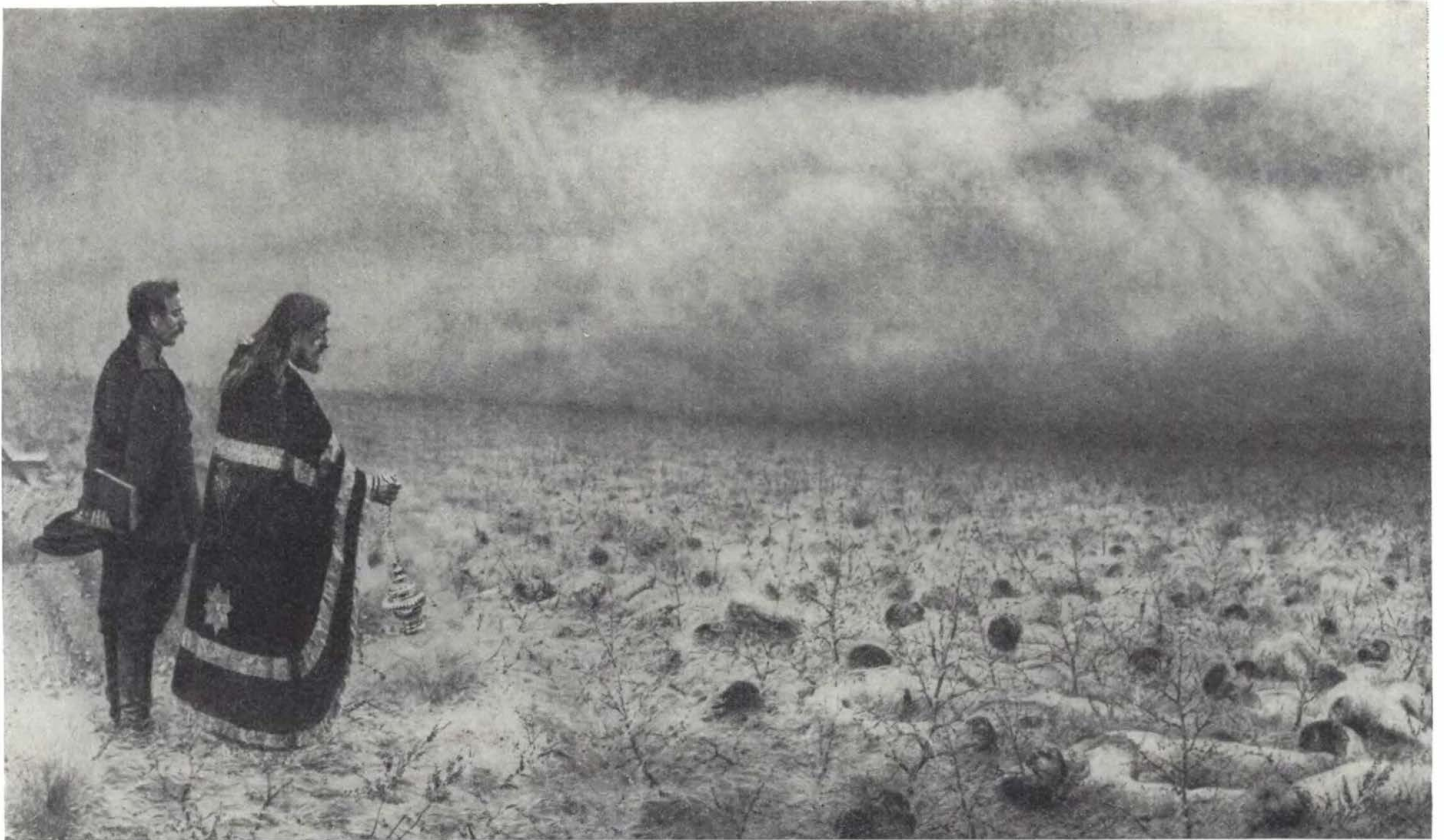
Но еще яснее становится смысл этой сцены при сопоставлении ее с другими сюжетами серии, где действие переносится в самую гущу событий. «Перед атакой» и «После атаки» (обе 1881, Гос. Третьяковская галерея) показывают войну не извне, как она воспринималась царем в картине «Под Плевной», а изнутри. Оба полотна, воспринимаемые вместе, — это широкое повествование о мужестве и выдержке русских солдат, это истинно народные сцены русской жизни. В обеих картинах — жизненно произвольная, естественная, свободная композиция, не скованная, как в туркестанской серии, центричностью и замкнутостью построения. Зритель сам как бы оказывается среди солдатской массы, которая заполняет холст. Произвольный срез краями рамы фигур подчеркивает неограниченную протяженность цепи залегших солдат и расположившихся возле палаток раненых.

В картине «Перед атакой» внимание художника сосредоточено на передаче той тягостной паузы перед боем, которая требует от людей всей собранности воли и твердости духа. Верещагин раскрывает героизм не одного, не двух храбрецов, а всей солдатской массы. И пусть не все солдаты у Верещагина индивидуально характеризованы, но их общее настроение улавливается во всей цепи залегших и насторожившихся людей. Немногие солдатские лица, выделенные в толпе, отмечены выражением спокойствия и мужественности. В том, как припали солдаты к земле, приткнувшись друг к другу, вобрав головы в плечи, прижав к себе ружья, осторожно всматриваясь вдаль, — такая жизненная правда, которую мог передать только тот, кто сам побывал в этих рядах. Сюжетный центр в картине — противопоставление солдат, ожидающих начала атаки, офицерам — не заострен художником, чтобы не отвлекать от главного: передачи героического духа армии.

Верещагину были до конца ясны те черты изображенных им солдат, которые Л. Толстой отметил как особенность русской храбрости. «Дух русского солдата, — писал Толстой, — не основан так, как храбрость южных народов, на скоро воспламеняемом и остывающем энтузиазме: его так же трудно разжечь, как и заставить упасть духом. Для него не нужны эффекты, речи, воинственные крики, песни и барабаны; для него нужны, напротив, спокойствие, порядок и отсутствие всего натянутого. В русском, настоящем русском солдате никогда не заметите хвастовства, ухарства, желанья отуманиться, разгорячиться во время опасности: напротив, скромность, простота и способность видеть в опасности совсем другое, чем опасность, составляют отличительные черты его характера»¹.

В картине «После атаки» (стр. 289) в отличие от двух рассмотренных выше, рассказ развит с особой подробностью. Это — финальная сцена, и ее сюжетное раскрытие имеет особое значение для усиления критического смысла «Под Плевной»

¹ Л. Толстой. Рубка леса. — Собрание сочинений в 14 томах, т. 2. М., 1951, стр. 62.



В. Верещагин. Побежденные. 1877—1879 годы.

Гос. Третьяковская галлерей.

и для драматического напряжения «Перед атакой». Окончился бой, и лавиной хлынул поток раненых. Они не помещаются в палатках и потому расположились на большом пространстве прямо на земле возле палаток под открытым небом. Раненых так много, что врачи и сестры не в состоянии их обслужить. Ухаживать за беспомощными некому, их не успевают отправлять в тыл. Не хватает медикаментов для перевязки. Трагическая картина народного бедствия предстает на огромном холсте как катастрофа большого масштаба, она звучит суровым обвинением тем, кто на «закусочной горе» наблюдал за битвой с таким спокойствием.

Как и в туркестанской серии, здесь проходит у Верещагина тема варварства, жестокости врагов, звучащая с еще бóльшим трагизмом. Рассказывая о бое под Телишем, где турками был истреблен почти целый полк егерей, Верещагин создает две картины под тем же названием, что и полотна туркестанской серии — «Победители» и «Побежденные». В первой, более повествовательной, Верещагин показывает поле боя, на котором бесчинствуют турки, грабя трупы, раздевая их догола и тут же наряжаясь в русскую военную форму. Другая картина (стр. 291), напротив, очень немногословная, лаконичная по своему образу, полна трагического звучания.

Полковой священник совершает последнюю службу над павшими воинами. Здесь и убитые в бою, и те, кто, попав в плен к туркам, подвергся изуверским истязаниям. Но еще сильнее звучит здесь тема осуждения войны. Огромный холст «Побежденных» наполовину занят хмурым, низко нависшим небом, создающим ощущение угнетающего мрака, подавленности, и наполовину — равниной с редкими голыми кустарниками, покрытую, как кочками, еле прикрытыми землей трупами. Лишь две одинокие фигуры в скорбных позах возвышаются среди этой равнины. Впечатляющая своим суровым, сумрачным колоритом, картина приковывает к себе внимание, производя неизгладимое впечатление гнетущим образом смерти, воплощением той грандиозной трагедии, которая разыгрывается во время войн.

Горькой иронией звучит название триптиха «На Шипке все спокойно», где в трех последовательных эпизодах Верещагин показывает, как замерзает на посту в буран занесенный снегом часовой, которого начальство забыло сменить. «На Шипке все спокойно» — избитая фраза, переходившая из донесения в донесение командованию генерала Радецкого, которого не волновала судьба солдат, находившихся на шипкинском перевале в необычайно суровых условиях, не только погибавших в бою, но и пропадавших в горах, замерзавших в метелях. И в этом триптихе, как это часто бывает у Верещагина, критические ноты переплетены с темой мужества и стойкости русских солдат.

В балканской серии все внимание художника привлекли внутренние порядки и военные будни русской армии. Он всецело погружен в то, что составляет незаметную, незначительную, невидимую, изо дня в день совершающуюся военную жизнь армии. Но в этих мучительно трудных буднях выковываются огромная выдержка и сила воли солдатской массы, которые дают возможность «выстоять войну». Полотна серии предстают перед зрителем не как частные жанровые эпизоды, но как широкие картины народной жизни, где действующим лицом является солдатская масса. Балканские картины шире туркестанских по замыслу, по стремлению показать войну как грандиозное народное бедствие, им менее свойствен жанровый характер. Верещагин стремился заговорить в батальном жанре тем же языком большого искусства, которым говорили в других жанрах Репин, Суриков, Васнецов.

С большой сдержанностью представлен конец войны в картине «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (стр. 293). Верещагин показал здесь, какой ценой достается победа. Вдоль строя солдат, поредевшего после минувшего сражения, скачет на белом коне генерал Скобелев со своей свитой. Приветственно поднял он руку, и дружным «Ура!» отзываются солдаты. Кончилась война, кончились испытания и опасности. Однако радость пришла не ко всем. Даже в минуту торжества Верещагин напоминает, чего стоит война. Всем композиционным построением он концентрирует внимание зрителя на переднем плане картины, на том снежном поле, перед крепостью, где полегли сраженные солдаты, а сцену самого парадного объезда войск относит далеко на задний план.

«Шипка-Шейново» — одна из самых значительных картин Верещагина, отличающаяся большими художественными достоинствами. Смелость и размах компо-



В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878—1879 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

зиции, непреднамеренность группировки разбросанных по полю мертвых тел, огромная протяженность уходящей вдаль цепи солдат и стремительность скачущих всадников — все в целом производит впечатление правдивости и особой величавости этой, условно говоря, «парадной» сцены. Как и в других полотнах балканской сюиты, живописный язык художника приобрел здесь настоящую простоту и естественность. Мастер преодолел цветовую разобщенность локальной живописи и овладел тональными приемами, дававшими большие возможности для передачи многообразия и единства видимого мира. В «Шипке-Шейново» эти черты колорита выступают непринужденно и законченно, здесь достигнуты и гармоничность, и живописная мягкость исполнения.

Сам Верещагин расценивал балканскую серию отнюдь не как работу над батальными картинами, отсюда и та характерная черта, которая отмечалась всеми его исследователями: отсутствие изображений битв, а вместо этого показ того, что было до и после сражений. «Мне как-то обидно было, когда называли эти картины батальными — что за академическая кличка! — писал художник, — картины русской жизни, русской истории...»¹ В этом подходе к «военным» картинам (так

¹ Цитирую по рукописи Верещагина, принадлежащей А. К. Лебедеву. См.: А. Лебедев. Указ. соч., стр. 187.

называл их сам художник) как к картинам русской народной жизни и заключалось принципиальное различие между произведениями Верещагина и академическими батальными полотнами его предшественников и современников.

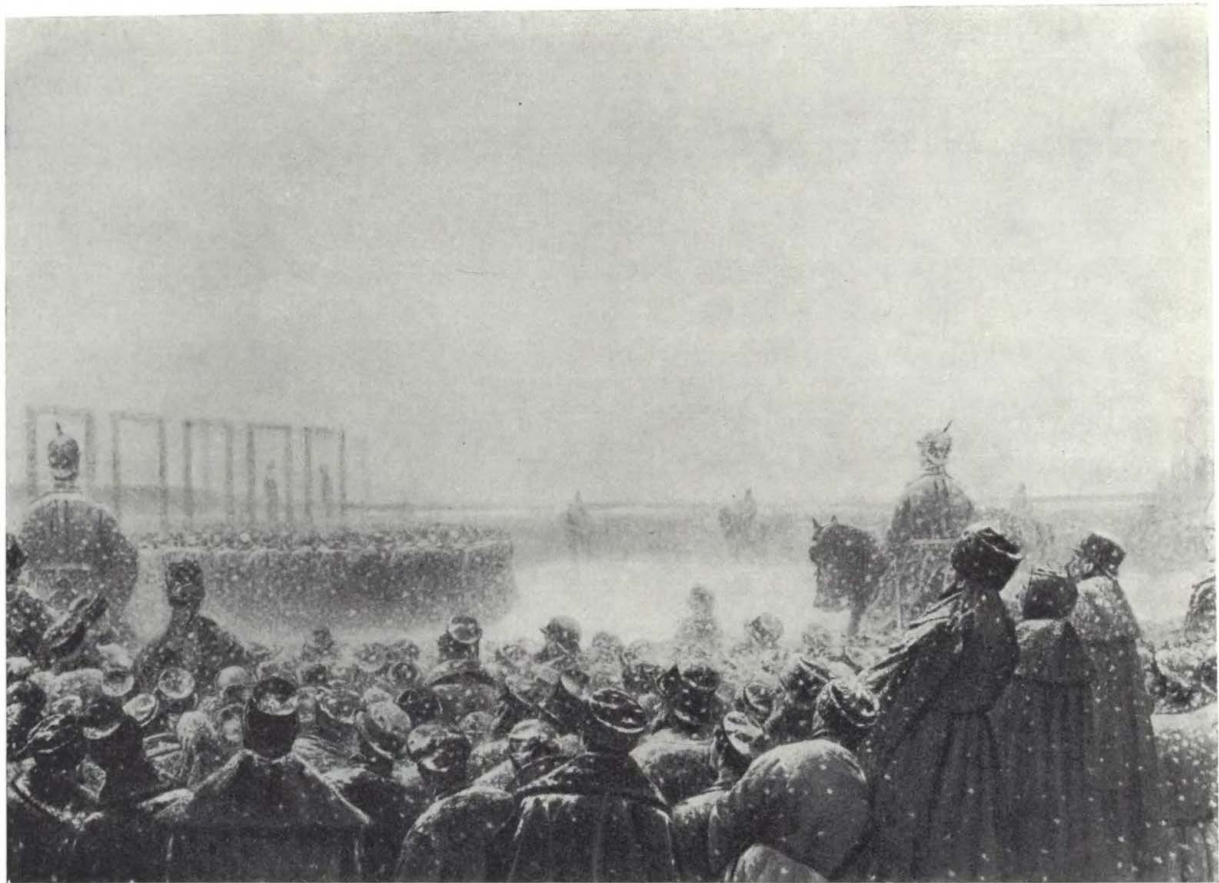
Балканская серия, очень цельно отразившая всю программу Верещагина-баталиста, принесла художнику много горьких переживаний. Так представить войну, и при том с документальной достоверностью очевидца, по мнению официальных русских и зарубежных кругов, мог только революционер. «Больше батальных картин писать не буду — баста! — писал он Стасову, — я слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу; выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого. К тому же не только в России, но и в Австрии и в Пруссии признали революционное направление моих военных сцен»¹. И действительно, на долгое время, вплоть до русско-японской войны 1904 года, Верещагин не берется за военные сюжеты.



На протяжении всех 80-х годов художник как будто не может найти себя. Он вынашивает замысел серии картин о русской каторге и ссылке, но не осуществляет его. Ему хочется работать в России, но в условиях жестокого царского террора 80-х годов он видит полную невозможность остаться на родине. В 1882—1883 годах он вновь путешествует по Индии. Результатом этой поездки явилась, в частности, созданная в 80-х годах «Гималайская трилогия». Принадлежащая к этой серии картина «Забывший солдат» (1881—1885, Николаевский гос. художественный музей им. В. В. Верещагина) возобновляла тему уничтоженного полотна туркестанского цикла «Забывший», рассказывая о судьбе убитого солдата английского карательного отряда. В 1883—1884 годах он предпринимает путешествие в Сирию и Палестину, результатом которого оказывается ряд неудачных картин на евангельские темы, трактуемых как жанровые сцены. Однако и эти темы не надолго увлекают Верещагина.

Наиболее интересным из того, что создал Верещагин в 80-е годы, явилась его «Трилогия казней», как бы продолжившая его философско-гуманистические размышления о варварстве и жестокости поработителей, о диких расправах над непокорными в разные времена и у разных народов. В одной из картин этой серии было представлено «Распятие на кресте у римлян» (1887, Бруклинский музей, США). Зато две другие были навеяны более близкими событиями. Вся серия явилась для Верещагина, по существу, откликом на глубоко взволновавшие его русские события 1881 года — повешение народовольцев («Казнь заговорщиков в России», 1884—1885, Гос. музей Великой Октябрьской социалистической революции; стр. 295) и на английские порядки в Индии («Подавление индийского восстания

¹ Письмо В. В. Стасову 17/29 апреля 1882 года.—В кн.: «Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова», II, 1879—1883. М., 1951, стр. 116.



В. Верещагин. Казнь заговорщиков в России. 1884—1885 годы.

Гос. музей Великой Октябрьской социалистической революции.

англичанами», или «Расстреливание из пушек в Британской Индии», около 1884, местонахождение неизвестно).

В 1883 году, будучи в Индии, художник сообщил Стасову об одном сюжете, для которого он «главным образом и поехал сюда» и который «проберет не одну только английскую шкуру»¹. Речь шла о расстрелах англичанами восставших индусов — сюжете, отразившем и пламень национально-освободительной борьбы, никогда не угасавший в народе, и ту чудовищную жестокость, с которой подавлялись восстания английскими карательными войсками. Эта картина явилась вместе с тем и логическим выводом из горьких впечатлений художника от жизни страны и из тех мыслей, которыми была обусловлена идея его неосуществленной индийской «исторической поэмы».

«Подавление индийского восстания англичанами» (стр. 297) — картина, заключающая большой общественный смысл. Не исполнив «исторической поэмы»,

¹ Письмо В. В. Стасову 6/18 января 1883 года. Агра.— В кн.: «Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова», II, 1879—1883, стр. 143.

Верещагин в одном этом полотне сумел показать трагическую судьбу Индии, гибнущей от рук жестоких колониальных захватчиков, совершающих насилие, надругательства над священными обычаями индусов¹. Зловещая картина казни. Под ослепительными лучами знойного солнца, в мирной тишине безоблачного дня выстроен длинный ряд пушек, к жерлу которых привязаны индусы. Диагональное построение композиции дает глубокое пространственное изображение всей сцены, и кажется, что бесконечна эта вереница пушек, теряющихся где-то вдаль. На полотне представлена многолюдная массовая сцена, и в ней особой силой воздействия обладают образы жертв. Неподвижным бесчувственным фигурам английских солдат противопоставлены индусы в выразительных позах, с печатью страдания на лице. На переднем плане изображен высокий белобородый старец. Он стоит на слабых и подгибающихся ногах, голова закинута назад, помертвевшие губы полуоткрыты. Душевное страдание и ужас обессилили его. Для этого старого человека, как и для всех других, стоящих в одном ряду с ним, страшна не самая смерть, а надругательство над человеческим телом, ибо по религиозному учению индусов после физической смерти остается жить душа человека, но если тело мертвого человека разорвано на куски и не погребено, то умирает и его душа.

Эта картина была разящим ударом художника-гуманиста по английскому колониализму, который в своем стремлении к власти и могуществу был бесчеловечен и чудовищно жесток.

В конце 80-х годов Верещагин окончательно поселяется в Москве, и русские темы всецело завладевают им. Он совершает поездки по России (в 1887—1888 годах посещает Ярославль, Ростов, Кострому, в 1894 году едет по Северной Двине), во время которых обстоятельно изучает памятники русской архитектуры и пишет много этюдов и картин.

На основе разнообразных жизненных впечатлений, близкого знакомства с русским народом Верещагин создает в 1887—1894 годах портретную серию «Незамечательных русских людей». В этой галлее типических народных образов выступают люди с разной судьбой, но во всех этих скромных, неизвестных нищенках, бывших слугах, портнихах, кузнецах, обрисованных во всем их индивидуальном своеобразии, Верещагина привлекает особая жизненная стойкость, цельность характера, человеческое достоинство.

Последним грандиозным замыслом художника была серия исторических картин, посвященных Отечественной войне 1812 года. Его обращение к историко-патриотической теме было связано с общим интересом художников-демократов

¹ Узнав, что русский художник хочет написать картину о расстрелах из пушек и предугадывая то впечатление, которое она произведет во всем мире, англичане пытались убедить Верещагина, что эта казнь применялась, да и то редко, только во время карательных экспедиций 1857—1859 годов. Однако Верещагин знал об этих казнях не только из официальных свидетельств. Уже после того, как картина была создана, он лично слышал признание английского генерала в том, что именно он первый применил эту казнь (В. В е р е щ а г и н. На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г., стр. 125). Русский художник достаточно глубоко ознакомился с нравами колонизаторов в Индии, и его произведение явилось суровым обвинением преступного колониального порядка.



В. Верещагин. Подавление индийского восстания англичанами. Около 1884 года.

Местонахождение неизвестно.

к героическому прошлому России, с общей тенденцией демократического искусства к созданию положительного идеала, к прославлению народного мужества и величия. В своей исторической серии художник хотел осуществить две задачи. С одной стороны, он стремился показать героизм русского народа, вставшего на защиту независимости своей страны, отразить широкий народный характер Отечественной войны 1812 года. С другой стороны, он считал необходимым разоблачить захватнический характер войны, начатой французами, развенчать Наполеона как полководца, показать падение, разложение французской армии, неизбежный провал таких грабительских войн.

Как всегда добросовестно вел всю работу над серией Верещагин, как во всякой своей работе он стремился быть по-возможности документальным и поэтому выезжал на места событий 1812 года, кропотливо собирал исторический материал.



В. Верещагин. На большой дороге. Отступление, бегство. 1887—1895 годы.

Гос. Исторический музей.

План его серии отражал все решающие этапы войны: Бородинское сражение, вступление французов в Москву и пребывание их здесь, уход из Москвы, поспешное бесславное отступление, предусматривал ряд картин о партизанской войне. Это было пространное и последовательное повествование, состоявшее из двадцати с лишним картин¹.

Многие из этих картин выразительны по сюжету, естественно и разнообразно скомпонованы, тщательно обдуманны, очень точны в обрисовке персонажей. Среди той части, которая посвящена действиям Наполеона и собрана в цикл «Наполеон в России», наиболее интересны «В Успенском соборе» (1887—1895, Гос. Исторический музей), «Возвращение из Петровского дворца» (1895, Гос. картинная галерея Армении), «В покоренной Москве (Поджигатели)» (1897—1898, Гос. Исторический музей). Но наиболее удачными в этой исторической серии оказались

¹ А. К. Лебедев в книге «Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество» (стр. 247) приводит новые данные, уточняющие время работы художника над этой серией. На основании архивных сведений можно считать, что работа началась не позднее 1887 года и велась до 1904 года — года смерти Верещагина.

полотна, посвященные бегству наполеоновских войск («На большой дороге. Отступление, бегство»; стр. 298) и партизанской войне («Не замай,— дай подойти!»; стр. 299; оба 1887—1895, Гос. Исторический музей). В последней из этих картин, изображающей группу мужиков-партизан, подстерегающих в засаде в заснеженном зимнем лесу колонну отступающих французов, художнику снова удалось возвыситься до героической темы и воплотить в ряде образов крестьян типические черты широкой и отважной русской натуры.

Писал Верещагин свои исторические картины долго, но того успеха, какой выпал на долю прежних серий, эта серия не имела. Далеко не всегда сила образного воплощения и, особенно, качество живописи стояли вровень со значительностью темы, и потому часто картины получались чисто иллюстративными.

Уже заканчивая работу над серией «1812 год», Верещагин совершил в 1901—1902 годах путешествие на Филиппины и Кубу. Здесь у художника зарождается мысль о картинах, посвященных испано-американской войне, но осуществляет он лишь небольшую серию «Письмо к матери», рассказывающую о смерти солдата¹.

В 1903 году он посещает Японию, а в 1904 году, с началом русско-японской войны, отправляется на Дальний Восток к театру военных действий, где и погибает на броненосце «Петропавловск», подорванном вражеской миной, вместе с адмиралом Макаровым и его штабом.



В. Верещагин. Не замай,— дай подойти!
1887—1895 годы.

Гос. Исторический музей.

¹ В эту серию 1901 года входят картины: «В госпитале», «Письмо прервано» и «Письмо осталось неоконченным» (все в Николаевском гос. художественном музее им. В. В. Верещагина), «Письмо на Родину», «Письмо к матери» (Ярославо-Ростовский историко-архитектурный художественный музей-заповедник).



РАЗВИТИЕ БЫТОВОГО ЖАНРА В 1870—1880-е ГОДЫ

С. Н. Гольдштейн



Бытовая живопись, получившая значение ведущего жанра в искусстве первого пореформенного десятилетия, продолжала занимать значительное место и в творчестве художников 1870—1880-х годов. Бытовой жанр и в этот период оставался тем видом искусства, в котором в наиболее прямой и непосредственной форме находили свое отражение самые острые вопросы современности. Однако новые социальные условия — становление буржуазных отношений в России, обострение общественных противоречий, — приводившие к усложнению всей художественной жизни в целом, сообщали новые черты и произведениям бытовой живописи.

В рассматриваемые годы, с одной стороны, заметно усилилось стремление к бытописательству, к изображению «мирных страстей... человеческих» (Собко). Социальный пафос искусства, выраженный в творчестве жанристов-шестидесятников со свойственной этому поколению просветительской остротой и прямолинейностью суждений, нередко уступал теперь место гораздо более беспристрастному изображению явлений современного быта. С другой стороны, именно в это время обнаружились тенденции и более углубленного отражения действительности, проникновения, как писал Салтыков-Щедрин, в «сокровенную сущность» явлений.

Русская жизнь 70—80-х годов настойчиво выдвигала перед жанровой живописью новые задачи. Художники отдавали теперь много усилий поискам утверждающих образов, положительных героев, находя для них прототипы среди передовой интеллигенции и народа. Посвящая свое искусство защите бесправных и угнетенных крестьянских масс, жанристы стремились показать и нерастрченную силу народа, почувствовать дремлющую в народе способность к сопротивлению и протесту.

Естественно, что эти задачи требовали и новых методов художественной выразительности. Теперь значительно уменьшилось былое значение рассказа, который

вел от своего лица автор произведения. Описательное начало уступало место такому изображению явлений, которое позволяло непосредственно распознавать их сложную, подчас противоречивую сущность. Если в искусстве 60-х годов, в частности в ранних произведениях Перова, коллизия конфликта находила свое воплощение в показе социальных контрастов, в противопоставлении бедности и богатства, добра и зла, то теперь этот конфликт понимается как столкновение выразительно очерченных жизненных типов. Перед художниками-жанристами встала задача изображения живых человеческих характеров — задача, которую одним из первых в русском искусстве 70-х годов, опередив тем самым общее развитие жанровой живописи, решил Репин в своей картине «Бурлаки на Волге»¹.

Это произведение, в котором тема глубокого социального конфликта нашла свое решение в сопоставлении многочисленных образов бурлаков, наделенных найденным и точным психологическим рисунком, отчетливо выявленными чертами характера, знаменовало собою и рождение новой формы жанрового произведения. Наряду с созданием небольших композиций, содержание которых по-прежнему ограничивалось пределами собственно бытового сюжета, русские художники 70—80-х годов пришли к созданию «хоровых», по определению Стасова, жанровых сцен — сложных многофигурных композиций, главным действующим лицом которых являлся народ. Именно в это время бытовой жанр превратился по существу в историческую картину на современную тему. Он завоевал себе тем самым и право на воплощение в форме монументальной по своим размерам и охвату жизненных явлений реалистической картины.

Стремление к более широкому отражению жизни повлекло за собой в 70—80-е годы многообразие тем и сюжетов бытовой картины, расширение круга ее персонажей. Героями жанровых произведений стали представители самых различных групп и сословий дореволюционной России: купцы и ремесленники, обитатели городских трущоб и дворянских поместий, представители мещанского сословия, торговый люд и чиновники различных рангов. Внимание художников-жанристов привлекли образы разночинной интеллигенции; впервые в искусстве этой поры появилось изображение рабочего.

Одно из главенствующих мест заняла в этот период крестьянская тема. Крестьянский вопрос не только продолжал оставаться основной социальной проблемой пореформенной русской действительности, но и приобрел в это время особую остроту. Он волновал крупнейших писателей эпохи, ему посвящали свое творчество и ведущие мастера изобразительного искусства, передвижники и идейно близкие к ним живописцы. Крестьянская тема стала главнейшей темой таких жанристов, как Максимов и Савицкий. Произведения на сюжеты из жизни крестьян знаменовали собой наивысшие достижения Мясоедова. Эта тема увлекала Прянишникову и В. Маковского; ей уделил внимание и Ярошенко.



¹ См. о ней в разделе «И. Е. Репин».

Для Василия Максимовича Максимова (1844—1911) жизнь народа, нравы и обычаи русской деревни были родной средой. Художник родился и провел детские годы в крестьянской семье. Приехав в Петербург, он в 1863 году был принят в число вольнослушателей Академии, а в следующем году примкнул к Художественной артели, возглавляемой художником Крестовосцевым и объединявшей широкий круг разночинной молодежи¹.

Первые самостоятельные опыты в искусстве, навеянные впечатлениями городского быта, сам художник считал лишь незначительным эпизодом своей творческой биографии, после чего он, как он признавался много лет спустя П. М. Третьякову, «не писал городских дам в шелковых платьях, мундирных тружеников и прочих мало знакомых людей, и перешел навсегда к деревенской жизни»².

Обучаясь в Академии, Максимов летом уезжал в деревню, к себе на родину. В 1866 году, получив звание классного художника 3-й степени, он поселился в деревне Шубино Тверской губернии, в имении Голенищевых-Кутузовых на правах домашнего учителя. Здесь, непосредственно соприкоснувшись с беспечной жизнью барского дома и одновременно с нищетой и убожеством деревенского быта, он с особой остротой ощутил социальные контрасты пореформенной России. Предпринятая тогда же летом поездка по Волге дополнила эти впечатления. Они оставили неизгладимый след в сознании художника, который часто связывал затем сюжеты своих картин с событиями и эпизодами, непосредственно увиденными и пережитыми им самим. В этом смысле многие произведения Максимова не лишены автобиографичности. Часто при их исполнении художнику служили натурой его родные и близкие, члены его семьи.

Произведения, созданные в 60-х годах, и, прежде всего, картина «Бабушкины сказки» (1867), премированная на выставке Общества поощрения художников и тогда же приобретенная П. М. Третьяковым, положили прочное начало творческому пути Максимова. Но в полной мере его талант бытописателя русской деревни раскрылся в картине «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 303. 304*), которая должна быть отнесена к числу наиболее проникновенных произведений на сюжет из крестьянского быта в русском искусстве 70-х годов.

В выборе сюжета картины сказалось глубокое знание художником характерных особенностей крестьянского жизненного уклада, бытующих здесь обычаев и верований. Общее построение ее композиции не лишено некоторого элемента условности: изображенный у левого края полог откинут наподобие театрального занавеса, за которым как некое сценическое действие предстает перед зрителем картина свадебного пира. Однако самое действие построено на достаточно живой взаимосвязи отдельных групп и фигур. Существенную роль играет в этом характер

¹ Возникнув в 1864 году по примеру С.-Петербургской артели художников, возглавляемой Крамским, организация, руководимая П. А. Крестовосцевым, просуществовала лишь немногим более года.

² Письмо П. М. Третьякову от 20 сентября 1882 года.— Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 1, д. 2297.



В. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875 год.

Гос. Третьяковская галерея.

освещения. Источники света заслонены фигурами на переднем плане, отчего некоторые из них воспринимаются как темные силуэты. Образованные таким образом светотеневые контрасты усиливают эмоциональную выразительность произведения, по-своему передают ощущение тревоги, охватившее участников изображенной здесь сцены. Благодаря этим контрастам отчетливо выделяются важнейшие фрагменты композиции — группа, расположенная в красном углу, под образами, и в ней — трогательный, овеянный венециановским пониманием красоты народного типа образ невесты, и вторая группа — неожиданно вошедшие в избу крестьяне во главе с колдуном.

Резкие эффекты освещения позволяют почувствовать своеобразную колористическую звучность картины, ту гамму горячих тонов, которая сосредоточена в левой части ее, где множеством оттенков, главным образом красного цвета, переливается узорочье домотканых полотенец. Этот мотив не следует рассматривать лишь как элемент внешнего декора, подчеркивающий торжественность изображенного события. Максимов нередко и в других своих произведениях использовал



В. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. Фрагмент.

аналогичные мотивы, которые он трактует как свидетельство одухотворенности народа, его богатых творческих сил.

Наблюдательность, с которой Максимов вникал в своеобразие крестьянского быта, привела его не только к ощущению патриархальных основ этого быта, но и к пониманию неизбежного крушения их по мере того, как капиталистические отношения проникали и в крестьянскую среду. Так возникла идея картины «Семейный раздел» (1876, Гос. Третьяковская галерея; стр. 306), в которой художник воссоздал типичное для пореформенной деревни явление — распад патриархальной семьи.

Создавая это произведение, Максимов использовал традиционную схему композиции, в которой самое расположение фигур, следующих одна за другой в пределах замкнутого пространства избы, как бы повествует о существовании изображенного в картине эпизода. Вместе с тем, он отчетливо выделяет центральных действующих лиц этого эпизода. В противоположность картине «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», концепция которой развивалась по принципу «хорового» начала, фабула этого второго произведения обязывает художника, в первую очередь, к выразительной характеристике отдельных героев.

По существу, именно при создании этого полотна перед художником отчетливо встала проблема характера как одна из важнейших в жанровой картине. Решая ее, он уделяет основное внимание двум женским образам. При этом главенствующая роль одной из женщин — старшей невестки — подчеркивается ее центральным положением в композиции, другой — ее расположением на первом плане таким образом, что ее фигура оказывается наиболее освещенной в картине. Свет, проникающий в избу через расположенное справа окно, как бы обнажает перед зрителем всю прозаичность происходящей сцены, позволяя рассмотреть детали натюрморта, служащего существенным комментарием к сюжету. Одновременно, освещая фигуру молодой женщины, он помогает отчетливому восприятию простых и по-своему величавых линий ее контура, всего ее скромного облика человека обиженного и ущемленного, однако сохраняющего при этом чувство человеческого достоинства.

Фигуры братьев, диалог, который происходит между ними, — вторая, параллельная линия развития сюжета. Жест младшего из них, направленный в сторону жены, взгляд старшей невестки, в упор обращенный в сторону ее молодой родственницы, — все это подчеркивает смысловое значение образа молодой женщины в картине. Он как бы противопоставлен образам старших членов семьи, охваченных стяжательскими инстинктами.

Этот глубоко прочувствованный и опозитизированный образ женщины, воплощающий, по мысли автора, существенные черты женского народного типа, является в какой-то мере сквозным в творчестве Максимова. Характерные черты его как бы только еще формируются в облике женщины с ребенком в картине «Бабушкины сказки», они воплощены затем в облике невесты, взволнованной приходом колдуна на свадьбу, и в ряде других персонажей в картинах Максимова. Этот ряд



В. Максимов. Семейный раздел. 1876 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

венчает собою образ молодой крестьянки в картине «Больной муж» (1881, Гос. Третьяковская галлерей; *стр. 307*).

Есть нечто беспощадно правдивое, подавляющее своей безысходностью в том, как смиренно склонилась она, встав на колени перед божницей, возле покрытого соломой топчана, на котором умирает ее больной муж. Небольшая струя света, пробиваясь сквозь занавешенное почти до краев окно, освещает ее скорбную фигуру, золотит оклады образов, позволяет рассмотреть убогий инвентарь деревенского обихода — свидетельство нищеты крестьянского быта.

Лаконичный, немногословный характер этой двухфигурной композиции как бы вбирает в себя всю значительность крестьянской темы, как ее понял Максимов. Русского крестьянина художник увидел обездоленным, скованным сетью предрассудков и верований, но сохранившим силу и стойкость духа, традиции своей художественной одаренности и свои исконные, веками сложившиеся в процессе трудовой жизни моральные устои.



В. Максимов. Больной муж. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Картина «Больной муж» как бы подводила итог творческим исканиям Максимова в работе над его основной темой. Продолжая и в дальнейшем обращаться к этой теме («Заем хлеба», 1882, местонахождение неизвестно; «Слепой хозяин», 1884, Гос. Русский музей; «У своей полосы», 1891, местонахождение неизвестно; «Лихая свекровь», 1893, местонахождение неизвестно), он уже не достигал столь глубокой выразительности. И лишь в картине «Все в прошлом» (1889, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 308*) эта тема, решенная уже в ином плане, войдя составной частью в общий замысел произведения, снова прозвучала с неменьшей значительностью.

Идея этого произведения возникла еще в 60-х годах, во время пребывания Максимова в Шубине. От взоров художника не остался скрытым не только праздный характер помещичьего быта, но и явления, связанные с начавшимся тогда процессом оскудения «дворянских гнезд». Эти впечатления, отложившиеся в форму сюжета, на первый взгляд, подсказанного лишь элегическим восприятием



В. Максимов. Все в прошлом. 1889 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

уходящего в прошлое золотого века дворянства, в действительности послужили основанием для картины более сложного содержания.

Откинувшейся на подушки в мягком, покойном кресле, как бы целиком погруженной в воспоминания о прошлом изображена художником владелица усадьбы. Ее немощная фигура кажется еще более дряхлой на фоне освещенного солнцем пейзажа. По-иному охарактеризована сидящая рядом старая крестьянка. Следуя своей извечной привычке к труду, она шевелит вязальными спицами и, напряженно следя сквозь очки за тем, как набираются петли чулка, охраняет покой своей хозяйки.

В том, как связаны между собой эти две женщины совместно прожитой жизнью, и в том, как противопоставлены они друг другу, отчетливо выражена социальная дистанция, существующая между ними. Кажется, что здесь сохранили

свою полную незыблемость с давних пор укоренившиеся представления. Идея произведения, ее глубокий смысл убедительно раскрыты в той жизненной ситуации, которую воссоздает художник.

Существенное значение в этом произведении Максимова приобретает пейзаж. В годы создания картины художник настойчиво работает в области собственно пейзажной живописи. Однако принципы пленера, завоеванные к этому времени русским искусством, не находят в его творчестве органического претворения. Стремясь к передаче свето-воздушной среды, к более цельному и связному восприятию природы, он, вместе с тем, приходит и к излишней пестроте и цветистости, заметной и в фигурах, и особенно, в пейзаже.

Картина «Все в прошлом», над которой Максимов работал около четырех лет,— последнее значительное произведение художника. Экспонируя затем свои работы на передвижных выставках, он не встречал уже былого признания. Множество наблюдений, собранных им у себя на родине, во время поездок по Волге, на Украину, в Тригорское и Михайловское — места, связанные с именем Пушкина,— остаются запечатленными, главным образом, в рисунках и этюдах. Последнюю картину художника «Прощеное воскресенье», задуманную как обличение купеческих нравов, но оставшуюся неоконченной, вместе с другими его работами передвижники экспонировали на посмертной выставке Максимова, состоявшейся в 1912 году. Этой выставкой они почтили память художника, лучшие произведения которого, посвященные народной крестьянской теме, составляли в свое время славу передвижных выставок.

Эту славу бытописателей народной жизни одновременно с Максимовым разделяли Мясоедов и Савицкий.

Григорий Григорьевич Мясоедов (1834—1911), выходец из дворянской семьи, родился в поместье своего отца, в селе Панькове Тульской губернии. Не закончив полного курса обучения в орловской гимназии, он в 1858 году поступил в Академию художеств, где, как он сам писал, «находился на положении жанриста»¹. Но большую золотую медаль с правом поездки за границу ему принесла в 1862 году картина на исторический сюжет «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» (Всесоюзный музей А. С. Пушкина).

Посетив Германию, Бельгию, Швейцарию, Италию и Испанию, Мясоедов в 1868 году возвратился в Россию. Сближение с передовыми русскими художниками определенным образом повлияло на формирование его взглядов, направило его инициативу на путь борьбы за реалистическое искусство, за новые формы его пропаганды. Именно в это время, сначала в Москве, а затем и в Петербурге, встречает горячую поддержку выдвинутая Мясоедовым идея организации передвижных выставок, которую, еще будучи за границей, во Флоренции, он развивал находившемуся там Ге.

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 14, д. 81.

С этих пор помыслы художника связаны с жизнью и деятельностью этого вновь возникшего объединения. Собственно творческие интересы Мясоедова многообразны. Он работает как жанрист и как исторический живописец («Дедушка русского флота», 1871, Гос. музей искусств УзССР; «Самосожигатели», 1884, Гос. Третьяковская галерея), его увлекают пейзаж и портретный жанр; он создает затем произведения, которые можно рассматривать как своеобразные групповые портретные композиции («Новые истины», 1893, Институт русской литературы АН СССР, Пушкинский дом; «Мицкевич в салоне кн. Зинаиды Волконской», 1907, Всесоюзный музей А. С. Пушкина). Однако подлинное лицо художника и его место в русском искусстве второй половины XIX века определяются, прежде всего, произведениями, посвященными крестьянской теме.

Картина «Земство обедает» (1872, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*) вызвала в свое время глубокий интерес остро современным характером своей темы и своеобразием ее решения. Это было одно из первых произведений в русском искусстве, в котором с чисто публицистической остротой разоблачался лицемерный, антинародный характер правительственных реформ 60-х годов. Создав в сущности жанровую сцену, Мясоедов сумел, однако, воспроизвести ее таким образом, что в обыденном эпизоде нашли свое преломление типичные социальные противоречия пореформенных лет.

Мысль о бесправном положении крестьянства художник выразил, показав крестьян-земцев, примостившихся в тени у здания земской управы, закусывающих хлебом с солью и луком в то время, как сквозь открытое окно видны приготовления к обеденному столу для дворянских представителей земства. В том, как вырисовываются на фоне светлой стены обобщенные контуры крестьянских фигур, в спокойных и замедленных жестах, даже в том, какими чистыми тонами передан цвет домотканых холстин, выцветших синих, голубых или красных,— во всем этом выступают черты национального облика русского крестьянина. Молча и сосредоточенно совершают эти представители сельского «мира» свою скудную трапезу, терпеливо дожидаясь окончания барского застолья.

Однако следующее произведение «Чтение манифеста 19 февраля 1861 года» (1873, Гос. Третьяковская галерея) уже не отражало той верной оценки реформ, которая была свойственна картине «Земство обедает». Это полотно возникло через 12 лет после крестьянской реформы, когда ее истинный характер уже целиком обнаружился. Тем не менее Мясоедов очевидно поддался здесь влиянию либеральных восхвалений «великого манифеста», создав идиллическую сцену, далекую от подлинного смысла того события, которое она призвана была увековечить¹. Художник пытался, очевидно, придать обстановке своей картины некоторый аллегориче-

¹ В такой оценке манифеста Мясоедов был не одинок. Даже такие идеологи передвижничества, как Стасов, разделяли либеральные иллюзии по поводу реформы 1861 года и деятельности «царя-освободителя». Отмеченный смысл картины Мясоедова подтверждается и тем, что она стала произведением, широко публиковавшимся в официальных правительственных изданиях, учебниках, журналах и т. д.



Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.



Г. Мясоедов. Косцы (Страдная пора). 1887 год.

Гос. Русский музей.

ский оттенок: сумрак сарая, в котором собрались крестьяне, их хмурые лица должны были, по-видимому, символизировать тяжесть и мрак крепостной крестьянской жизни, в которую светлым лучом врывается весть о воле. Не случайно, самым ярким пятном в картине оказалась страница манифеста в руках у мальчика-чтеца.

Почти одновременно с появлением картины Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», Мясоедов создает картину «Опахивание» (1876, Гос. Русский музей), в которой запечатлевает, как писал Стасов, «языческую сцену» — обычай, связанный с древним народным поверьем. В картине «Засуха» (1878—1881, Национальный музей в Варшаве, вариант 1880 года в Омском обл. музее изобразительных искусств), также горячо встреченной Стасовым, который воспринял ее как «стон и вопль наболевшей души», обозначился интерес художника к более сложной форме жанровой картины. Размышлениями о судьбах русского крестьянства подсказаны и образы некоторых пейзажных произведений Мясоедова начала 80-х годов («Дорога во ржи», 1881, Гос. Третьяковская галерея). По-видимому, в процессе работы над этими полотнами созрел у художника замысел целой серии картин, как бы прославляющих мощь и поэзию крестьянского труда.

В картине «Косцы» («Страдная пора», 1887, Гос. Русский музей; стр. 311), осуществлявшей этот замысел, один за другим, по пояс в море спелых колосьев, движутся плечистые, рослые косари; рядом с ними — бабы, вяжущие снопы. Над полем раскрываются широкие просторы неба, вьются птицы. Золотящаяся на солнце рожь и сверкающие под его лучами яркие пятна крестьянских рубах, плавный ритм широких движений косцов и ощущение атмосферы жаркого летнего дня — все здесь призвано славить изобилие даров природы, а вместе с тем силу и мощь человека, который живет и трудится на лоне этой природы.

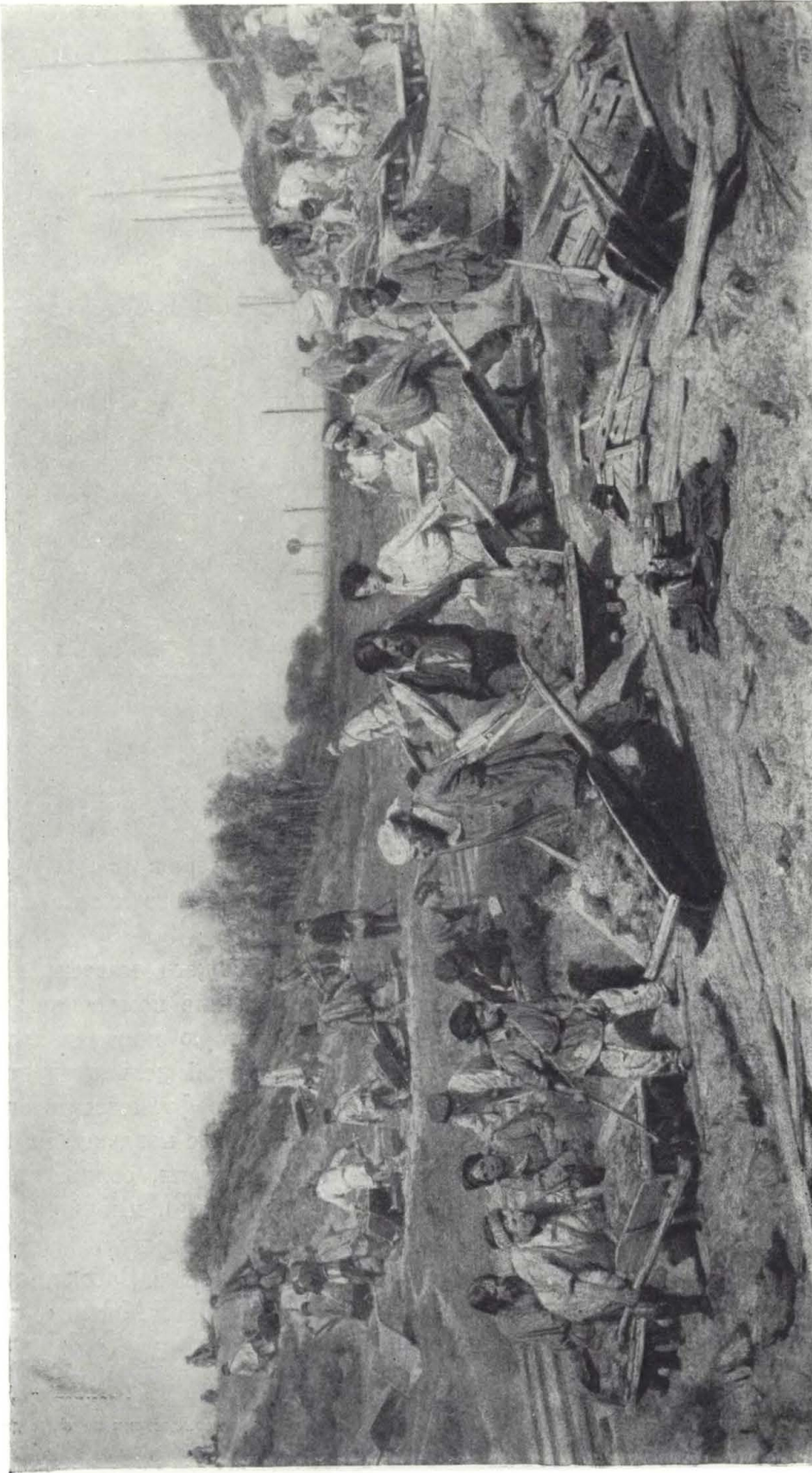
Этим мажорным и жизнеутверждающим произведением, в сущности, завершилось активное, непосредственно творческое участие Мясоедова в жизни русского искусства, хотя он и впоследствии продолжал ежегодно экспонировать на передвижных выставках значительное количество своих работ. Среди этих работ преобладают пейзажи, нередко только этюды, посвященные природе средней полосы России, Кавказа и Крыма, природе Украины. Инициатор самого передового в свое время художественного объединения, всегда ревниво оберегавший свои заслуги на этом поприще, Мясоедов в последние годы жизни оказался в числе наиболее консервативных участников Товарищества, препятствовавших пополнению этого объединения талантливыми художниками нового поколения. Как бы оттесняемый таким образом самой жизнью от активной общественной деятельности в области искусства, он кончает свой жизненный путь в одиночестве, на Украине, где художник поселился в конце 90-х годов, приобретя усадьбу в окрестностях Полтавы.

Жизненный и творческий путь Константина Аполлоновича Савицкого (1844—1905) являет собою более цельную и последовательную картину деятельности художника. В ряды Товарищества передвижников он пришел непосредственно вслед за основателями этого объединения и остался затем активным членом его вплоть до конца своей жизни.

Уроженец Таганрога, сын врача, Савицкий в 1862 году поступает в Академию художеств, откуда, однако, вскоре, за отсутствием достаточной подготовки, его переводят в ученики так называемой рисовальной школы на Бирже. Спустя два года, на протяжении которых будущий художник не только обучался в этой школе, но и упражнялся в самостоятельном рисовании с натуры, Савицкий восстанавливается в правах ученика Академии.

В 1871 году за программу «Каин и Авель» Савицкий получает вторую золотую медаль и звание художника, после чего его занятия в Академии неожиданно прекращаются. Крамской, объясняя причины этого обстоятельства, писал о том, что Савицкий поплатился за близость к передвижникам, так как, будучи учеником Академии, участвовал в качестве экспонента на 2-й выставке нового объединения. Общение с передвижниками, в частности с Крамским, действительно имело большое значение для последующего формирования творческих интересов художника.

Летом 1873 года, живя вместе с Крамским и Шишкиным на станции Козловка-Засека Тульской губернии, Савицкий начал работать над картиной «Ремонтные



*К. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге. 1874 год.
Гос. Третьяковская галерея.*



К. Савицкий. Отдых землекопов. 1873 год.

Частное собрание в Москве.

работы на железной дороге» (1874, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 313*), в которой показал процесс жестокой эксплуатации безземельного крестьянства, обреченного на тяжкий поденный труд.

Это было первое значительное произведение начинающего мастера, принесшее ему заслуженное признание. Пространственное решение композиции позволило придать изображению непосредственность и жизненную конкретность. Высветленная красочная гамма создавала впечатление тональной цельности полотна. В фигурах рабочих Савицкий стремился показать не только физическую силу, но и особенности их внутреннего склада. В облике рабочего с повязкой на голове, в его массивной, кряжистой фигуре художник передал черты, сближающие его с бурлаком Каниным в картине Репина, который, как известно, именно Савицкому был обязан возникновением замысла своих «Бурлаков на Волге».

Впечатления, полученные Савицким тогда же, в Козловке-Засеке, легли и в основу эскиза «Отдых землекопов» (1873¹, частное собрание в Москве; *стр. 314*).

¹ Эскиз имеет авторскую подпись и дату «1875». Однако живопись его не оставляет сомнений в том, что он был написан непосредственно на натуре в Козловке-Засеке и, быть может, впоследствии неточно датирован автором.

Эскиз этот должен быть отнесен к лучшим образцам реалистической пленерной живописи в русском искусстве 70-х годов. В выразительности его решающую роль играет мастерски переданная сила солнечного освещения. Природа и люди кажутся здесь слитыми воедино и наделенными необычайной жизненной силой.

Картина «Ремонтные работы на железной дороге» принесла Савицкому заслуженный успех. Приобретение ее Третьяковым позволило ему в 1875 году предпринять поездку во Францию, где он живет в тесном общении с колонией русских художников, возглавляемой А. П. Боголюбовым. Вместе с Репиным, Поленовым, Бегровым и Боголюбовым он работает над этюдами в окрестностях Парижа, в Нормандии. Произведения, созданные во Франции,— «Море в Нормандии» («Рыбак в беде», 1875, Татарский музей изобразительных искусств), «Путешественники в Оверни» (1876, Гос. Русский музей) — обогатили творческий опыт Савицкого.

В 1876 году художник возвращается в Россию и вскоре затем начинает работу над картиной «Встреча иконы» (1878, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка и стр. 317*), в которой в полную силу раскрывается его дарование как художника народной темы.

С глубоким пониманием своеобразия психологии народа Савицкий дает выразительную характеристику участников сложной, многофигурной сцены. Здесь и слепая наивная вера, и страстная мольба о помощи в горе и нужде, здесь и глубокое раздумье, и признаки зреющего сомнения. Масса крестьян противопоставлена служителям церкви, всем своим обликом демонстрирующим, какой казенный и привычный характер приобрела для них церемония встречи «чудотворной» иконы в деревнях, в то время как подавленные нуждой и непосильным трудом крестьяне проявляют при этом искреннее чувство веры.

Встреча иконы происходит на окраине деревни, на фоне пейзажа среднерусской полосы, который, однако, воспринимается здесь не просто как фон, но как та естественная среда, в которой изо дня в день протекает жизнь народа с ее горестями и упованиями. Связь человеческих фигур с пейзажем достигается средствами тональной живописи, передачей свето-воздушной среды, как бы окутывающей изображенную в картине сцену легкой дымкой серенького облачного дня. Колористические достоинства этой картины весьма высоки.

По сравнению с ранее исполненными работами Савицкого в этом произведении показана неизмеримо более широкая и многообразная галерея народных образов. Не только сюжет произведения, но и избранный при этом момент в его развитии позволили художнику приблизиться вплотную к пониманию сложной психологии народа и, таким образом, раскрыть смысл изображенного эпизода как явления типического.

Картина «Встреча иконы» безоговорочно поставила Савицкого в ряды передовых художников эпохи. Успех этого произведения вдохновил художника на разработку новой сложной темы, подсказанной событиями, связанными с Русско-турецкой войной 1877—1878 годов. Собирая материалы для будущей картины, Савицкий одновременно работает над картиной «На стрелке» (Гос. Третьяковская

галерея), оставшейся неоконченной, но не лишенной остроты в характеристике представителей так называемого «высшего» общества столицы. В 1879 году он экспонирует картину «С нечистым знается» (Гос. Третьяковская галерея), в которой отражены его впечатления от бытовавших в народной среде предрассудков и верований.

Картину «На войну» в ее первом варианте, впоследствии уничтоженном, Савицкий заканчивает в 1880 году. Известная в настоящее время реконструкция этой картины¹ знакомит нас со сложной композицией, на переднем плане которой изображена многолюдная толпа мужчин и женщин, стариков и детей, провожающих на войну солдат и новобранцев. Экспонированная на 8-й передвижной выставке, эта картина встретила суровую критику современников. Автора упрекали в хаотичности композиции, в ее излишней перегруженности, наряду с отсутствием необходимой связи между отдельными группами и фигурами, в искажении линейной и пространственной перспективы. Эта критика побудила художника уничтожить картину. Но, расставшись со своим произведением, разрезав его на отдельные фрагменты, он тогда же начал работу над другой картиной на тот же сюжет.

Композиция второй картины «На войну» (1888, Гос. Русский музей; *стр.* 319), исполненная на большем по размеру холсте, приобрела гораздо более пространственный характер, четкое деление на планы. Этому способствовало и более строгое колористическое решение, основанное на сочетании синих и красных тонов, преобладающих в общей холодной гамме красок. Стремясь к более отчетливой расстановке персонажей, художник с особой тщательностью разработал первый план картины, оставив здесь гораздо меньшее количество фигур, нежели в картине 1880 года, и скомпоновав их в три почти симметрично расположенные группы.

Но создав произведение, отличающееся более законченным характером своего общего построения, более весомым звучанием отдельных образов, Савицкий достиг этого за счет известной утраты тех элементов жизненно-реалистической композиции, которые он нашел в процессе работы над первым вариантом картины «На войну».

Сосредоточив внимание на фигурах первого плана, он, естественно, должен был отодвинуть вглубь всю массу прощающегося народа, лишив ее таким образом той существенной роли и той степени выразительности, которыми, как показывают сохранившиеся фрагменты, она была наделена в первой картине. Живые, реальные образы героев первого полотна, как бы спаянные воедино чувством всенародного горя, принесенного войной, здесь заменила толпа безмолвных и безликих статистов, размещенных на втором плане. Тем самым гораздо менее глубокое выражение получила самая тема народного горя, составлявшая основу замысла.

¹ См.: С. Гольдштейн. Из истории создания картины К. А. Савицкого «На войну». — «Искусство», 1957, № 4, стр. 62—65.



К. Савицкий. Встреча иконы. 1878 год.

Гос. Третьяковская галерея.



К. Савицкий. Встреча иконы. Фрагмент.

И закономерно, что один из наиболее выразительных и живых образов картины 1880 года — крестьянин, стоящий у телеги¹ — получил во второй картине роль резонера, который как бы со стороны, как своего рода комментатор, призывает зрителя вникнуть в смысл изображенной на картине сцены.

История создания обоих вариантов «На войну», характер творческих исканий, которыми сопровождалась работа художника, представляют существенный интерес не только для уяснения его собственного творческого пути, но и для понимания мастерства картины в искусстве 1870—1880-х годов. Первым вариантом своей картины Савицкий проложил пути к тем достижениям, которые вскоре затем всем своим творчеством отстаивал Суриков, претворивший принципы реалистического построения монументальной картины в закономерную форму воплощения в искусстве подлинно народных трагедий.

Сложная работа Савицкого над картинами «На войну» длилась более десяти лет. Одновременно художник создал ряд работ, среди которых наиболее значительными являются произведения, посвященные народным образам. В 1882 году он закончил картину «Темные люди» (Гос. Русский музей). В 1883 году экспонировалась картина «Беглый» (местонахождение неизвестно), в которой художник

¹ Фрагмент первого варианта картины находится в частном собрании в Москве.

показал сцену расправы крестьян над конокрадом. Годом позже была создана од-нофигурная композиция «Крючник» (частное собрание в Москве). В самом начале 90-х годов Савицкий закончил картину «Беглые в Сибири» (местонахождение неиз-вестно), написанную под впечатлением рассказов о жизни ссыльных. В 1890-х го-дах он отдает свои силы главным образом педагогической деятельности, сначала в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, а затем в Пензенском худо-жественном училище, которым он руководит с 1897 года вплоть до конца своей жиз-ни. Картина «Спор на меже» (1897, Гос. музей Революции СССР), посвящен-ная изображению острого социального конфликта, была последним значитель-ным произведением Савицкого — мастера жанровой картины, художника народной темы.

В начале 1870-х годов значительное место среди художников жанровой живо-писи по праву занял Илларион Михайлович Прянишников (1840—1894), один из представителей московской школы в кругу передвижников старшего поколения¹. В 1870 году на академической выставке появились две картины Прянишникова — «Швея» (1869, Гос. Русский музей) и «Калики переходные» (1870, Гос. Третья-ковская галерея), за которые автор был удостоен большой серебряной медали и звания классного художника первой степени.

Картина «Швея», написанная на тему о тяжелой доле женщины-труженицы, свидетельствовала о прямых связях художника с искусством непосредственно предшествующей поры. В обращении к этой теме и в характере ее трактовки Пря-нишников имел предшественников не только в русской живописи, но в какой-то мере и в русской литературе. Вспомним, что героиня романа Чернышевского посвя-щает себя организации артелей, которые должны облегчить и освободить труд жен-щин-модисток и швей². Не случайно и тот интерес, который проявляли русские ху-дожники, начиная с Федотова, к отражению в искусстве женского вопроса, к по-ложению женщины в современном им обществе, часто связывался в их произведе-ниях с образом швей³.

В картине «Калики переходные» художник обратился к крестьянской теме, ко-торую раскрыл в ее лирическом преломлении. Это нашло свое отражение в образах поющих слепцов и слушающих их женщин, в фигурах присмиривших мальчишек и в том, как показан пейзаж деревни — избы, крытые худыми соломенными

¹ О творчестве И. М. Прянишникова в 1860-х годах см. раздел «В. Г. Перов и бытовой жанр 1860-х годов».

² Современники указывали также на близость содержания картины Прянишникова к широко известной в свое время «Песне о рубашке» Томаса Гуда, переведенной в 1861 году поэтом-революционером М. Л. Ми-хайловым на русский язык.

³ Здесь следует указать, в первую очередь, на одно из ранних произведений П. А. Федотова «Бедной девушке краса — смертная коса», на картину Н. Г. Шильдера «Искушение». В 1867 году звание классного ху-дожника второй степени получил Я. В. Шарвин за картину «У постели больной матери» на сюжет, аналогич-ный сюжету картины Прянишникова (все три в Гос. Третьяковской галерее). О том, что Прянишников уделит значительное внимание этому сюжету, свидетельствует его вторичное обращение к нему в середине 70-х годов.



К. Савицкий. На войну. 1888 год.

Гос. Русский музей.

крышами, пыльная деревенская улица с одиноким голубцом на ней. В основе расположения фигур по линии полукруга еще сохранились следы интерьерного характера композиции жанровой сцены¹. Но разомкнувшиеся в глубине ряды изб, открывающийся между ними просвет, в который видно золотящееся на солнце ржаное поле, нарушают привычную схему замкнутой композиции. Героев своей картины Прянишников изображает на фоне природы, окружая их теплом солнечного света.

Так постепенно обогащался метод художника. В самом начале 70-х годов он создал произведение, справедливо причисленное современниками к числу центральных произведений 1-й передвижной выставки 1871 года. Это была картина «Порожняки» (1871, Харьковский гос. музей изобразительных искусств), впоследствии варьировавшаяся и повторявшаяся художником². Сопоставление известных в настоящее время вариантов ее с подготовительным эскизом Третьяковской галереи позволяет проследить путь, которым шел художник в поисках более впечатляющего и вместе с тем лаконичного выражения замысла.

¹ По этому же принципу расположил фигуры Максимов в своей ранней картине «Бабушкины сказки».

² Вариант 1871—1872 годов находится в Гос. Третьяковской галерее (стр. 321).

Широкую, занесенную снегом равнину пересекает извилистая полоса дороги, отмеченная вдали верстовым столбом. Удаляясь по направлению к деревне, движется обоз порожняков, рысцой бегут тощие разномастные деревенские лошаденки. В ближайших к зрителю розвальнях сидит, поджав ноги, спрятав руки в рукава худого пальто, окутав шею красным шарфом и низко надвинув на лоб фуражку, съежившийся от холода юноша. Рядом с ним — небольшой узелок со скудным багажом и связка книг.

По сравнению с эскизом в картине более глубокое значение приобрел пейзаж. В этом отношении Прянишников достиг здесь того мастерства, которое свойственно было разве лишь жанрам Перова. Ровная пелена снега закрыла бескрайние просторы полей; исчезли намеченные на эскизе чахлые деревца и торчащие по обочинам дороги голые ветви придорожных кустов. Исчезла и видневшаяся вдали невысокая лесная гряда. Только стайка ворон вьется вслед за обозом, да зарываясь в снег, бежит рядом с санями собачонка. Густая снежная мгла, окутав дальний план справа, закрыла линию горизонта. И лишь слева зажглась багряная полоса заката, предвещая крепнущий мороз и ветер.

Более отчетливый рисунок приобрел в картине образ юноши. Художник изменил передок саней, и поэтому вся его фигура, вырисовывающаяся теперь на фоне холодной пелены снега, кажется еще более одинокой, более трагичной и волнующей. Притягательная сила этого произведения заключается, как справедливо писал Салтыков-Щедрин, в том, что «отрывок из действительности»¹, то есть явление, ставшее рядовым в окружающей художника жизни, он сумел показать с особой силой художественного обобщения. Это открыло перед зрителем «полную возможность вникнуть в ту сокровенную сущность»², которая заключена в этом явлении и которая позволяет, глядя на картину Прянишникова, почувствовать просветительский пафос целой эпохи, проникнутой жаждой света и знаний, искренней верой в могущество науки и разума.

Картиной «Порожняки» открывается период зрелого мастерства художника, которое находит затем свое развитие в работе над историческими сюжетами. Одновременно с широко известной картиной «В 1812 году»³, быть может под влиянием общения с Толстым, с которым Прянишников встречается в 1872 году, он создает, совместно с В. Е. Маковским, серию картин и рисунков, посвященных изображению эпизодов Крымской войны, героической обороны Севастополя.

С конца 1873 года, замещая больного Пукирева, Прянишников начинает педагогическую работу в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. В это же время он не остается в стороне от свойственного тогда передвижникам увлечения гравюрой и литографией и исполняет серию иллюстраций к сочинениям

¹ М. Салтыков-Щедрин. Первая русская передвижная художественная выставка.— «Отечественные записки». 1871, № 12; «Современное обозрение». Перепечатано в кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве». М., 1953, стр. 552.

² Там же, стр. 553.

³ О работе И. М. Прянишникова в области исторической живописи см. раздел «Историческая живопись».



И. Прянишников. Порожняки. 1871—1872 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

Н. В. Гоголя, которую завершает картиной «На Лысой горе» (1875, Гос. Третьяковская галерея). В 1876—1877 годах художник привлекается к работе над росписью строившегося тогда в Москве храма Христа-спасителя. Все эти обстоятельства, естественно, отвлекают его внимание от задач собственно жанровой живописи. Тем не менее произведения 70-х — начала 80-х годов характеризуют многообразие начинаний художника в этой области.

Небольшая сравнительно картина «Порубка» (1874, Харьковский гос. музей изобразительных искусств) говорит об интересе к крестьянской теме, понятой как тема угнетенного и бедственного положения русского крестьянина. В картине «На праздник» (1871—1872, частное собрание в Ленинграде) обозначаются черты неподдельного юмора и острой наблюдательности, роднящие Прянишникова с В. Е. Маковским. Эти черты найдут затем свое более яркое выражение в произведениях так называемого «малого жанра» — «Охота пуше неволи» (1882, Гос. Третьяковская галерея), «Влопался» (1885, местонахождение неизвестно) и особенно в картине «Жестокие романсы» (1881, Гос. Третьяковская галерея; стр. 323), самое название которой говорит о комедийной сущности ее фабулы.

Не только характеристика персонажей, но и та роль, которая отведена здесь выразительности деталей и цветовых отношений, снова напоминают о тяготении художника к традициям, связанным с именем Федотова.

Среди произведений Прянишникова, относящихся к первой половине 80-х годов, значительное место принадлежит серии так называемого охотничьего жанра. В этих произведениях, естественно, большая роль отведена пейзажу. Лучшие из них («Конец охоты», 1884, Гос. Третьяковская галерея) овеяны тургеневским чувством природы. Написанные на открытом воздухе, они отличаются тонкой передачей свето-воздушной среды, едва уловимых цветовых отношений. Весь цикл этих произведений, близких картинам Перова на аналогичные сюжеты, объединен тем чувством умиротворенности, которое приносит непосредственное общение с природой, а самая жизнь природы передана с той непосредственностью ее восприятия, которая составляет характерную особенность московской школы пейзажной живописи, обязанной своими достижениями в первую очередь Саврасову и Поленову.

С начала 80-х годов Прянишников совершает неоднократные путешествия, посещает приволжские города, малоизвестные тогда северные губернии России. Среди этюдов, которые он пишет во время этих поездок, имеются выразительные портретные образы, зарисовки предметов крестьянского обихода, интерьеры деревенских изб, пейзажные этюды. Одновременно он создает ряд сравнительно небольших жанровых картин, воссоздающих неведомый до тех пор русскому искусству мир северной природы, черты бытового уклада населяющих ее людей. В этих картинах, как правило, наиболее выразителен мотив пейзажа. Прянишников умеет передать его специфически северный колорит, прибегая к сдержанной гамме красок при ровном рассеянном освещении. В живописном строе этих произведений намечаются те новые принципы колористических решений, которые лягут в основу творческого метода художников следующего поколения, непосредственных учеников Прянишникова.

Впечатления, полученные во время поездок на Север, нашли свое частичное отражение в картинах «Сельский праздник» (1880, местонахождение неизвестно), «Возвращение с ярмарки» (1883, Гос. Русский музей). Эти же впечатления отразились и в картине «Спасов день на Севере» (1887, Гос. Третьяковская галерея; стр. 324), над которой художник работал в течение нескольких лет. В этом произведении ясно сказалось общее для той поры тяготение к созданию монументальной картины, к обобщающему решению народной темы.

Посвятив картину изображению религиозного обряда, художник отнюдь не имел в виду привлечь внимание к собственно религиозной его сущности. Его увлекала задача показать национальный облик народа в его местном своеобразии. Но эту задачу он решил не столько в выражении национальных черт народного характера, психологии народа, сколько в показе особенностей его внешнего облика. При этом воссозданное художником красочное богатство костюмов воспринимается как своего рода декоративный узор, положенный на приглушенные тона



И. Прянишников. Жестокие романсы. 1881 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

северного пейзажа, который, как и в других произведениях Прянишникова этой поры, обладает особой выразительностью. Мастерски написан первый план картины со стоящими в реке у берега всадниками, поверхность воды с разбегающимися по ней кругами и в особенности дальний план пейзажа с его широкими просторами, с плавными линиями косогора, над которым возвышается едва различимый силуэт деревянной церквушки.

Само собой напрашивается сопоставление этого произведения, принципов использования в нем мотивов народного творчества с обращением к этой же стороне народного быта в картинах Максимова. Там — это признак одухотворенности народа, помогающий конкретнее и глубже раскрыть основы его жизни, здесь — это прежде всего черты его внешнего облика, которыми художник любит, воспринимая их глазами этнографа. Увлечение этнографической характеристикой



И. Прянишников. Спасов день на Севере. 1887 год.

Гос. Третьяковская галерея.

народного быта нашло свое отражение и во втором большом полотне «Общий жертвенный котел в престольный праздник» (1888, Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева), которое художник посвятил изображению старинного обычая, связанного с пережитками общинного начала в народной жизни.

С начала 90-х годов болезнь легких заставляет Прянишникова проводить значительную часть времени в Крыму, где художник, и ранее увлекавшийся пейзажем, продолжает работать в этом жанре. Одновременно он возвращается к «малым формам» бытовой живописи. С тонким живописным мастерством пишет он интерьер в картине «В мастерской художника» (1890, Гос. Третьяковская галерея). Чувством юмора проникнуты такие картины, как «В ожидании шафера» (1891, Серпуховский историко-художественный музей), или «У тихой пристани» (1893, Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького), обнажающие пошлые, мещанские стороны быта. Подобными произведениями заканчивает Прянишников — автор жанровых картин — свой творческий путь, который он начал в 60-х годах как художник, вдохновленный просветительскими идеалами. И, быть

может, лишь в одной из неоконченных работ самых последних лет, изображающей занесенную снегом улицу провинциального города в морозную ночь («В провинции», 1893, Гос. Третьяковская галерея), в лирической трактовке характерного русского мотива можно уловить нить внутренней преемственности, существовавшей между этим заключающим творчество художника произведением и картиной «Порожняки» — одним из наиболее глубоких и содержательных произведений жанровой живописи 1870-х годов.

Одновременно с передвижниками старшего поколения в области жанровой живописи успешно работали художники, не принадлежавшие к числу членов Товарищества, но, по существу, следовавшие в своем творчестве традициям критического реализма. Среди этих художников должны быть в первую очередь упомянуты Фирс Сергеевич Журавлев (1836—1901) и Алексей Иванович Корзухин (1835—1894). Оба они — и Журавлев, сын цехового мастера, до 19 лет занимавшийся портновским делом в Саратове, и Корзухин, происходивший из семьи уральских горнозаводских крестьян, — поступив в Академию художеств, сблизился с группой передовой академической молодежи. В 1863 году Журавлев и Корзухин были в числе четырнадцати протестантов. Порвав с Академией, они приняли активное участие в организации С.-Петербургской артели художников, являясь затем ее деятельными членами. Здесь, в недрах этой организации, ярко воплощавшей передовое движение в искусстве и эстетических взглядах 60-х годов, и формировались их художественные интересы.

В 1868 году Журавлев получил звание классного художника первой степени за картины «Возвращение с бала» (частное собрание в Ленинграде) и «Возвращение извозчика домой» (частное собрание в Ленинграде). В содержании первой из этих картин можно уловить истоки сюжетной завязки последующих наиболее значительных произведений Журавлева, написанных на мотивы, связанные с хорошо знакомой русскому искусству темой «темного царства». В картине «Перед венцом» (1874, Гос. Русский музей, второй вариант в Гос. Третьяковской галерее; *стр.* 327) Журавлев по-своему развивает критические принципы жанровой живописи 60-х годов, обличая грубые нравы купечества, деспотический характер всего уклада купеческого быта, показывая униженное и бесправное положение женщины. Второе, ныне забытое название этой картины — «Брак по приказу» — наиболее точно определяет ее содержание.

Жестоким равнодушием окружена упавшая на колени и горько рыдающая невеста, которую выдают замуж вопреки ее воле. Никому из окружающих недоступно понимание ее трагедии. Стоящий рядом с девушкой суровый, архаического типа купец — отец невесты, выглядывающая из-за приоткрытой двери мать — дородная купчиха, остающиеся лишь наблюдателями трагедии, — типичные представители купеческого царства.

Во втором варианте картины художник сократил количество изображенных фигур. При этом он не нарушил общего характера композиции. Центр ее образует фигура невесты в нарядном венчальном платье, которое, как верно подметил

Стасов, несколько искусственно «уложилось и разложилось по обширному пространству картины»¹.

До мелочей воссоздан в обоих вариантах картины интерьер купеческого дома. И вместе с тем окружающие людей предметы играют здесь лишь собственно бытоописательную роль. Натюрморт с тяжелыми подсвечниками на столе, мерцающие в полутени оклады икон, ковер на полу — все эти детали лишены того конкретного смыслового значения, которым, вслед за Федотовым, наделяли их жанристы предшествующего поколения. Все изображенные здесь Журавлевым предметы в меньшей мере участвуют в развитии фабулы сюжета и лишь воссоздают типичный интерьер купеческого дома. При этом художник не снижает идейной остроты своего замысла, резко обличая в обоих вариантах картины черты домостроевских купеческих нравов.

Беспощадную характеристику этих нравов Журавлев дает и в картине «Купеческие поминки» (1870-е годы, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 328*, уменьшенное повторение в Гос. Русском музее). Вступая в права владения оставленным ему наследством, молодой купчина развалился на стуле с видом всевластного хозяина. Благоговейно, не без оттенка ханжества, внимает вдова умершего купца наставительным словам священника. Художник раскрывает содержание картины, не прибегая к каким-либо контрастам или противопоставлениям, следуя тому же бытоописательному методу и подмечая со свойственной ему наблюдательностью наиболее выразительные бытовые подробности, вплоть до портретов предков, украшающих стены купеческого дома.

Корзухин, так же как и Журавлев, приобрел известность жанриста еще в 60-х годах. Следуя демократическим традициям этой поры, он создал произведения, ставшие затем неотъемлемым достоянием жанровой живописи 1870—1880-х годов. Эти традиции нашли свое продолжение в антиклерикальном характере картин Корзухина. Однако художник не прибегает уже к тем методам, которыми пользовались при решении аналогичной задачи его предшественники.

В картине «Перед исповедью» нет персонажей, которые прямо и непосредственно олицетворяли бы церковное начало и именно поэтому служили бы объектом сатиры и обличения. На фоне полузатененного интерьера церкви, с мерцающей в глубине золоченой резьбой иконостаса, с поблескивающим на свету серебром лампад, изображена лишь группа прихожан — людей разных возрастов, различной социальной принадлежности. При этом художник показывает, что в момент, предшествующий исповеди, каждый из них занят своими житейскими интересами и чужд религиозному чувству. Фальшь и лицемерие церковного обряда он, таким образом, обличает путем обдуманной и тщательной характеристики каждого изображенного в картине лица.

Картина «Перед исповедью» была создана художником в двух вариантах. Не меняя общего построения композиции, найденного в первом из них (1876,

¹ В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства.— Собрание сочинений, т. 1. СПб., 1894, стб. 577.



Ф. Журавлев. Перед венцом. 1874 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Калининская обл. картинная галерея), Корзухин в дальнейшем уточняет выразительность отдельных персонажей, оттенки их поведения, работает над более острым выявлением характеров. Во втором варианте (1877, Гос. Третьяковская галерея; стр. 329) он сократил количество изображенных лиц, в ряде случаев заменил одни персонажи другими. Написав всю группу более компактно и таким образом подчеркнув возможные внутри нее противопоставления, он придал особую выразительность молчаливому поединку взглядов гордой и надменной барыни и вызывающе глядящего на нее в упор деревенского мальчика.

После окончания этой картины художник в 1878 году посетил Задонский монастырь. Впечатления этой поездки подсказали ему сюжет второй большой картины — «В монастырской гостинице» (1882, Гос. Третьяковская галерея; стр. 330, 331). Творческий опыт, накопленный в предшествующие годы и, в особенности, в работе над картиной «Перед исповедью», позволил ему создать полотно, отличающееся исключительной жизненностью впечатления, необычайно яркой характеристикой образов, содержание которых в отдельных случаях доведено до предела типической выразительности.



Ф. Журавлев. Купеческие поминки. 1870-е годы.

Гос. Третьяковская галерея.

Живым олицетворением мещанского тупоумия является образ купчихи в нарядном синем платье и светлом чепчике с ярко-синими лентами. Внимательно и вместе с тем с каким-то выражением испуга она слушает своего собеседника — любезного игумена, который ведет настойчивую атаку на ее купеческий карман, используя для этого мягкую форму вкрадчивого, «душеспасительного» разговора. Яркое воплощение ханжества и подхалимства — склонившаяся перед ними старушка. Дар бытописателя помог художнику метко охарактеризовать все дополнительные персонажи и запечатлеть все подробности ситуации и обстановки таким образом, что они становятся необходимым фоном, на котором ясно и отчетливо раскрывается замысел произведения — картина фальшивой, показной набожности и низкопоклонства, которыми окружены служители религии.

Расположение персонажей в картине, движение одновременно входящих и выходящих фигур, беспорядочно расставленные и разбросанные по полу корзинки и баулы вызывают живое ощущение предъотъездной суеты, царящей в монастырской гостинице. При всем том отчетливо выделены центральные фигуры картины.



А. Корзухин. Перед исповедью. 1877 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Нетрудно заметить, что в этих целях художник прибегает к испытанному приему композиции, которую использовал и Журавлев в своих «Купеческих поминках». Пространство, так же как и в картине Журавлева, ограничено здесь стенами комнаты. Так же размещены источники освещения. Расположение фигур вокруг стола вместе с фигурами мальчика, завязывающего чемодан, и склонившейся старушки образует ту же схему треугольника, завершенную фигурой юноши, допивающего чай.

Обращение Корзухина, как и Журавлева, к традиционным принципам построения картины не случайно. В творчестве этих художников с наибольшей устойчивостью сохранились основы академической композиции, не нарушающие, однако, передовой, демократической направленности их искусства. Связь с академическими традициями сказывалась у них и в разобщенности цветового решения, которое Корзухин стремится преодолеть, в частности в картине «В монастырской гостинице», путем передачи свето-воздушной среды, объединяющей и смягчающей звучание отдельных пятен.



А. Корзухин. В монастырской гостинице. 1882 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Последняя картина завершила собою наиболее яркий и плодотворный период творчества Корзухина. Лучшее из того, что он создал в последующие затем годы, было связано с обращением к детской теме («Птичьи враги», 1887; «У краюхи хлеба», 1890; обе в Гос. Русском музее).

Этой теме целиком посвятил себя Карл Викентьевич Лемох (1841—1910), воспитанник московского Училища живописи и ваяния, обучавшийся также в Академии художеств, которую он покинул в 1863 году вместе с другими протестантами.

Автор небольших жанровых картин, героями которых были крестьянские дети, Лемох не склонен был к сложным социальным обобщениям. Его произведения, 80-х — 90-х годов, отличавшиеся сентиментальной трактовкой детских образов, несложной композицией, однообразным реквизитом, наивными цветовыми отношениями,— пример измельчания жанровой живописи. Однако лучшая из его более ранних картин — «Круглая сирота» (1878, Гос. музей изобразительных искусств Туркменской ССР; *стр.* 332) — свидетельствовала об обстоятельном знании деревенского быта и сочувствии художника бедноте.



А. Корзухин. В монастырской гостинице. Фрагмент.



К. Лемох. Круглая сирота. 1878 год.

Гос. музей изобразительного искусства Туркменской ССР.

На рубеже 80-х годов передвижники приветствовали появление в своих рядах нового поколения художников и среди них Николая Дмитриевича Кузнецова (1850—1929). Сын херсонского помещика, Кузнецов получил первоначальные навыки к рисованию в Одесской художественной школе. С 1876 по 1879 год он занимался в Академии художеств, где имел возможность пользоваться советами П. П. Чистякова. В 1881 году Кузнецов с успехом дебютировал на 9-й передвижной выставке. «Товарищество обогатилось несомненно двумя талантами новыми и вовсе неизвестными до сих пор,— писал тогда Крамской,— талантами первого разряда (т. е. нашего русского разряда) — Суриковым и Кузнецовым»¹.

Картина «Объезд владений» (1879, Гос. Третьяковская галерея; стр. 334) была воспринята как произведение, развивающее лучшие традиции передвижников,

¹ Письмо Ф. Ф. Петрушевскому 3 марта 1881 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 217.

их интерес к народной теме, к изображению социальных конфликтов. Современники высоко оценили живописные достоинства произведения, в котором выразительная трактовка жанровой сцены сочеталась с мастерской передачей пейзажа. Достижения этого произведения Кузнецов развивает в картине «В праздник» (1879—1881, там же). Работая над натурными этюдами, он уделяет большое внимание поискам пленера.

В 1882 году Кузнецов экспонирует картину «На заработки» (частное собрание в Одессе) — свое единственное многофигурное полотно, изображающее группу крестьян на фоне безбрежных просторов южноукраинской степи, освещенной догорающими лучами вечернего солнца. Мажорное начало, свойственное произведениям художника, сочетается здесь с попыткой найти эпическое истолкование народной темы.

Своей последующей деятельностью, развивавшейся преимущественно в области портретной живописи, Кузнецов не оправдал надежд, которые связывали с его именем современники. Однако произведениями, экспонировавшимися на передвижных выставках в самом начале 80-х годов, он внес свой вклад в развитие бытового жанра этой поры.

Говоря о жанровой живописи 1870—1880-х годов, следует упомянуть также имя Павла Осиповича Ковалевского (1843—1903), который, подобно Журавлеву и Корзухину, не был формально передвижником, но по характеру своего творчества, в особенности в области жанровой живописи, непосредственно примыкал к традициям этого объединения.

Сын ректора Казанского университета, Ковалевский обучался в Академии художеств в классе батальной живописи у профессора Б. П. Виллевальде. Баталист по призванию, великолепно владевший также мастерством анималиста, он не случайно при обращении к жанровой живописи останавливался на сюжетах, в разработке которых могли найти свое применение его знания в области батальной и анималистической живописи. Он написал значительное количество произведений, в которых изображал популярный в русском искусстве мотив тройки. Его картины часто являлись вариациями на один и тот же сюжет встречи на проселочной дороге. Один из вариантов этого сюжета представляет собою и его картина «Объезд епархии» (1885, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 335*).

На нешироком проселке, пролегающем по необъятному полю ржи, встретились запряженная цугом карета архиерея, совершающего объезд епархии, помещицы дрожки и несколько крестьянских телег. Завидев внушительную архиерейскую карету, и крестьяне, и помещик спешно сворачивают в рожь. Метко подмечены художником на первый взгляд малозначительные обстоятельства этого эпизода. Помещик, чуть свернув с дороги, безучастно выжидает возможность проехать дальше. Крестьяне же, глубоко свернув на поле, безжалостно топчя свою собственную и без того чахлую рожь, почтительно обнажили головы.

Вся эта сцена происходит на фоне пейзажа средней полосы России. Справа, за расстилающимся вокруг дороги ржаным полем, виднеется деревушка с возвы-



Н. Кузнецов. Объезд владений. 1879 год.

Гос. Третьяковская галерея.

шающейся над ней колокольней. В глубине, вдоль линии горизонта,— невысокий лесной массив. По голубому простору неба плывут легкие светлые облака. Солнечный свет, высветляя и нивелируя отдельные цветовые удары, объединяет все элементы изображения в единое целое. Типично русский мотив пейзажа по-своему способствует восприятию всей изображенной в картине сцены как типичного явления современной художнику социальной действительности. Это и позволяет картине Ковалевского занять свое место в ряду значительных произведений жанровой живописи 80-х годов.

Но, разумеется, отдельные произведения таких художников, как Кузнецов и Ковалевский, лишь дополняли общую картину развития реалистической жанровой живописи 1870—1880-х годов. Основные пути этого развития прокладывали крупнейшие мастера бытового жанра этих лет. Среди этих мастеров, начиная с середины 70-х годов, прочно занял свое место В. Е. Маковский. В это же время появились первые произведения Н. А. Ярошенко.

Владимир Егорович Маковский (1846—1920) с детских лет жил в обстановке, которая способствовала развитию его художественного таланта. Сын Е. И. Маковского, одного из учредителей натурального класса, положившего основание москов-



П. Ковалевский. Объезд епархии. 1885 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ской художественной школе, он осуществлял свои первые творческие опыты под руководством отца. С 1861 по 1866 год Маковский обучался в московском Училище живописи и ваяния, где его учителями были Е. С. Сорокин и К. С. Заряно.

В самых ранних произведениях художника легко обнаружить влияние, оказанное на него мастерами предшествующей эпохи. «Мальчик, продающий квас» (1861, Гос. Третьяковская галерея) примыкает к тому своеобразному типу картин, который возник в 1820-х годах как переход от портрета к картине и получил свое развитие еще в творчестве Тропинина. Сепия «Приезд станового на следствие» (1866) живо напоминает о произведении Перова на тот же сюжет. «Мастерская художника» (1865, Гос. Третьяковская галерея) — произведение бытописательного жанра, получившего распространение в искусстве 50-х годов.

Но в картинах, созданных на рубеже 60-х и 70-х годов («Ночное», 1869, Гос. Русский музей; «Игра в бабки», 1870, Гос. Третьяковская галерея), проявились и черты индивидуальности художника. Эти незатейливые сценки из жизни крестьянской детворы отличаются жизненной характеристикой образов. Они свободны от темных красновато-коричневых тонов, свойственных более ранним творческим опытам художника. За первую из этих картин он получил от Академии художеств большую золотую медаль и звание классного художника первой степени.



В. Маковский. Любители соловьев. 1872—1873 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

В 1870 году в Обществе любителей художеств экспонируется картина «В приемной у доктора» (Гос. Третьяковская галерея). Меткий выбор типажа, особенно двух центральных фигур — священника и внимающей ему старушки, — позволил современникам предсказать автору этого произведения будущее талантливого жанриста. Мастерство, с которым он передает фактуру изображенных предметов — деревянного подзеркальника, шелковой рясы, шерстяного клетчатого платка, так же как изображение висящей в приемной врача литографии с картины Бруни «Моление о чаше», красноречиво говорят об истоках его творческих исканий. О своеобразном претворении федотовских традиций говорит в данном случае и то чувство юмора, с которым художник трактует свой сюжет.

Это чувство, лишенное, однако, элементов федотовской иронии, именно Маковский вносит в жанровую живопись своей эпохи. Оно помогает ему сохранять благодушное отношение к своим героям, радоваться их маленьким радостям, снисходительно принимать их слабости. Этим чувством юмора проникнуты картина «Любители соловьев» (1872—1873, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 336*) или



В. Маковский. В передней. 1884 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

написанная десятилетием позже сценка «В передней» (1884, Гос. Третьяковская галлерей; *стр.* 337), в которых Маковский выступает как мастер, умеющий создать предельно законченную характеристику человека, как художник, тонко подмечающий внешние повадки своих героев, их жесты, их мимику. Вместе с тем, маленький человек — типичный персонаж жанровых картин — в творчестве Маковского приобрел иной облик, нежели в картинах его предшественников. Там он нередко трактуется как жертва социальной несправедливости, как существо отверженное. Защита его прав и человеческого достоинства составляет пафос искусства тех лет. Маковский принимает его таким, какой он есть, с его маленьким мирком



В. Маковский. Ожидание (У острога). 1875 год.

Гос. Третьяковская галерея.

повседневных забот. Таким он видит его в домашнем быту и на толкучке московского рынка («Толкучий рынок в Москве», 1880, местонахождение неизвестно), за всегдатаем трактиров и в компании друзей с гитарой в руках («Друзья-приятели», 1878, Гос. Третьяковская галерея). Художник часто только наблюдает своего героя, не раскрывая его связей с окружающей социальной действительностью.

Однако, наряду с этим, начиная с середины 1870-х годов у Маковского пробуждается интерес к проблемам общественного характера. Картина «Посещение бедных» (1874, там же), несмотря на некоторую ее иллюстративность, рисует выразительную картину социального неравенства, царящего в буржуазном обществе. В образ девушки, стоящей у двери, художник как бы вкладывает свои собственные мысли по поводу происходящей здесь сцены, и вместе с ней он выносит свой отрицательный приговор той филантропической деятельности, которой развлекается знатная дама.

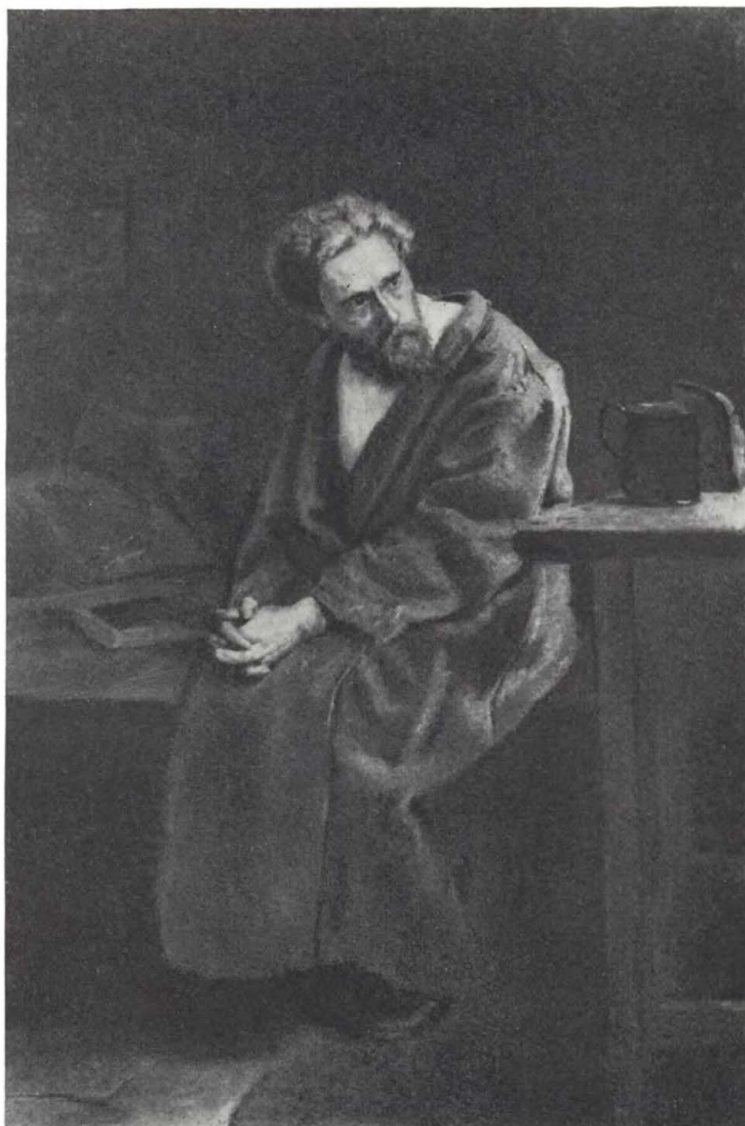
Несомненно, как отклик на политические события этих лет, связанные с так называемым «хождением в народ» и массовыми арестами, которые это движение

повлекло за собой, была создана Маковским картина «Ожидание» («У острога») (1875, Гос. Третьяковская галерея; стр. 338). С этих пор художник неоднократно обращается к сюжетам, связанным с событиями освободительного движения. В 1875 году он создает первый эскиз будущей картины «Вечеринка» (1875—1897, там же). В 1879 году на 7-й передвижной выставке появляется первый вариант картины «Осужденный» (Гос. Русский музей), впоследствии существенно переработанный. В 1882 году художник заканчивает свое произведение «Оправданная» (Гос. Третьяковская галерея); одновременно он экспонирует картину «Узник» (1882, Харьковский гос. музей изобразительных искусств; стр. 339).

В большинстве этих произведений Маковский создает выразительные образы не только главных, но и дополнительных персонажей. И хотя в общем построении мизансцен здесь нередко сохраняются еще некоторые принципы

условности, эти произведения знаменуют переход к более сложной форме жанровой картины. В этом отношении одним из интересных решений Маковского является картина «Крах банка» (1881, Гос. Третьяковская галерея; стр. 341).

Перед зрителем этой картины проходит целая галерея самых различных образов. Здесь и старушка, впавшая в обморочное состояние, которую приводит в чувство молодая девушка, здесь и средних лет дама, которая хочет, чтобы генерал, сохраняющий видимость внешнего спокойствия, объяснил ей суть происходящего события, здесь и старик-чиновник, с досады почесывающий за ухом, и купец, как бы намертво остановившийся посреди комнаты, не замечая, что он обронил на



В. Маковский. Узник. 1882 год.

Харьковский гос. музей изобразительных искусств.

пол свои бумаги и картуз, здесь и горячо возмущенная старушка, предъявляющая свои претензии городовому, который охраняет вход в служебное помещение банка и своей спиной прикрывает удаляющихся оттуда банковских дельцов, поспешно прячущих при этом в карманы туго набитые бумажники. Правда, в таком подчеркивании деталей, разъясняющих суть ситуации, художнику несколько изменяет чувство меры.

Помещение банка наполнено светом неяркого зимнего дня. Однако именно это мастерски переданное ровное освещение придает особую выразительность всей изображенной здесь сцене. Оно вызывает игру оттенков разной интенсивности на бархатных шубах и ротондах старух, заставляет отчетливее звучать красноватое пятно шали на руке женщины, стоящей слева, и красные суконные отвороты генеральской шинели, подчеркивает блеск пуговиц на шинели городского и, оживляя таким образом почти одноцветную толпу, позволяет тем острее почувствовать смятение, которым она охвачена.

1880-е — начало 1890-х годов — период подъема творчества художника. Расширяя круг своих наблюдений, он работает не только в области бытовой живописи, но и в области пейзажа и портрета. Однако призвание жанриста накладывает свой отпечаток на творчество художника в целом. Его пейзажи обычно населены человеческими фигурами и, за редкими исключениями, служат для них лишь фоном. Интерес к психологическому облику человека сочетается в портретах Маковского с пристальным вниманием к выражению характера (портреты И. М. Прянишникова, 1883, и Е. С. Сорокина, 1891; оба в Гос. Третьяковской галерее).

Неоднократные, на протяжении 80-х годов, поездки по России, на Кавказ и в особенности на Украину вызывают у Маковского интерес к народной теме. Многочисленные натурные этюды, созданные во время этих поездок, написаны непосредственно на открытом воздухе, они показывают, как постепенно Маковский овладевает основами пленерной живописи, более светлой гаммой красок. Но картины, исполненные на основе этих этюдов, далеко не всегда отражают ту сумму живописных завоеваний, которой достиг к этому времени художник. Эти многофигурные сцены не отличаются также и глубоким пониманием крестьянской темы. Художника занимают главным образом поиски характерного типажа, своеобразие народного костюма, местных обычаев, особый характер ландшафта. Таковы его картины «Ярмарка на Украине» (1882, Киевский гос. музей русского искусства), «Свадебный поезд» (1886, местонахождение неизвестно), «Молебен на святой неделе» (1887—1888, Серпуховской историко-художественный музей), «Семейное дело у мирового судьи» (1884, Гос. Третьяковская галерея). И лишь в отдельных случаях, в таких произведениях, как «За лекарством» (1884, там же), он достигает убедительной трактовки народного образа, создавая картину бедственного положения современной деревни.

Но главной темой Маковского-жанриста на всех этапах его творчества остается быт городского населения. Совершенствуя мастерство рассказа, он продолжает создавать произведения, незамысловатая фабула которых не требует изображения



В. Маковский. Крах банка. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

какого-либо сложного действия. Содержание такого рассказа становится очевидным и понятным благодаря выразительности изображенных в картине лиц, их жестов и мимики («Деловой визит», 1881, Гос. Третьяковская галерея; «Охотники», 1886—1887, Серпуховской историко-художественный музей; «Наем прислуги», 1891, Пермская гос. художественная галерея). Иногда вся нить рассказа сосредоточена в характеристике единственного изображенного в картине персонажа («Швейцар», 1883, Гос. Исторический музей; «Пессимист», «Оптимист», обе 1893, местонахождение неизвестно).

Воссоздавая в своих произведениях быт самых разных слоев городского населения, Маковский с особой теплотой, как бы непосредственно продолжая в этом отношении традиции шестидесятников, создает образы бездомной городской бедноты. Это в большинстве случаев мелкий чиновный или ремесленный люд, сбившийся с жизненного пути, раздавленный всем укладом капиталистического города. Таким рисует Маковский старичка-чиновника, одиночество которого за стаканом вина в трактирной суеде разделяет лишь такая же бездомная, как и он,

собачонка («В харчевне», акварель, 1886, Гос. Третьяковская галерея). Жалким и одиноким выглядит и один из персонажей картины «Не припомню»¹ (1898, Одесская гос. картинная галерея), быть может, в прошлом — актер, униженно напоминающий о себе своему бывшему товарищу по профессии, свысока поглядывающему на непрощенного знакомого. Изображению таких же униженных, как бы самой жизнью отверженных людей, Маковский посвящает свое большое полотно «Ночлежный дом» (1889, Гос. Русский музей), в котором прообразом для одного из его центральных персонажей послужила трагическая фигура современника Маковского — художника А. К. Саврасова. В этом произведении автор небольших, по преимуществу жанровых картин проявил себя как мастер сложной, многофигурной композиции.

Однако истинным призванием художника было все же создание произведений так называемого «малого жанра», построенных, в основном, по принципу двухфигурной композиции. Именно в этих произведениях Маковский проявил себя как тонкий мастер мизансцены, как художник, великолепно владевший умением передать живую выразительность человеческого лица, уловить тончайшие нюансы человеческого поведения и таким путем показать многообразие характеров, которые, при всей индивидуальной конкретности их, обладали и типическими чертами. Именно в этих произведениях Маковский проявил себя мастером выразительного диалога. Нередко суть такого диалога он умел довести до сознания зрителя путем передачи одной лишь выразительности взглядов, которыми обмениваются герои его произведений.

Содержание этих картин составлял в большинстве случаев короткий, доступный пониманию широкого зрителя рассказ. Если фабула его сводилась к ситуации анекдотического характера («Выговор», 1883, Ивановский обл. художественный музей; уже упомянутая небольшая картина «В передней»; «Идеалист-практик и материалист-теоретик», 1900, Гос. Русский музей), то художник раскрывал ее со всем свойственным ему чувством юмора. Имея это в виду, Крамской заметил, что юмор Маковского в зрелую пору его творчества являлся своеобразной формой выражения авторской тенденциозности, составляющей отличительную черту русского искусства. «Точка зрения наших художников, — писал Крамской, — все равно литераторов или живописцев, на мир — тенденциозная по преимуществу. Он смотрит, — добавляет тут же Крамской, имея в виду Маковского, — с добродушной иронией на маленьких людей, выставляет все смешное, т. е. человек-то, с которого художник работает, делает свое дело серьезно, а художник как-то так умеет распорядиться, что зритель ясно чувствует: пустяки!»². Однако юмор в творчестве Маковского учил снисхождению к слабостям обывателя. Он нередко увлекал художника на путь забавного бытописательства, и лишь в тех случаях, когда он помогал

¹ К этому сюжету, несколько варьируя его, художник обращался неоднократно на протяжении 1880—1900-х годов.

² Письмо А. С. Суворину 12 февраля 1885 года. — В кн. И. Крамской, Письма, т. II, стр. 332.



В. Маковский. Свидание. 1883 год.

Гос. Третьяковская галерея.

зрителю почувствовать ограниченность мироощущения этого обывателя, юмор Маковского по-своему выражал критическое начало.

В тех же случаях, когда в основе замысла лежала истинная тенденциозность, Маковский умел в той же форме «малого жанра» создавать свои наиболее глубокие произведения, проникнутые подлинным драматизмом. Такова картина «Свидание» (1883, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 343). Глубоко правдив образ матери-крестьянки, которую нужда заставила расстаться с ребенком, отдать его в город, в мастерские, где он, подобно герою чеховского рассказа «Ванька», терпит и побои, и голод. Не менее убедителен и образ самого забитого мальчугана, который второпях и с жадностью жует принесенный ему гостинец — калач.

Глухой, темноватый колорит, в котором гаснет и красноватый тон юбки, и розовато-сиреневый цвет полинявшей рубашки мальчика, усугубляет ощущение холода и неуютности помещения сеней, в которых происходит эта встреча. Не только близость сюжетов и характера судьбы чеховского героя и героя этой картины сближают произведения Маковского с рассказом Чехова. Здесь налицо и непосредственная близость самого творческого метода, при помощи которого и писатель, и художник трактуют свой сюжет. Как и Чехов, Маковский умеет в данном случае, прибегая к исключительно лаконичной форме короткого повествования, показать незначительный и частный эпизод — молчаливое свидание матери с сыном — как явление, вскрывающее существенные стороны всего жизненного уклада современного художнику общества, с его разделением на имущих и неимущих, с его жестокой эксплуатацией детского труда, с забитой и темной жизнью деревни.

Столь же глубоким чувством проникнута и картина «На бульваре» (1886—1887, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*), написанная по существу на ту же тему о городе и деревне. Здесь также изображена сцена молчаливого свидания. Тишину его нарушают негромкие звуки гармони, которую перебирает молодой подвыпивший парень, мастерской, недавний житель деревни, однако достаточно приобщившийся уже к жизни города. Рядом с ним на скамейке сидит его жена, приехавшая к мужу из глухой деревни. На руках у нее ребенок, завернутый в пестрое лоскутное одеяло. Ее поникшая фигура, остановившийся, как бы ничего не видящий взгляд говорят о том, как подавлена молодая крестьянка характером этой встречи.

Ее чувству вторит осенний пейзаж московского бульвара. Уныло торчат голые сучья опавших деревьев, рядом — чуть покосившийся стеклянный фонарь. По дорожкам бульвара, усыпанным желтыми листьями, проходят чужие, равнодушные люди. Вдали, за деревьями, видны скучные крыши домов. Чувство тонального единства пейзажа помогает художнику передать гармонию его блеклых осенних красок, подчинив этой гармонии также и яркие пятна в одежде мастерового и его жены, и яркие краски лоскутного одеяла младенца. Ощущение осени в природе сообщает своеобразный оттенок грусти всей изображенной здесь сцене. Вместе с тем, и облик этих людей, и окружающее их равнодушие позволяют с особой силой почувствовать ту драму, которую принесло этой семье соприкосновение с жизнью города.



*В. Маковский. На бульваре. 1886—1887 год.
Гос. Третьяковская галерея.*



В. Маковский. Объяснение. 1889—1891 годы.

Гос. Третьяковская галлерей.



В. Маковский. Вечеринка. 1875—1897 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

Картины «Свидание» и «На бульваре», характеризующие глубину социальных обобщений, к которым художник пришел на протяжении 80-х годов, одновременно свидетельствовали о все возрастающем живописном мастерстве Маковского. Но едва ли не более еще в этом убеждала картина «Объяснение» (1889—1891, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 345.*). Чувство лиризма, которым проникнута сцена «Объяснения», выражено здесь всеми средствами живописного решения. Комнаты залиты солнечным светом; сквозь дверь, открытую в сад, врывается воздух, напоенный теплом ясного летнего дня. Обилие света умножается мотивом зеркального отражения. Струясь из глубины, лучи солнца образуют множество рефлексов на белом кителе студента, на кафельных плитах печи, на крышке рояля, на светлых половицах пола. Тонкая, едва уловимая игра рефлексов по-своему способствует ощущению трепетности чувств, которыми охвачены участники объяснения — девушка, сидящая за роялем, и глуповатый, не лишенный комизма студент. Сохраняя реалистическую цельность образа, художник передает состояние



В. Маковский. Допрос революционерки. 1904 год.

Гос. музей революции СССР.

наступившего здесь молчаливого замешательства посредством выражения тонких психологических оттенков в лицах, позах, во всем облике каждого из персонажей этой новеллы.

В 1894 году Маковский, признанный бытописатель Москвы, покидает свой город для того, чтобы принять непосредственное участие в реформе Академии художеств. Длительная педагогическая работа в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, где еще в 1882 году он принял руководство классом умершего Перова, позволяет ему теперь возглавить академическую мастерскую жанровой живописи. Уделяя много внимания занятиям с учениками, он тем не менее не только не оставляет свою творческую работу, но и как бы начинает с этих пор новый ее этап, откликаясь на новые тенденции в русской жизни.

В 1896 году Маковский совершает поездку на Волгу. Результатом этой поездки явилась целая серия картин, в которых художник запечатлел типичные для старого Поволжья образы грузчиков и босяков. Лучшие из этих картин («Босяки, 1896, Гос. Третьяковская галерея; «Волжский Фигаро», 1897, частное собрание в Москве) нередко рассматривались как явление, в какой-то мере параллельное горьковским рассказам этой же поры.

С середины 90-х годов, как бы непосредственно откликаясь на подъем освободительного движения в России, Маковский возвращается к революционной теме. В 1897 году он заканчивает картину «Вечеринка» (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 346*), начатую 22 годами ранее. Длительность работы, неоднократно прерывавшейся, не могла не привести к отсутствию в этом произведении необходимой художественной цельности, и все же в 1890-х годах это была одна из лучших реалистических картин на революционную тему. В этом произведении Маковский остался верен себе как тонкий психолог, наблюдатель жизненных явлений, как художник, умеющий найти в изображенном жизненном событии сюжетный узел произведения и естественно объединить в одной изображенной сцене типические образы разночинной интеллигенции нескольких поколений.

Будучи призван запечатлеть торжества коронации, художник в 1896 году был свидетелем трагических событий на Ходынском поле в Москве. На основе своих непосредственных впечатлений он создал большое полотно «Ходынка» (1901, Гос. музей Великой Октябрьской Социалистической революции), которое долго запрещалось цензурой. Незадолго до событий 1905 года он снова обратился к образам революционной интеллигенции, написав картину «Допрос революционерки» (1904, Гос. музей революции СССР; *стр. 347*). Возмущенный событиями 9 января, он посвятил их изображению произведение, в котором стремился запечатлеть трагические обстоятельства этого дня («9 января 1905 года на Васильевском острове», 1905, Гос. музей Великой Октябрьской Социалистической революции, эскиз того же года — в Гос. музее революции СССР; *стр. 349*). Однако искреннее намерение художника не привело к результату, которого требовали масштабы и глубина темы. Привычные приемы жанровой картины, с которыми Маковский подошел к работе над большим холстом, не позволили ему найти полноценное художественное воплощение своего замысла. Дожив до Великой Октябрьской революции, он и в последние годы своей жизни создал несколько эскизов, в которых отразил отдельные эпизоды первых послереволюционных месяцев на улицах Петрограда.

На протяжении своего долгого жизненного пути Маковский в своих лучших произведениях развивал и отстаивал традиции реалистического искусства. Живописное и графическое наследие его велико и многообразно; оно включает в себя жанровые, портретные и пейзажные произведения, картины на историко-революционные темы, многочисленные иллюстрации к классическим произведениям литературы, гравюрные работы. Однако это наследие неравноценно; наиболее существенной и лучшей его частью являются те жанровые произведения Маковского, в которых он показал жизнь простых людей своей эпохи, сумев при этом довести



В. Маковский. 9 января 1905 года на Васильевском острове. 1905 год.

Гос. музей революции СССР.

до сознания зрителей скрытый смысл, заключающийся подчас в простых и обыденных явлениях жизни.

Николай Александрович Ярошенко (1846—1898), уроженец Полтавы, сын военного, готовясь также к военной карьере, обучался в Артиллерийской академии в Петербурге. Одновременно, чувствуя влечение к искусству, он занимался частным образом у известного в 1860-х годах художника А. М. Волкова, а затем в С.-Петербургской рисовальной школе, где его учителем был И. Н. Крамской, сыгравший немалую роль в идейном и художественном развитии своего ученика. На протяжении 1867—1874 годов Ярошенко состоял также вольнослушателем Академии художеств.

Совмещая затем свои занятия искусством со службой в Арсенале, он в 1875 году дебютировал на 4-й передвижной выставке. Наряду с портретными этюдами художник экспонировал свою первую картину «Невский проспект ночью» (до 1941 года находилась в Полтавском художественном музее), в которой показал безлюдную, освещенную тусклыми фонарями перспективу центрального столичного проспекта в дождливую ночь, с двумя фигурами женщин, приютившимися в одном из подъездов. Это было первое в русском искусстве произведение, автор которого в столь открытой форме протестовал против социальных пороков большого города.

Но широкую известность и полное признание Ярошенко заслужил в 1878 году, показав на 6-й передвижной выставке одновременно два произведения — «Кочегар» (*вклейка*) и «Заключенный» (оба в Гос. Третьяковской галерее). Обе эти картины произвели огромное впечатление на современников.

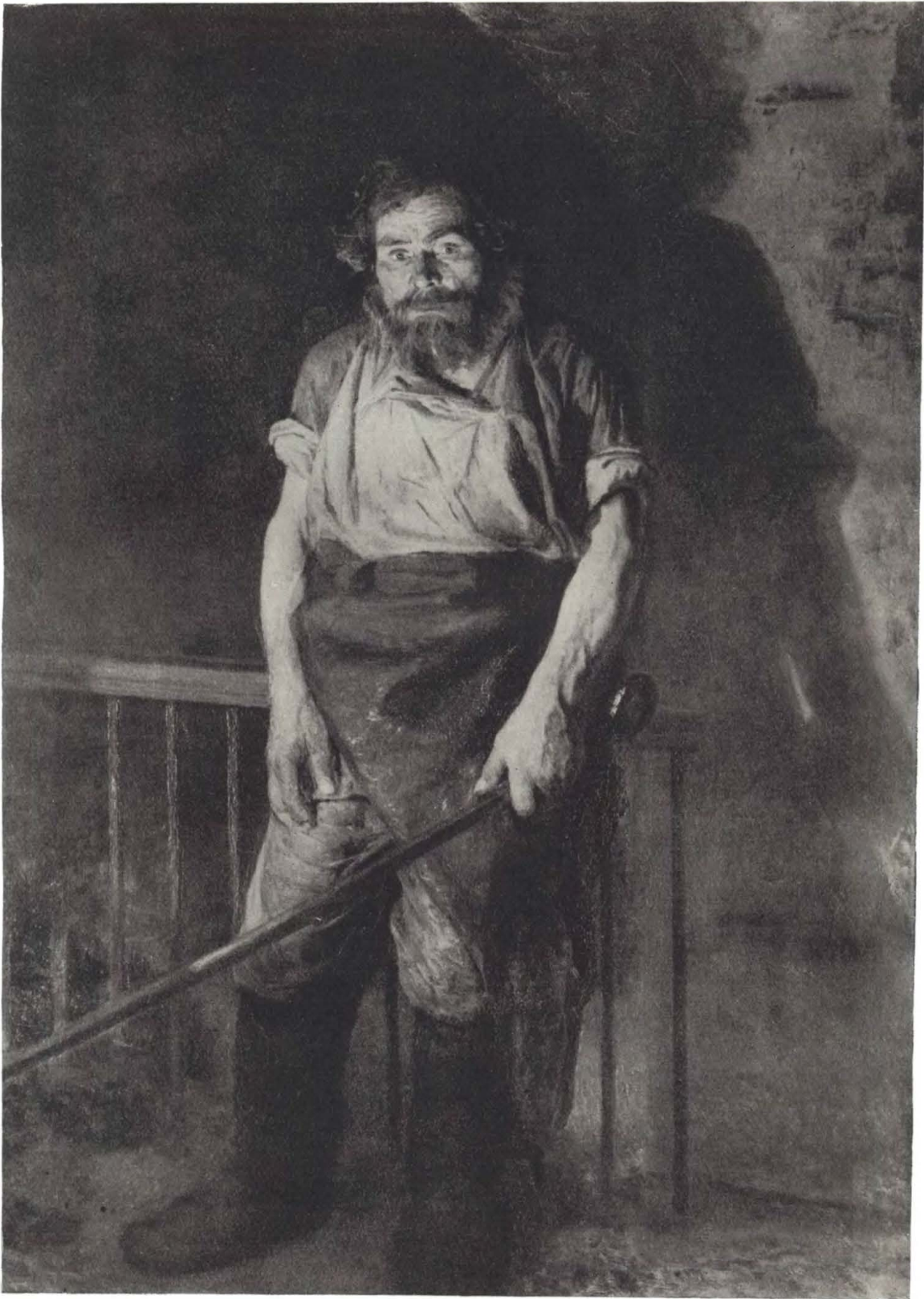
Плотный, приземистый, с головой, ушедшей в плечи, с сильными жилистыми руками, озаренный пламенем раскаленной печи, кочегар в картине Ярошенко предстал перед посетителями выставки как живой укор их жизненному благополучию, как призыв к общественной совести во имя борьбы против социальной несправедливости. Существенно, что сам художник, показав своего героя как человека, изо дня в день занятого непосильно тяжелым трудом, увидел в нем воплощение новой социальной силы, хотя и скованной каторжными условиями жизни и труда.

Известно, какое сильное впечатление произвело это произведение на Гаршина. Написав под влиянием этого впечатления свой рассказ «Художники», писатель устами одного из героев этого рассказа возлагал на все современное ему общество ответственность за непомерно тяжелый труд, который совершают ежедневно, ради блага этого общества, люди, подобные кочегару.

Не менее активную реакцию современников вызвала и картина «Заклученный». Изображение тюремной камеры, одинокий обитатель которой взгромоздился на стол, чтобы приблизиться к небольшому, затянутому решеткой окошку, вся его прильнувшая к стене фигура в арестантской одежде, взгляд, жадно устремленный к «вольной» жизни, протекающей за стенами тюрьмы, — все это взволновало современников новизной своей темы, выражением сочувствия, с которым художник запечатлел заключенного.

Оба эти произведения в значительной мере определили характер последующей творческой деятельности Ярошенко, который зарекомендовал себя, таким образом, человеком передовых убеждений, сочувствующим революционному движению. В этих произведениях обозначились истоки тех поисков положительного начала в людях, в окружающей его жизни, которые составили в дальнейшем пафос всех наиболее значительных произведений Ярошенко.

В 1879 году художник экспонировал картину «Слепые калеки под Киевом» (Куйбышевский городской художественный музей), воспроизводящую нищенский характер деревенского быта. Это произведение осталось единственным в твор-



Н. Ярошенко. Кочегар. 1878 год.

Гос. Третьяковская галерея.



*II. Ярошенко. Женская голова. Эскиз для картины
«У Литовского замка». Карандаш. 1878 год.*

Гос. Русский музей.

честве художника, написанным на сюжет крестьянской жизни. Посвятив себя изображению жизни города, Ярошенко определил круг своих тем обращением к образам учащейся молодежи, к жизни и борьбе революционной интеллигенции.

Создание картины «У Литовского замка» (1881) современники связывали с именем Веры Засулич, с ее героическим поступком в защиту политических заключенных, содержавшихся в этом тюремном замке. Экспонированная на передвижной выставке, открывшейся в день убийства Александра II, она была запрещена цензурой и спустя несколько лет погибла в условиях конспиративного хранения¹. «Старое и молодое» (1881, Гос. Русский музей) — картина, законченная и показанная одновременно с предыдущим произведением, отражает характерное

¹ Сохранилось несколько карандашных набросков художника к этой картине, среди которых привлекает внимание зарисовка женской головы из собрания Гос. Русского музея (1878; стр. 351).

для своего времени явление — страстный спор двух поколений. Маловыразительная по колориту, она тем не менее с достаточной убедительностью раскрывает замысел художника. Этому способствует несложная, но отчетливо построенная композиция, в центре которой, противопоставленные друг другу, помещены главные фигуры ее — пылкий юноша, сопровождающий свои слова экспансивным жестом, и спокойно сидящий в кресле старик, скептически внимающий горячим речам своего собеседника. Отблеск пламени камина, освещающая лица, позволяет уловить выразительность каждого из них.

Тема борьбы революционной интеллигенции раскрывается Ярошенко не столько в собственно жанровых сценах, сколько в типических образах современной молодежи. Здесь должны быть названы, прежде всего, такие произведения Ярошенко, как «Студент» (1881, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 353) и «Курсистка» (1883, Киевский гос. музей русского искусства; вариант того же года — в Калужском обл. художественном музее; *стр.* 355). Оба эти произведения, по существу портретные, принадлежат к числу наиболее выразительных социально-типических образов в русском искусстве XIX века.

Худая, высокая фигура молодого художника, ученика Академии художеств Ф. А. Чирка, в черном пальто и коричневом пледе вырисовывается отчетливым силуэтом на фоне серой стены дома. Выражение худого и бледного лица, настойчивый взгляд из-под низко надвинутой на лоб потрепанной шляпы позволяют предположить в этом человеке стойкий и мужественный характер, натуру сосредоточенную и замкнутую, сложившуюся в атмосфере строгой конспирации. И лаконизм силуэтного изображения, и аскетический характер колорита с особой выразительностью подчеркивают суровую романтику этого образа, воплощающего тип современного автору студента-революционера. В портретном изображении художник подчеркивает то, что может способствовать его восприятию как образа собирательного.

В облике курсистки выражены и волевое начало, и присущие ей обаяние и женственность. Характерные атрибуты одежды — маленькая шапочка, платье с белым воротничком, подпоясанное у талии простым кожаным кушаком, клетчатый плед, защищающий от холода и дождя, — все это также сообщает черты типического характера портрету А. К. Чертковой, олицетворяющему, по мысли художника, образ женщины нового поколения, выступающей в жизни как равная с мужчинами.

Стасов, имея в виду эти произведения Ярошенко, справедливо ценил в нем художника-новатора, который сумел увидеть в кругу своих ближайших современников людей нового типа и создать столь яркое воплощение их в искусстве. Существенно, что своей цели художник достигал отнюдь не средствами рассказа. Правда, некоторый элемент его присутствует в портрете курсистки, которую Ярошенко изобразил в движении, комментируя в какой-то мере ее образ связкой книг, которую она держит, и наметив на фоне перспективу улицы, мастерски передав при этом атмосферу влажного петербургского воздуха. Само по себе ощущение этой



Н. Ярошенко. Студент. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

нависшей в воздухе влаги, окутывающей улицу сероватой мглой, вызывает воспоминание о городе, в котором, главным образом, и складывался в те годы облик нового поколения людей. Тем не менее и в этом произведении содержание образа получает свое законченное воплощение, прежде всего благодаря выразительной передаче нового психологического типа молодежи той эпохи. Отсюда, от этих однофигурных произведений, шел прямой путь к собственно портретному творчеству Ярошенко, которое, органически сочетаясь со всем содержанием его художественной деятельности, развивало тему положительного образа. Герои портретов Ярошенко, так же как и портретов Крамского и Репина, это люди творческого труда — врачи, ученые, актеры и писатели, представители современной художнику интеллигенции.

Ученик Крамского, Ярошенко следует, в основном, традициям того строгого типа портрета, прочное начало которому в русском искусстве положил в свое время его учитель. Как и Крамской, он видит задачу портретиста в познании психологии человека, его мироощущения. К решению этой задачи художник идет разными путями. Создавая портреты Д. И. Менделеева (1886, Музей Д. И. Менделеева при Ленинградском гос. университете) и Н. Н. Ге (1890, Гос. Русский музей), Ярошенко прибегает к изображению определенного интерьера, как бы освещающего круг интересов портретируемого. Портреты К. Д. Кавелина (1879, акварель, местонахождение неизвестно), доктора Я. А. Сердечного (1882, местонахождение неизвестно), А. П. Плещеева (1887, Харьковский гос. музей изобразительных искусств), Г. И. Успенского (1884, Свердловская городская картинная галерея; *стр. 356*) отличаются более лаконичным характером и лишены повествовательного комментария. Но в каждом из них отчетливо виден интерес автора к выражению каких-то определенных черт человеческого характера, определенного настроения или душевного состояния человека в данный момент.

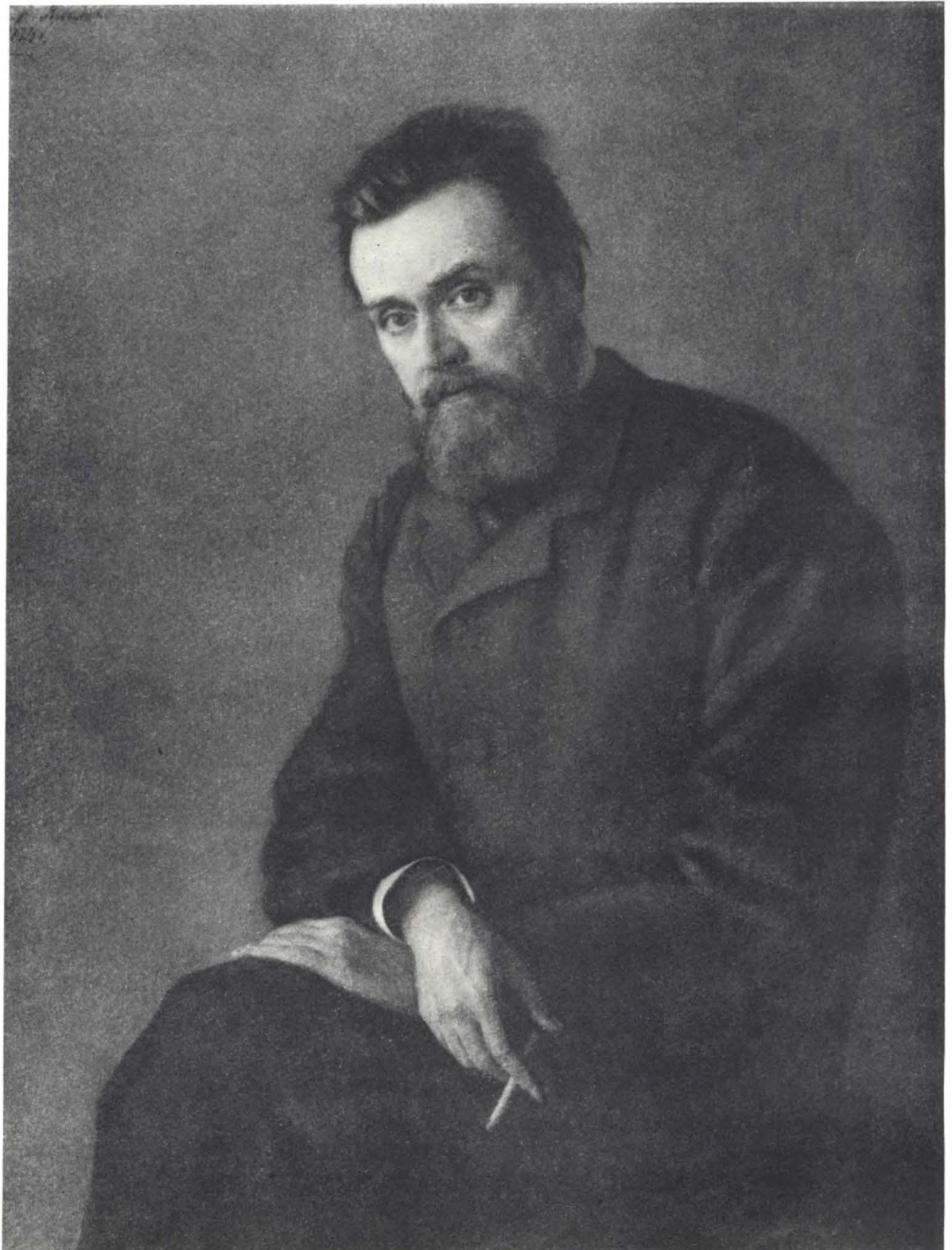
В портрете М. Е. Салтыкова-Щедрина (1886, местонахождение неизвестно), обращаясь к самым скудным средствам характеристики, художник создает целостную картину душевного строя человека. В строгом и сосредоточенном облике писателя Ярошенко сумел показать черты мужественного борца, каким был Щедрин, обративший свое перо в орудие беспощадной критики «российских мерзостей». И суровое страдальческое лицо его, и массивная фигура, контуры которой обобщают тяжелые складки плеча, — весь портрет в целом воспринимается как своеобразный памятник тому величию духа, с каким на протяжении всей своей трудной творческой жизни великий сатирик осуществлял свой писательский долг.

Но справедливо среди портретов, созданных Н. А. Ярошенко, одно из первых мест обычно отводится портрету П. А. Стрепетовой (1884, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 357 и вклейка*). Взволнованная трагическая актриса, какой написал ее Репин, в портрете Ярошенко предстает перед нами, прежде всего, страстным, живущим напряженной внутренней жизнью человеком. И именно эта напряженность внутренней жизни при всей ее внешней сдержанности сообщает ее образу особую значительность.



Н. Ярошенко. Курсистка. 1883 год.

Калужский обл. художественный музей.



П. Ярошенко. Портрет Г. И. Успенского. 1884 год.
Свердловская городская картинная галерея.



Н. Ярошенко. Портрет П. А. Стрепеговой. 1884 год.

Гос. Третьяковская галерея.

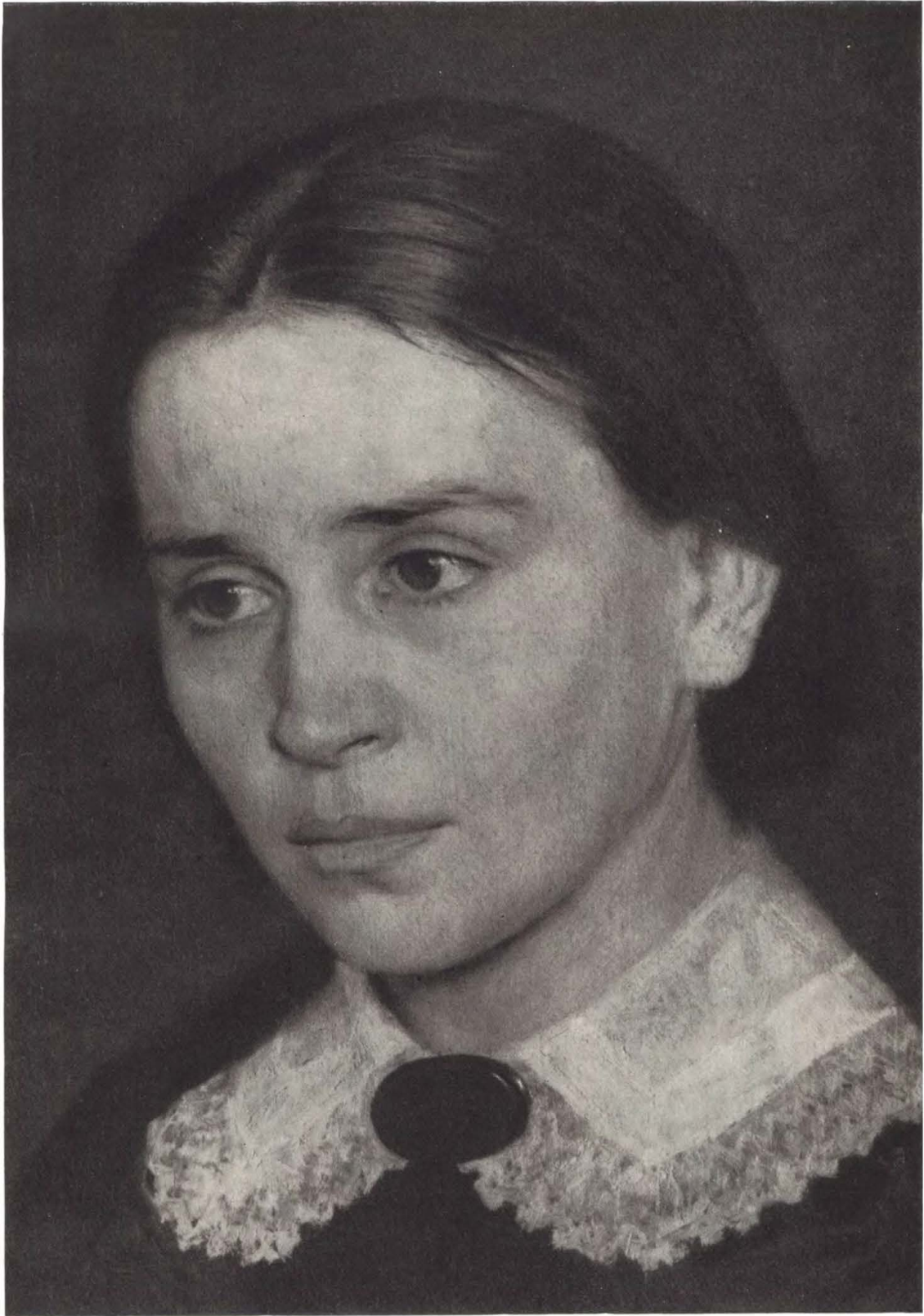
Поникшая фигура в черном платье, поверх которого накинута черная шаль, едва заметно отделяется от темного коричневатого фона. Особой выразительностью обладает бледное, худое лицо с остановившимся взглядом темных глаз, с плотно сжатыми губами. Белое пятно воротничка как бы изолирует это лицо на темном фоне портрета и тем самым усиливает его впечатляемость, так же как белые манжеты подчеркивают выразительность опущенных рук, перехваченных кольцами браслетов. Чувство глубокого трагизма, составляющее основу характеристики человека в этом портрете, по-своему преобразует ординарные, некрасивые сами по себе черты лица Стрепетовой, сообщая яркую одухотворенность всему облику актрисы. Но в этом портрете изображена не только актриса Стрепетова, сумевшая выразить в своих сценических образах трагедию бесправной, угнетенной русской женщины, но и современный художнику человек, наделенный высоким чувством гражданственности, особой восприимчивостью к социальным проблемам эпохи. В облике Стрепетовой можно уловить тот призыв к общественной совести, с которым в свое время обратился к зрителям «Кочегар» Ярошенко. В нем можно почувствовать ту страстную мечту о грядущем социальном равенстве людей, о раскрепощении духовных сил человека, которая озаряет одиночество «Заклученного» в его тюремной камере. В облике Стрепетовой воплощена и та стойкость духа, которая характеризовала многих представителей передовой революционной интеллигенции той поры и которой обладали и «Студент» и «Курсистка», какими их запечатлел Ярошенко.

Именно эта широкая содержательность произведения, далеко выходящая за пределы содержания собственно портретного образа, и позволила в свое время Крамскому отнести этот портрет к числу «самых замечательных» портретов своего времени. Широта типического обобщения, достигнутая здесь Ярошенко, оправдала пророчество Крамского, который, полемизируя при появлении этого портрета с А. С. Сувориным, утверждал: «Когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого. Ему не будет возможности и знать, верно ли это и так ли ее знали живые, но всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека, и зритель будущего скажет: „И как все это искусно приведено к одному знаменателю, и как это мастерски написано!“ Несмотря на детали, могущество общего характера выступает более всего»¹.

Крамской оценил присутствие в портрете Стрепетовой творческой обобщающей мысли автора о человеке, образ которого он воссоздает в своем произведении. В этом смысле портрет Стрепетовой отвечал программным задачам портретной живописи, как их понимали передовые художники 1870—1880-х годов.

Значение портрета Стрепетовой заключается в том, что воссоздавая конкретный индивидуальный облик актрисы, автор этого произведения воспринимал свою натуру сквозь призму передовых общественных идеалов эпохи.

¹ Письмо А. С. Суворину 4 марта 1884 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 276.



Н. Ярошенко. Портрет П. А. Стрепетовой. Фрагмент.



Н. Ярошенко. Всяду жизнь. 1887—1888 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

Много и настойчиво работая на протяжении 1880-х годов в области портрета, где с наибольшей полнотой проявилось его дарование, Ярошенко в эти же годы создает одну из своих наиболее популярных картин — «Всюду жизнь» (1887—1888, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 359*), изображающую группу уголовных заключенных, с улыбкой следящих за стайкой голубей из окна арестантского вагона.

Идея этого произведения была подсказана, надо полагать, просветительским убеждением, свойственным многим деятелям русской культуры этих лет, в том, что человеческой природе несвойственны зло и преступность, которые являются лишь следствием тяжелых условий жизни. Таким образом, последовательно, с точки зрения своих широких гуманистических убеждений, художник произносил в данном случае свой приговор тому общественному строю, в условиях которого преступность возникает.

Картина «Всюду жизнь» завершала собою наиболее плодотворный период творческой деятельности художника. Не отличаясь богатством живописного языка, это произведение, благодаря хорошо найденному композиционному решению, раскрывало замысел автора с наибольшей степенью убедительности. Широко используя впоследствии принципы подобной фрагментарной композиции, Ярошенко создает затем целый ряд жанровых произведений («На качелях», 1888, Гос. Русский музей; «В теплых краях», 1890, там же; «Мечтатель», 1892, местонахождение неизвестно; «Хор», частное собрание в Ленинграде и др.). Однако все они, за исключением небольшой картины «В вагоне» (конец 1880-х годов, частное собрание в Москве, отличающейся также и свежестью живописного решения, лишены той содержательности, которая свойственна лучшим картинам художника 1870—1880-х годов.

В последние годы своей жизни, много путешествуя, побывав на Урале, на Волге, в Италии, в Палестине, Сирии, Египте, много и подолгу живя на Кавказе, Ярошенко работает в области пейзажной живописи. В это же время он продолжает свою активную общественную деятельность в Товариществе передвижных художественных выставок. Связав свою судьбу с этим объединением еще в 1870-х годах, возглавив его после смерти Крамского, Ярошенко благодаря своей глубокой принципиальности заслужил глубокое уважение современников, которые называли его «совестью передвижников».



В своем развитии русская жанровая живопись прошла большой и сложный путь. Возникнув в свое время как вид искусства, обладающий наибольшими возможностями показать картину народной жизни, реалистическая жанровая живопись в 1870—1880-е годы дала широкое ее отражение. Следуя традициям критического реализма, лучшие жанристы этого времени при всем индивидуальном своеобразии каждого из них, видели свою задачу в борьбе с социальной несправедливостью. Они стремились к такому показу явлений, «при котором,— как писал

Крамской,— все стороны внутренние наиболее всплывают наружу». Создавая обобщенные образы русской жизни, они обнажали социальные конфликты и противоречия и таким путем воспитывали в сознании своих современников положительные идеалы.

На протяжении 70-х — 80-х годов жанровая живопись завоевывала все новые ценные качества. С годами она приобретала все более глубокий, обобщающий характер; при этом она вбирала в себя не только достижения собственно бытовой живописи, но и широкий опыт других жанров изобразительного искусства. Если в 60-е годы влияние бытового жанра в большой степени распространялось и на другие разновидности живописи, например, пейзаж, то в последующие десятилетия художники все чаще опирались на завоевания современного пейзажа и портрета в своих жанровых произведениях. Именно так протекало развитие самого крупного жанриста 70-х — 80-х годов И. Е. Репина: не только в «Бурлаках», но и в других своих картинах, и прежде всего в «Крестном ходе в Курской губернии» и в «Не ждали», разрабатывая пейзажные фоны и психологические типы, мастер активно использовал многообразные достижения современной ему реалистической живописи.

В 80-е годы в развитии русского бытового жанра ясно выявились и некоторые новые черты. Уже к этому времени относятся ранние произведения С. Иванова и С. Коровина, К. Коровина и М. Нестерова, сформулировавшие уже иные принципы жанровой картины. Однако наряду с вновь открытыми приемами построения жанровой картины, получившими свое полное развитие в последующий период, художники молодого поколения сохранили и многие ценные качества, унаследованные ими от мастеров бытового жанра эпохи его расцвета в 1870—1880-е годы.



ПЕЙЗАЖ

Ф. С. Мальцева



Перелом, происшедший в искусстве на рубеже 50-х и 60-х годов, внес коренные изменения в судьбу русского пейзажа. Если в первой половине века С. Щедрин, М. Лебедев, А. Иванов могли выразить свои передовые художественные стремления, лишь находясь за пределами родины, на мотивах природы Италии, то теперь все самобытное и передовое входит в искусство пейзажа вместе с обращением художников к национальной теме. Исполненные чувства сыновней привязанности к природе родной страны, художники-пейзажисты любили ее не только ради нее самой, но и ради «человека», которого воспитала она на лоне своем и которого она объясняет»¹.

Черты нового в творчестве молодых пейзажистов не сразу могли вытеснить традиционные формы пейзажной живописи. Влияние господствовавшего тогда академического романтизма нередко осложняло стремление молодых художников к самостоятельности. Правда, связи формировавшегося демократического искусства с прошлым не исчерпывались только влиянием Академии. Обращаясь к новым задачам пейзажной живописи, художники, естественно, использовали и то ценное, что содержало в себе искусство их предшественников Лебедева, Штернберга и Венецианова.

Наиболее близким и созвучным новым исканиям передовых пейзажистов оказалось на первых порах искусство Венецианова. Изобразив в своих крестьянских жанрах русскую природу во всей неповторимой красоте ее скромного облика и естественной реальности ее красок, Венецианов стал и в пейзаже пролагателем путей к национальной теме. Своим сравнительно скромным опытом работы над русским пейзажем он сыграл значительную роль в воспитании чувства красоты родной природы и ее лирического восприятия. Чем глубже проникали в живопись тенден-

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. 1. М., 1941, стр. 113.

ции критического реализма, тем более наследие Венецианова утрачивало свое действительное влияние. Художников привлекали уже иные мотивы природы, а изображаемые в пейзажах жанровые сцены становились все более далекими от наивной трогательности и идиллической созерцательности. Но что осталось незабываемым и неуязвимым из наследия Венецианова — это утверждение простых и обыденных мотивов сельского пейзажа в качестве предмета, достойного изображения в искусстве.

Задача создания национального пейзажа направляла внимание молодых художников к образам украинской природы в произведениях Штернберга, давшего новое для того времени решение пейзажной темы. Некоторый интерес могли представлять и этюды братьев Чернецовых, привезенные из путешествия по Волге, поскольку этими работами открывался путь к волжской теме. Зачинатели демократического пейзажа могли, таким образом, многое использовать из завоеваний своих предшественников.

Что же касается пейзажного искусства Иванова, с его смелыми новаторскими открытиями в живописном решении этюда с натуры и глубоко обобщающим и философским истолкованием каждого пейзажного образа, то значение его наследия для развития русской пейзажной живописи сказалось позднее. Намного опередив достижения пейзажа своего времени, Иванов не нашел в среде пейзажистов непосредственных продолжателей, тем более, что последовавшему за ним поколению русских художников его пейзажные работы были почти неизвестны.

Более сложной была та роль, которую сыграло в формировании новых русских пейзажистов западноевропейское искусство. Поскольку основой исканий этих художников являлось стремление к самобытности, к утверждению в искусстве глубоко понимаемого национального своеобразия, им, в отличие от пейзажистов академического направления, был чужд самый принцип подражательности. Вместе с тем это не исключало активного интереса к живописным достижениям передовых художников Западной Европы, который может быть отмечен у ряда русских пейзажистов. Этот интерес мог возникнуть уже несколько позднее, когда перед молодыми пейзажистами встали новые задачи, а накопленного опыта было явно недостаточно.

Для знакомства русских художников с западноевропейским искусством открывались тогда достаточно широкие возможности даже в пределах России. (Васильев, например, среди своих учителей называл Кушелевскую галерею, где было прекрасное собрание картин барбизонцев.) Кроме того одни из них провели за границей пенсионерские годы, другим удалось побывать на всемирных выставках в Лондоне и Париже, где было широко представлено современное им искусство всех европейских стран.

Нет сомнения, что достижения западных пейзажистов не прошли бесследно для русских художников. Едва ли нужно говорить здесь о той значительной роли, которую играли пейзажисты барбизонской школы во Франции, Констебль в Англии, А. Ахенбах в Германии. Оставаясь ценнейшим источником художественного обо-

гащения, пейзажная живопись французской, немецкой и английской школ развивала в русских художниках их живописное видение природы и помогала им с большей отчетливостью понимать свои собственные задачи. Саврасов, например, в своем отчете о поездке в Лондон на Всемирную выставку 1862 года особенно высоко оценил живопись английских пейзажистов, произведения которых, по его мнению, «поражают новым взглядом на эту область искусства»¹. В произведениях барбизонцев почти всех русских пейзажистов привлекала натуральность и сила красок, естественность композиции, простота и поэтичность выбранных мотивов.

Но даже в завоевании пленера, где, казалось, достижения барбизонцев были совершенно неоспоримыми, русские пейзажисты не стали их подражателями и сумели своим путем подвести пейзажную живопись к свету и воздуху. Извлекая уроки из достижений европейских художников и развивая собственные национальные традиции, русские пейзажисты второй половины XIX века умели неуклонно вести пейзажную живопись к вершинам европейского искусства.

Молодой реалистический пейзаж, формируясь в своем новом содержании одновременно с новой жанровой картиной, естественно обогащался и ее завоеваниями. Но даже в 1860-е годы пейзажисты не мыслили судьбу пейзажа в подчинении жанровой живописи. Эмоциональное воздействие произведений Шишкина и Саврасова, Каменева и юного Васильева неизменно сосредоточивалось в образе природы. Однако самый этот образ проникался теперь более непосредственной социальной действительностью, несвойственной в такой мере пейзажу предшествующего периода.

К концу 60-х годов сложились две линии в развитии демократического пейзажа. Одна из них, проникнутая пафосом гражданской скорби, была связана с обличительными тенденциями реализма. Стремясь рассказать языком своего искусства о народной печали, пейзажисты обращались к мотивам поздней осени с хмурым, плачущим небом и грязными, размытыми дорогами; они любили писать зимние пейзажи с занесенными снегом маленькими деревушками, с тощими кривыми березками и дорогами, пролегающими среди безмолвных снежных равнин. Искания молодых художников были очень скоро поняты и поддержаны передовыми ценителями искусства. Еще в 1861 году П. М. Третьяков, отклоняя предложенный художником А. Г. Горавским академический пейзаж, писал его автору: «Мне не нужно ни богатой природы, ни великолепной композиции, ни эффектного освещения, никаких чудес... дайте мне хотя лужу грязную, да чтобы в ней правда была, поэзия, а поэзия во всем может быть, это дело художника»².

Другая линия, особенно развившаяся в 70—80-е годы, явилась своеобразным утверждением в образах природы положительного идеала. Ее связь с передовой

¹ Отчет А. К. Саврасова о поездке в 1862 году в Лондон на Всемирную выставку.— ЦГАЛИ, ф. 660, оп. 1, д. 1295.

² А. Боткина. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве, М., 1960, стр. 42.

эстетикой становится особенно ощутимой, если вспомнить, какие требования предъявляла к художникам-пейзажистам прогрессивная критическая мысль и какое важное место было отведено Чернышевским вопросам пейзажной живописи в его труде «Эстетические отношения искусства к действительности». Говорит ли Чернышевский об изображении отдельных предметов пейзажа, о свежести зеленой листвы, освещенной солнечным светом, о шелесте растений, качании ветвей, напоминающих «до некоторой степени» человеческую жизнь, или о естественной красоте картин природы, «к которым нечего прибавить и из которых нечего выбросить» для полноты эстетического наслаждения,— все его суждения о пейзаже пронизывает главная мысль, «что вообще на природу смотрит человек глазами владельца, и на земле прекрасным кажется ему также то, с чем связано счастье, довольство человеческой жизни»¹.

Главными деятелями реалистической пейзажной живописи 60—80-х годов были А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, М. К. Клодт, Л. Л. Каменев и их младшие современники Ф. А. Васильев и А. И. Куинджи. Здесь же должны быть названы А. П. Боголюбов и В. Д. Поленов, хотя оба они в силу различных причин занимали в ряду этих пейзажистов особое место. Именно в произведениях этих художников национальный русский пейзаж обрел свое новое лицо.



К концу 50-х годов уже отчетливо наметились черты нового в творчестве зачинателей реалистического пейзажа Саврасова, Шишкина, Клодта, хотя к этому времени только первый из них был самостоятельно работавшим художником. Однако, несмотря на их успешные выступления на выставках, господствующим все еще оставался академический пейзаж. С ним еще не могли соперничать скромные произведения молодых пейзажистов, тем более, что к концу 50-х годов уже завоевал себе славу в России и за границей Айвазовский, а два других известных пейзажиста того времени — Лагорио и Боголюбов — только что вернулись из-за границы и своими большими персональными выставками вновь привлекли внимание современников к академическому пейзажу.

Творчество Ивана Константиновича Айвазовского (1817—1900)² не относится целиком к рассматриваемому периоду³. Он поступил в Академию художеств

¹ Н. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1949, стр. 13.

² Раздел об И. К. Айвазовском написан О. А. Лясковской.

³ Биографические данные об Айвазовском крайне скудны. Они изложены в статье П. Каратыгина «Иван Константинович Айвазовский и его художественная ХЛП-х летняя деятельность» («Русская старина», 1878, апрель, июль, сентябрь, октябрь), основанной на сведениях, сообщенных самим художником. Отец Айвазовского занимался мелкой торговлей и ходил по тяжбым делам, с трудом поддерживая семью. Однако он заботился и о том, чтобы дать детям образование, и внимательно отнесся к рано проявившимся способностям младшего сына. Сначала мальчик посещал Феодосийское уездное училище, затем Симферопольскую гимназию (где пробыл только год), после чего был отправлен в Академию художеств.



И. Айвазовский. Лунная ночь в Амальфи с группой бандитов, среди которых Сальватор Роза пишет с натуры окрестный пейзаж. 1845 год.

Частное собрание в Москве.

еще в 1833 году, став учеником пейзажного класса Максима Воробьева. В произведениях 40—50-х годов художник был близок к академическому романтизму, применяя его принципы к морскому пейзажу и создавая эффектные изображения бурь и кораблекрушений. Но в последующие годы в искусстве Айвазовского наметился значительный перелом. Оставаясь в 60-е годы крупнейшим представителем академического пейзажа, он все с большим вниманием присматривался и к тем изменениям, которые происходили в это время в русском искусстве. Это позволило ему в работах 70—90-х годов вплотную подойти к задачам демократического направления в пейзаже и создать, руководясь его принципами, ряд значительных пейзажных произведений.

Айвазовский начал работать как пейзажист в конце 30-х годов. Окончив в 1837 году Академию с первой золотой медалью, он вынес оттуда знание законов построения пейзажа-картины, воспринятых и от его наставника Воробьева и от Клода Лоррена, пейзажи которого он, будучи учеником, копировал. До 1840 года художник прожил у себя на родине, в Крыму. Работая с натуры, он отбрасывал многие навыки, заимствованные в академических классах, выходя на самостоятельную творческую дорогу.



И. Айвазовский. Девятый вал. 1850 год.

Гос. Русский музей.

Но окончательно художественный метод Айвазовского выработался во время его путешествия за границу в качестве пенсионера (1840—1844)¹. Разочаровавшись в работе с натуры, которой он занимался в Крыму, Айвазовский отдается воображению и своей исключительно живой зрительной памяти. Известен его рассказ о том, как однажды он написал виды Сорренто с натуры со всею тщательностью, по примеру Сильвестра Щедрина, а затем исполнил две картины по впечатлению, и именно они имели на выставке наибольший успех. Вспоминая об этом в конце 70-х годов, художник так формулировал свой принцип воспроизведения натуры: «Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немисливо с натуры... Мое воображение сильнее восприимчивости действительных впечатлений. Они записываются в памяти моей, как будто какими-то симпатическими чернилами, проступающими весьма явственно от времени, или теплого луча вдохновения»².

¹ От заграничной поездки Айвазовского осталось несколько отвлеченных, мечтательных пейзажей: «Морской берег» (1841, Гос. Русский музей), «Неаполитанский залив» (1843, Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского).

² П. Каратыгин. Указ. соч., июль, стр. 425, 426.

В 1845 году, уже в Петербурге, художник написал ряд превосходных романтических марин, в том числе «Лунную ночь в Амальфи с группой бандитов, среди которых Сальватор Роза пишет с натуры окрестный пейзаж» (1845, частное собрание в Москве; *стр.* 366). Весь первый план картины со зданиями и фигурами написан в темных коричневых тонах. На втором плане выступают туманные очертания города Амальфи, а на третьем — сиренево-розоватый силуэт дальнего берега, над которым поднялась луна, залившая море таким блеском, что вся его поверхность стала светлой и покрылась сверкающей золотом рябью.

В этой картине есть все характерные черты построения классического пейзажа: кулисы, ясно очерченные планы, глубина пространства, достигнутая светотеневым решением композиции. Но несмотря на всю «сочиненность» пейзажа, нельзя не поддаться очарованию этой лунной ночи. Удача художника заключалась здесь в правдивости светотеневых и цветовых переходов. Картина написана в близких друг к другу теплых оттенках, подчиненных богатым светотеневым градациям.

Именно этот метод колористического решения встречается в лучших картинах Айвазовского. К ним относится, например, «Вид Одессы» (1846, Гос. Русский музей). Гамма светлой ночи проработана здесь при помощи мягких зеленых и охристых тонов, удачно передана полуосвещенная поверхность моря в правой стороне картины. «Георгиевский монастырь у Балаклавы» (1846, Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского) написан в более темных, но также объединенных цветах. Хорош зеленый тон неба и воды. Самое светлое в картине — луна и ее золотые блики, поэтому все остальное растворяется в красочной, но темной гамме. Удачно передана в градациях тонов поверхность моря. Нижние углы картины кажутся почти черными, облака же высветлены при помощи желтоватых и розоватых оттенков.

Композиционный строй картин Айвазовского, выдержанных в единой тональности, основывался на светотени, охватывающей все изображение в целом. В ее ключе художник мог по памяти создавать свои колористические вариации, поражая неожиданной правдивостью впечатления. Цвет в этих картинах использовался не только как средство эмоционального воздействия, но и как средство «связи» композиции в единое целое. Если принять это во внимание, то становятся понятны слова художника, «что в воздухе, воде, лесах и камнях он всюду видит одни и те же тона»¹.

В то же время множество произведений Айвазовского было исполнено и совсем иными приемами, посредством противопоставления контрастных цветов, что еще усиливало и без того повышенную цветность подобных картин. К их числу относится, в частности, большинство слабых произведений художника. Однако в этой же манере решено и такое прославленное полотно мастера, как «Девятый вал»

¹ Из воспоминаний Л. Колли. Цит. по кн.: Н. Барсамов. Иван Константинович Айвазовский. М., 1962, стр. 155.



И. Айвазовский. Наваринский бой. 1848 год.
Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского

(1850, Гос. Русский музей; стр. 367), где золотистое небо с восходящим солнцем противопоставлено ярко-зеленым освещенным волнам. Контраст этих красок несколько смягчен розовато-сиреневыми тонами дальнего плана.

Художник ввел в свое полотно излюбленный им мотив кораблекрушения. На обломке мачты — группа спасшихся после гибели корабля моряков. Один из них, обращенный спиной к зрителю, машет красным платком, призывая пловца, который устремляется прямо наперерез встающему валу. Обломок мачты, человеческие фигуры на нем написаны рельефно и хорошо контрастируют с водой. Избрав достаточно отдаленную точку зрения, художник показал весь разворот набегающей волны, дал почувствовать само дыхание бури.

Айвазовский использовал в этом произведении испытанные средства и эффекты романтического пейзажа. Все изображенное художником могло иметь место

в действительности: героизм спасшихся от смерти людей, их товарищеское единение в борьбе со слепыми силами природы и величественная красота разбушевавшегося моря, освещенного блеском встающего солнца. Однако пейзажист собрал все это воедино в стремлении создать увлекательное зрелище, привлечь и потрясти воображение зрителя. Возможное, но необычное было девизом романтиков.

Внутренняя искренняя взволнованность одушевляет лучшие романтические композиции Айвазовского 40—50-х годов. И это побуждает нас прийти к выводу, что тот протест, который нарастал в это время в русском передовом обществе, чувствовался художником и отражался, быть может невольно, в его произведениях.

В эти же годы Айвазовский посвящает ряд своих произведений русскому флоту. Изображение морских баталий было обязанностью пейзажиста, в 1844 году причисленного к Главному морскому штабу. Мастер хорошо изучил севастопольскую эскадру, и это дало ему возможность впоследствии написать ряд картин, посвященных обороне Севастополя. Исторические морские баталии Айвазовский писал по воображению. Это удавалось ему потому, что он великолепно знал оснастку и маневрирование парусных судов. Всегда очень точно передавая действия парусного морского флота, Айвазовский был последним его певцом.

Тема морских баталий на Черном море долгие годы вдохновляла художника. Лучшие его картины проникнуты патриотической гордостью за подвиги русских моряков. Таковы небольшая картина «Бриг „Меркурий“ после победы над двумя турецкими судами встречается с русской эскадрой» (1840, Гос. Русский музей), «Чесменский бой», в которой Айвазовский изобразил момент взрыва турецких кораблей, сожженных русскими кораблями в Чесменской бухте в ночь с 25 на 26 июня 1770 года, или «Наваринский бой» (обе — 1848, Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского; *стр.* 369), в которой русский корабль «Азов»¹ берет на бордаж турецкое судно.

В 1845 году, тотчас по возвращении из заграничной командировки, Айвазовский, стремясь к большей свободе творчества, покинул Петербург и поселился в Феодосии. Он достиг этим желанной независимости в работе, но в то же время был лишен общества художников и то, что их волновало, мог воспринимать лишь во время своих посещений Петербурга в зимние месяцы. Демократическое движение в русском искусстве 60-х годов непосредственно не отразилось в творчестве Айвазовского. Подымаясь на все большую высоту в изображении родной природы Крыма («Море», 1864, Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского), он создает в то же время такие отвлеченные композиции, как «Мироздание» и «Всемирный потоп» (обе 1864, Гос. Русский музей), слабые с точки зрения мастерства. Но несмотря на уединение, идеи свободы в отвлеченном, романтизированном плане продолжали волновать Айвазовского, и на восстание киприотов он отозвался серией картин.

¹ Капитаном корабля был М. П. Лазарев, офицерами — П. С. Нахимов и В. А. Корнилов.



И. Айвазовский. Черное море. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Если бы Айвазовский до конца жизни остался романтиком, его роль в истории русской живописи была бы подобна роли Н. М. Языкова в поэзии и во второй половине века воспринималась бы как нечто архаическое. Но художник прожил долгую жизнь и был достаточно чуток к тем изменениям, которые происходили в общественной и художественной жизни России. Настали 70-е годы. Организовалось Товарищество передвижных художественных выставок. Айвазовский внимательно присматривался к работам русских художников-реалистов и медленно, но глубоко изменял весь строй своего художественного метода. В большинстве случаев картины 70-х годов скромны по мотиву и красочной гамме. «Корабль в бурном море» (1876, частное собрание в Ленинграде) выделяется своим спокойным ритмом. В картине преобладают серо-зеленоватые и серо-пепельные тона. Многие из картин этого времени слабы по выполнению, как будто художник забыл свое мастерство и колеблется в выборе средств выражения. Во второй половине 60-х и в 70-х годах он пишет много пейзажей суши с жанровыми мотивами, а в изображении моря постепенно отказывается от свойственного романтизму выбора исключительных моментов, как бы сознавая, что образ моря, наиболее типический и хорошо всем знакомый, сам в себе несет величие и красоту. Эти новые грани творчества художника раскрыла картина «Черное море» (1881, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*). Она называлась на выставке: «На Черном море начинает разыгрываться буря». На этот раз Айвазовский поставил перед собою цель дать обобщенный образ Черного моря во всем его величии, отказавшись окончательно от привнесения в пейзаж субъективно-романтического настроения.

Самый мотив пасмурного дня исключал в этом полотне возможность показа солнечного диска и тем самым ясного источника света, который так часто являлся у Айвазовского ключом светотеневой композиции пейзажа. Вода освещена рассеянным дневным светом. Художник решительно отказался от кулисного построения пространства. Но именно эта простота композиции и явилась здесь труднейшей задачей. Мы смотрим на море как бы с палубы корабля. Тяжелые волны рядами вздымаются одна за другой, справа налево, приближаясь к переднему краю картины. От края до края в бесконечную глубину простирается взволнованное ветром море. Небо покрыто многими слоями туч, подчеркивающими его глубину. Более низкие, нависающие с зенита и кучевые у горизонта, они написаны в предгрозовых серо-лиловых тонах.

Айвазовский дал этой картине тонкое цветовое решение. Темно-серая глубина воды оттенена теплыми, коричнево-пепельными тонами. Зеленоватые прозрачные тона заметны лишь по краям двух волн на переднем плане благодаря упавшему на них лучу света. Весь образный строй картины поражает своим правдивым, суровым величием. В последующие годы художник продолжал писать в основном реалистические пейзажи. Таков «Прибой у крымских берегов» (1892, Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского) с его тускло-оливковыми мутными волнами, набегающими на берег, с его светло-серыми облаками и кружащимися над водой буревестниками.

Завершением творческого пути Айвазовского оказалась картина «Среди волн» (1898, Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского), продолжающая тему «Черного моря» и изображающая следующий момент — сильнее разыгравшуюся непогоду. Как бы подводя этой картиной итог своему творческому пути, художник стремился создать обобщенный образ морской стихии. Он подошел к этой теме не сразу. В 1889 году появился громадный холст, известный под названием «Волна» (Гос. Русский музей). Картина не была удачной. Здесь не совсем понятен ритм движения волн, погибающий корабль кажется лишним. В монографии, изданной в 1901 году Ф. И. Булгаковым, опубликовано недатированное произведение «Буря на Черном море», которое уже ближе подходит к картине «Среди волн», напоминая, вместе с тем, и «Черное море» 1881 года.

Очень близка к картине «Среди волн» маленькая «Волна» (1895, частное собрание в Ленинграде). Если бы речь шла о другом художнике, мы назвали бы эту картину эскизом к ней. На картине изображены два вздымающихся водяных бугра, из которых дальний покрыт гребнями пены, справа нависла черная туча, слева летят чайки. Зеленовато-голубая тональность «Волны», цвет темной тучи почти тождественны с тональностью картины Феодосийской галереи «Среди волн» (стр. 373).

Создавая полотно, Айвазовский выбрал очень близкую точку зрения. На картине представлен центр воронки, кипящий в хаотическом движении. Две вздымающиеся гигантские волны светятся изнутри. Их разделяет белая пена — самое светлое пятно в картине. Передний план в полутени. Низко несутся разорванные в клочья серовато-синие тучи; правее плывет серо-черное облако, но общий тон картины — светлый, прозрачный. Свободно даны градации зеленовато-голубых и серовато-сиреневых тонов. Хорошо найден теплый тон узкого просвета на горизонте.

Образ картины грандиозен. Художник словно любит стихийным проявлением сил природы, лишенной на этот раз всякого намека на присутствие человека. Айвазовскому, когда он писал эту картину, шел 81-й год. Перед нами редкий случай столь длительной творческой жизни художника, заканчивающейся на склоне лет таким значительным произведением.

Среди огромного количества написанных Айвазовским картин было много слабых, недостойных быть подписанными его именем. Айвазовский часто слишком легко относился к своим произведениям. Им руководила тогда одна лишь заученная схема, и его яркие цвета оставались банальными эффектами. Айвазовский писал не только марины, но и виды Кавказа и украинских степей, которые были гораздо слабее его морских пейзажей. Как и многих художников того времени, его привлекали и мифологические, и отвлеченно-философские замыслы. Так, в 1893 году он писал П. М. Третьякову: «В настоящее время я занят над большою картиною, изображающей душу вселенной между планетами»¹. Однако подлинные

¹ Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 1, д. 357.



И. Айвазовский. Среди волн. 1898 год.

Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского.

заслуги Айвазовского заключались в создании ряда значительных морских пейзажей. В своих центральных произведениях художник вел определенную творческую линию, и лучшие его работы с ясной последовательностью сменяли одна другую.

Айвазовский до конца жизни не утратил тех основных предпосылок для создания законченного пейзажа-картины, которые твердо усвоил в молодости. Он не начинал писать картину прежде, чем им, хотя бы на клочке бумаги, не был определен ведущий «узел» композиции. К этому узлу сходились основные перспективно намеченные направления плоскостей. Конструкция картин Айвазовского всегда была простой и ясной. Блестящее изображение пространственных отношений и лепка объемов при помощи мастерски использованных богатых живописных средств опирались как на свою основу на виртуозный рисунок художника, способный схватить на лету самое движение волн в их живом и бесконечном разнообразии.

Айвазовский прошел большой и сложный путь от романтизма к реализму. Его творчество второй половины XIX века испытывало на себе постепенно усиливавшееся влияние школы русского демократического пейзажа, несмотря на то, что

как художник он сложился в первой половине века и глубоко усвоил романтическое мировоззрение. «Идеализация живой природы есть крайность, которой я всегда избегал и избегаю в моих картинах»¹, — не без основания отмечал художник. Поэтому эволюция его творчества в направлении реализма, начавшаяся в 70-х и достигшая вершины в 80-х годах, была вполне закономерной.

Л. Ф. Лагорио и А. П. Боголюбов в начале творческого пути испытали на себе влияние Айвазовского. Тем более сильным было впечатление от привезенных ими картин, раскрывавших новые стороны их дарования. На фоне общего оскудения академической пейзажной живописи конца 50-х годов, когда молодежь еще не вполне проявила себя и главными представителями этого жанра, кроме Айвазовского, оставались стареющие братья Г. Г. и Н. Г. Чернецовы, Л. Х. Фрикке, руководитель класса пейзажной живописи в Академии, посредственный пейзажист С. М. Воробьев и еще менее значительные художники, как М. С. Эрасси, бывший вначале учеником Венецианова, а впоследствии ставший подражателем Калама, И. И. Реймерс, В. Г. Раев, Е. Е. Мейер, — появление картин и этюдов Лагорио и Боголюбова делало честь академическому пейзажу и на время удержало за ним ведущее положение.

Лев Феликсович Лагорио (1827—1905)² — один из даровитых учеников М. Н. Воробьева, с успехом выступал на академических выставках еще до своей поездки за границу. То были преимущественно виды Кавказа, где он работал по окончании Академии. На персональной выставке, устроенной в Академии в 1860 году, художник выступил с картинами и этюдами, привезенными из-за границы. Среди них выделялись пейзаж «Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима» (1860, Гос. Третьяковская галерея; стр. 375), две, написанные также в Италии, марины и картина «Капо-ди-Монте в Сорренто» (1860, Тульский обл. художественный музей). Наибольшее внимание привлекала к себе первая картина. По сравнению с сочиненными романтическими пейзажами, заполнявшими тогда академические выставки, она казалась современникам новым словом в пейзажной живописи, тем более что самый мотив, взятый целиком с природы, был почти обыденный. Осязаемо передал художник каменистую поверхность земли, поросшей по склонам ближних холмов зеленым кустарником. Верность натуре чувствуется и в изображении воды, светлым ручейком стекающей из бассейна. Композиция дает широкий разворот пространства, чему способствует умелое распределение света и теней на ближнем и среднем планах пейзажа, завершающегося в глубине цепью гор, видной сквозь туманную дымку. В картине не ощущалось обычной для академиче-

¹ П. Каратыгин. Указ. соч., апрель, стр. 304.

² С 1843 по 1850 год Лагорио учился в Академии художеств у М. Н. Воробьева и А. И. Зауервейда (по классу батальной живописи). В качестве пенсионера работал в Париже, Италии и Швейцарии. В 1860 году получил звание профессора. В 1883—1892 годах исполнил ряд картин, посвященных эпизодам русско-турецкой войны 1877—1878 годов. В 1890 году Лагорио был одним из учредителей С.-Петербургского общества художников. В 1893 году состоялась вторая персональная выставка пейзажиста, в 1906 году — посмертная выставка.



А. Лагорио. Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима. 1860 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ской живописи склонности к внешним эффектам, и это ее качество еще усиливало впечатление от изображенного мотива.

Однако первенство, завоеванное Лагорио этой картиной, сохранялось за ним недолго. Строгость и естественность колорита, отличавшие описанную картину, скоро сменило увлечение внешней эффектностью цветового строя, что сразу же вызвало резкую критику современников (В. Стасова и П. Петрова). Манера живописи Лагорио постепенно устаревала. Ее мало обогащал, по-видимому, собственный опыт художника и еще менее — те изменения, которые происходили в пейзажной живописи в целом. Лагорио много работал в Крыму и на Кавказе, писал морские пейзажи в Прибалтике. Но во всем, что делал художник, не чувствовалось того мастерства, которым отличались его картины 50-х и начала 60-х годов¹.

Осенью 1860 года, спустя два месяца после успешного выступления Лагорио, в залах Академии открылась персональная выставка Алексея Петровича Боголю-

¹ Лагорио много работал акварелью, был членом Петербургского общества акварелистов. Его пейзажи, выполненные в этой технике, часто бывали свежее и свободнее по манере, нежели живописные работы.

бова (1824—1896)¹. Известный до того как пейзажист моря, Боголюбов выступил теперь с большим количеством мастерски написанных жанровых пейзажей, свидетельствовавших о пристальном внимании художника к повседневной жизни обитателей прибрежных селений. То были этюды, исполненные в Бретани и Нормандии, а также в Голландии и Италии. Из картин, показанных на выставке, критика особо отмечала «Утро в Схевенингене», «Утро в Венеции» и ночной пейзаж «Кермес в Амстердаме». На той же выставке были показаны и картины морских баталий «Синоп», «Бой фрегата Флора» и другие. Служба во флоте, знание боевого корабля и, наконец, опыт пейзажиста, приобретенный в работе над морскими мотивами, составляли крепкую основу для успешной работы в этом жанре, помогая художнику добиваться необходимой исторической достоверности.

Изображение моря использовалось художником не только в батальных сюжетах. Оно входило в композиции других картин и этюдов. Эти морские пейзажи не могли в то время не вызвать у зрителей сравнения с произведениями Айвазовского. И сравнение это оказалось не в пользу последнего. Впечатление жизненной естественности, которое оставлял почти каждый этюд Боголюбова, давало себя чувствовать в той свободе, с которой были изображены жанровые сцены, в мастерстве передачи архитектурных мотивов, в тонко переданных эффектах освещения. К достоинствам новых работ современники относили и воздушность изображенного пространства, что, естественно, воспринималось тогда как серьезное достижение².

Таким образом, проблема пленера уже стояла тогда перед художником. Но к разрешению ее он шел еще не столько путем непосредственной работы на натуре, сколько применяя искусно выработанные условные приемы, способные до некоторой степени создать иллюзию воздушности пейзажа. Достижения Боголюбова были тогда еще весьма скромными, но в сравнении с академической пейзажной живописью являлись несомненным шагом вперед.

По возвращении из-за границы все определеннее выступают симпатии Боголюбова к национальным мотивам пейзажа. Много новых и интересных сюжетов дает ему путешествие по Волге. Среди картин, связанных с волжскими впечатлениями, лучшей по живописи является «Ипатьевский монастырь близ Костромы» (1861,

¹ А. П. Боголюбов учился в Академии у М. Н. Воробьева и Б. П. Виллевалде (по классу батальной живописи). В 1853 году был отправлен за границу, в 1860 году — получил звание профессора за привезенные им работы, и в 1861—1865 годах «безвозмездно» занимался в Академии художеств с молодежью на положении вольного профессора. В 1868 году Боголюбов представил в Академию проект учреждения пейзажного класса. Большую часть жизни прожил за границей. В начале 1870-х годов он был тесно связан с группой русских пенсионеров, работавших в Париже, — Репиным, Поленовым, Васнецовым и Савицким. Участвовал в передвижных выставках.

² Автор статьи о выставке Боголюбова особо останавливается на этом вопросе: «В живописи воздуха профессор Боголюбов держится метода Андрея Ахенбаха. Подмалевав густо картину, и дав выстояться и высохнуть краске окончательно — в продолжение двух месяцев, художник срезывает все пространство, занимаемое воздухом в картине, счищает неровности и сглаженную поверхность протирает чистыми колерами. Эта операция иногда повторяется несколько раз, т. е. до тех пор, пока воздушное пространство получит требуемую глубину и сквозность». — II. Выставка произведений профессора Боголюбова. — «Искусства». 1860, № 5, ноябрь, кн. 2, стр. 19.

Гос. Третьяковская галерея). В дальнейшем художественная деятельность Боголюбова оказывается во многом связанной с передовым искусством, с художниками, вынесшими на своих плечах всю тяжесть борьбы с Академией. Это обязывает нас еще раз вернуться к творчеству мастера и рассмотреть его произведения в ряду пейзажей передвижников.

Тяготение к живому, эмоциональному восприятию природы, проявившееся в той или иной мере в творчестве Айвазовского, Лагорио и Боголюбова, поставило на какое-то время академическую пейзажную живопись в несколько особое положение. Казалось, под влиянием общего перелома, переживаемого в то время русским искусством, она найдет в себе силы выйти из плена традиционной системы. Характерно, что в начале 60-х годов на выставках в Академии художеств современники отмечали ряд интересных работ не только сложившихся художников, но и вступавших в жизнь молодых академистов.

Среди этих последних должны быть выделены А. Г. Горавский (1833—1900), А. И. Мещерский (1834—1902), П. А. Суходольский (1835—1903) и Е. Э. Дюккер (1841—1916). Все они по окончании Академии завершали свое художественное образование за границей в мастерских прославленных тогда пейзажистов А. Калама и А. Ахенбаха, что считалось почти обязательным для формирования пейзажиста. Несомненно, что в их произведениях было нечто новое по сравнению с предшествующим периодом. Завоевания передовых пейзажистов оказывали свое положительное влияние и на них, вызывая в первую очередь интерес к национальной теме, и у каждого из них можно встретить произведения более или менее свободные от условности академической системы живописи. Но в сравнении с картинами, написанными передовыми художниками, русские пейзажи мастеров Академии в большинстве своем кажутся холодными, лишенными поэзии и широкого охвата жизни. Академисты, казалось, намеренно проходили мимо того, что волновало в русской природе передовых пейзажистов, помогало им раскрыть ее своеобразную красоту.

Подражателем Калама в прямом смысле слова был среди этих художников Мещерский, принадлежавший к числу пейзажистов, наиболее ценимых Академией. Убедительная характеристика живописной манеры Мещерского была дана в свое время И. Н. Крамским. Разбирая один из пейзажей художника («Февральское утро», 1885), Крамской писал: «В таких вещах, как „Зима“ Мещерского, взяты только одни основные массы, тоны и их пропорции, с изумительной математической верностью. Было время, когда этого не знали, и это было великим открытием Калама... Но теперь нужно быть лишенным вовсе живого непосредственного чутья природы и таланта, чтобы сидеть перед натурой и не видеть, что законы эти никогда, собственно, и не выступают голыми, как у Калама, а всегда замаскированы, и в глаза не бросаются»¹.

¹ Письмо И. Н. Крамского к А. С. Суворину 12 февраля 1885 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II. М., 1937, стр. 333.

Мещерский исполнил большое количество зимних пейзажей, писал приморские и морские виды, льды, скалы, роскошную растительность юга. Но как бы ни нова была изображаемая им местность, выработанная условная манера живописи оставалась неизменной, приводя к возникновению устойчивого штампа. Характерным примером подобного рода пейзажей являются у Мещерского картины «Горный пейзаж» с озером и деревьями (Киевский гос. музей русского искусства) и «Побережье Нарвского залива» (1890, Гос. Русский музей). Редко можно встретить у Мещерского пейзажи, отличающиеся сдержанным и естественным колоритом, такие, например, как картина «Зима. Ледокол» (1878, Гос. Третьяковская галерея) или этюд «Иней» (Киевский гос. музей русского искусства). Кажется, что художник, работая над этими мотивами, впервые с такой непосредственностью сумел воссоздать образ русской зимы.

В творчестве Горавского наиболее сильной стороной были этюды, к которым он относился как к портретам природы, добиваясь верности передачи натуры. Над ними он много работал на родине и за границей в пенсионерские годы (1858—1860). Однако в живописи картин он оказывался в большинстве случаев бессильным сочетать живое чувство натуры с широким обобщением. Среди картин, бывших в свое время у П. М. Третьякова, наиболее удачным по живописи и достигнутому обобщению является его пейзаж «На родине» (1860, местонахождение неизвестно). Характерным примером возможных достижений художника в пейзаже следует считать картину «Вечер в Минской губернии» (начало 1870-х годов, Гос. художественный музей БССР).

Суходольский, досрочно возвратившийся из-за границы с намерением работать над русским пейзажем, интересен главным образом своими ранними произведениями, отмеченными относительной свободой живописи. Еще совсем начинающим художником он выступил на академической выставке 1860 года с пейзажем «Зимнее утро» (местонахождение неизвестно), написанным, как отмечали современники, без всякой нарочитой утрировки в передаче снега и «румяного отсвета начинающегося дня»¹. Интересна по замыслу и красива по живописи картина «Болото» (1863, Гос. Третьяковская галерея), в которой художник создает образ осеннего пейзажа с летящими над водой утками. Для 1870-х годов характерен пейзаж «Весенний разлив Оки» (1878, Гос. Русский музей) с двумя всадницами в амазонках.

Пожалуй, наиболее значительную фигуру в кругу академических пейзажистов, выступивших в 1860-х годах, представлял собой Дюккер, эстонец по национальности. Первый и значительный успех принесла молодому художнику картина «Дубовый лес в окрестностях Ревеля» (1862, Гос. Третьяковская галерея), исполненная еще при окончании Академии. Жизненная естественность композиции, безукоризненность рисунка и умение художника работать на натуре определили ее главные достоинства. Это произведение открыло собой пору расцвета творчества Дюккера.

¹ Художественная выставка. Статья первая. Пейзаж и жанр.— «Искусства». 1860, № 1, сентябрь, стр. 23.

Судя по его произведениям, Дюккер хорошо знал пейзаж своей родной Эстонии и чувствовал его своеобразное очарование. Он изображал его без всякой погоны за внешне эффектные мотивы. Жанровый сюжет из жизни крестьян или рыбаков часто сопровождает в его картинах пейзажную тему. Здесь прежде всего должны быть названы такие произведения, как «Полдень» (1866, Киевский гос. музей русского искусства), «Стадо на опушке леса» (1866, Гос. Русский музей), «Возвращение рыбаков» (1875), «На реке Пярну» (1879, оба в Таллинском гос. художественном музее). Предпочтение, отдаваемое художником простым, повседневным мотивам, определяет достоинства картин Дюккера. Именно это сближает его с передовыми русскими художниками, в то время как в живописном исполнении большинства картин чувствуется влияние Академии¹.

Итак, в течение 60-х годов ряды академических пейзажистов значительно пополнились, что позволило Академии довольно разнообразно представить русский пейзаж на Всемирной выставке 1867 года в Париже. Судя по отзывам критики, лучшими произведениями были картины М. К. Клодта, Дюккера, Мещерского, Суходольского — молодых художников, выступивших с национальной темой. И тем не менее академическая пейзажная живопись, так интересно и ново проявившая себя в этот период, не смогла надолго удержать свои позиции. Из ее рядов ушел Боголюбов. Значительное влияние передового искусства испытал Айвазовский. К 70-м годам наметилось резкое размежевание между академическим пейзажем и исканиями передовых художников, пролагавших пейзажной живописи новые пути.



Старейший среди основоположников русского демократического пейзажа А. К. Саврасов (1830—1897) вступил в художественную жизнь в период начавшейся в русской живописи борьбы нового со старым. Быть может поэтому он более отчетливо, чем другие пейзажисты, отразил в своем творчестве и влияние старого искусства, и поднимавшиеся всходы нового. В ранних произведениях Саврасова мы встречаем нередко уже известные его предшественникам пейзажные мотивы, но увидены они и использованы молодым художником по-новому. В дальнейшем передовая роль Саврасова в сложении реалистического пейзажа второй половины XIX века выразилась в его непрерывных поисках новых тем, мотивов и новых средств для их живописного воплощения. Путь его новаторских исканий был труден и часто осложнялся явными неудачами. Но эти неудачи не могли изменить направления, принятого в своем творчестве беспокойным, ищущим художником.

¹ По окончании Академии художеств Дюккер был отправлен в качестве пенсионера в Дюссельдорф, где и прожил до конца жизни. Работая профессором пейзажной живописи в Академии художеств в Дюссельдорфе, Дюккер не порывал со своей родиной — Эстонией. В его лучших картинах мы встречаем неизменно типичные мотивы пейзажа Прибалтики. Вместе с тем, прочно сохраняются и его связи с Петербургом, куда он направляет свои картины на академические выставки.

В десятках его талантливых произведений излюбленный им и введенный в русское искусство бедный деревенский, нередко печальный пейзаж предстает, по словам Левитана, как «образ высокой поэзии».

Еще совсем недавно Саврасов был известен, главным образом, как автор картины «Грачи прилетели», принесшей художнику заслуженную славу. В действительности же в историю искусства вошли также и другие его прекрасные произведения, написанные до и после этой картины и ставшие этапными вехами на пути развития русского пейзажа.

Алексей Кондратьевич Саврасов родился в Москве. Первое его приобщение к искусству живописи относится к началу 40-х годов. Судьбой талантливого юноши заинтересовались члены Московского художественного общества и преподаватель Училища живописи и ваяния К. И. Рабус. В 1848 году при их содействии Саврасов был принят в Училище.

Поскольку Рабус руководил классом перспективы и пейзажной живописи, Саврасов оказался непосредственно связан с этим замечательным человеком, талантливым воспитателем молодых дарований. Весьма образованный для своего времени художник, он умело направлял интересы учеников, будил их творческую мысль и помогал их духовному развитию. Прекрасно понимая устремления молодого искусства, Рабус в преподавании должен был явно идти в разрез с теми художественными традициями, на которых когда-то воспитывался сам в стенах Академии художеств. Близкий в своем творчестве к романтизму, Рабус, как бы вопреки себе, способствовал изживанию этого направления в искусстве, противопоставляя ему начала реалистического метода. Эта двойственность неизбежно передавалась ученикам, что сказалось, в частности, и на творчестве молодого Саврасова.

Оканчивая Училище в 1850 году, Саврасов представил картину «Вид на Кремль в лунную ночь» (недошедшую до наших дней) и два этюда, написанных в имении И. Д. Лужина в живописной местности Подмосковья (близ Влахернского монастыря), где Саврасов и его друг акварелист А. М. Воробьев часто работали по летам. Один из этих двух этюдов — «Камень в лесу у „Разлива“» (Гос. Третьяковская галерея) — дает некоторое представление об его еще сравнительно небольшом опыте живописца. Есть что-то ученическое и даже наивное в изображенных в этюде фигурках двух мальчиков, введенных в пейзаж, по-видимому, для наглядности масштабных отношений.

Окончив Училище, Саврасов сохранил живую связь со школой. На протяжении всех 50-х годов он участвовал в выставках Училища. Первый серьезный успех был завоеван Саврасовым на выставке 1851 года. Из нескольких картин, исполненных им в тот год, до нас дошел «Вид на Кремль в ненастную погоду» (Гос. Третьяковская галерея). Хотя в самом выборе сюжета чувствуется еще влияние романтической пейзажной живописи, широко использовавшей мотивы приближающейся грозы, а введенный в композицию архитектурный ансамбль Кремля еще связывает это произведение с пейзажами прошлого, многое в картине воспринимается как увиденное в натуре. Значительный шаг вперед представляет здесь передача



А. Саврасов. Степь с дрофами. 1852 год.

Гос. Русский музей.

пространства. Дальние планы картины с дворцами и храмами Кремля средствами воздушной перспективы умело уведены вглубь и вместе с тем выделены лучом солнца, пробившимся сквозь тучи.

Вслед за этим первым успехом Саврасов обращается к поискам новых тем. С этой целью, вероятно по совету Рабуса, он дважды ездил на Украину. Ставшая недавно известной картина «Степь с дрофами» (1852, Гос. Русский музей, стр. 381) существенно расширяет наше представление о творчестве художника в тот период. Этот скромный пейзаж в какой-то мере предвосхищает его поздние равнинные пейзажи с открытыми далями.

Дальнейшие поиски Саврасова нашли выражение в двух произведениях, написанных в окрестностях Петербурга. Одна из этих картин — «Морской берег в окрестностях Ораниенбаума» (1854, частное собрание в Ленинграде) — представляет собой красивый по общему живописному тону пейзаж, написанный в час наступающих сумерек. Вторая, более известная картина, — «Вид в Ораниенбауме» (1854, Гос. Третьяковская галерея) — была приобретена Третьяковым в числе



А. Саврасов. Пейзаж с рекой и рыбаком. 1859 год.

Гос. музей латышского и русского искусства.

первых картин его собрания. Современники считали 1854 год переломным в творчестве Саврасова. По словам автора одной из критических статей начала 60-х годов, Саврасов тогда «отбросил все чужое, навеянное посторонним влиянием, и доверчиво отдался природе»¹. И действительно, хотя в этом пейзаже центральная группа освещенных солнцем деревьев еще напоминает до некоторой степени пейзаж М. Лебедева, а мшистые валуны на первом плане кажутся навеянными романтическими пейзажами, картина Саврасова выглядит произведением вполне самостоятельным, ибо все изображенное в ней взято из природы и реалистически осмыслено.

Получив за эти картины звание академика, Саврасов возвратился в Москву. В 1857 году он был приглашен в Училище руководителем класса пейзажной живописи на место умершего К. И. Рабуса. Этот выбор не был случайным: картины Саврасова, появлявшиеся на выставках в Училище, уже давно выгодно отличали его

¹ М. Постоянная выставка Общества любителей художеств.— Современная летопись», 1862, № 23, июнь, стр. 25.



А. Саврасов. Вид в окрестностях села Архангельского. 1859 год.

Частное собрание в Москве.

от других пейзажистов московской школы. Решающую же роль сыграл, вероятно, успех его картины «Вид в Кунцево под Москвой» (1855)¹.

Среди произведений Саврасова, относящихся к концу пятидесятых годов, наибольшего внимания заслуживает «Пейзаж с рекой и рыбаком» (1859, Гос. музей латышского и русского искусства; *стр.* 382). В его образном строе чувствуется нечто напоминающее пейзажи в жанровых картинах Венецианова. Та же чистота и цельность восприятия природы, то же стремление к выражению гармонического слияния человека и природы. Вместе с тем саврасовская картина свободна от какой бы то ни было подражательности. Живые впечатления от природы дают себя чувствовать и в светлой гамме красок летнего утра, и в освещенной солнцем голубой реке

¹ Картина не сохранилась, но о ее достоинствах можно судить по подробному разбору в статье Н. А. Рамазанова о выставке 1856 года («Несколько слов о художественной выставке» и «Классико-романтический разговор по поводу той же выставки». — «Русский вестник», 1856, март, кн. 1, отд. «Современная летопись»), по рисунку того же названия Третьяковской галереи (1855), исполненному, очевидно, после окончания картины, и, наконец, по написанному для нее этюду «Дубы» (Гос. Русский музей).

с отражением неба, и в цветных тенях от деревьев на глади воды. Ставший недавно известным другой пейзаж того же года — «Вид в окрестностях села Архангельского» (1859, частное собрание в Москве; *стр.* 383) — дает новое подтверждение успехов Саврасова. Проявив настоящее мастерство в изображении архитектурного памятника, как бы господствующего в пейзаже, художник при помощи точно найденных отношений света и теней слил его в единый гармонический образ с окружающей природой — вечерним небом, далью и дорогой, по которой возвращается стадо. При таком живописном решении традиционная композиция пейзажа оказывается подчиненной живому чувству природы.

Судя по немногим дошедшим до нас саврасовским картинам 60-х годов, преобладающим в творчестве мастера становится крестьянский пейзаж, созвучный крестьянской теме у жанристов того же периода. Уже в небольшой картине Ярославского музея «У колодца» (1862) мы находим поэтический образ крестьянского пейзажа, в котором значительная роль отведена жанровому мотиву. Картина Саврасова «Русская деревня» (1866, Башкирский республиканский художественный музей им. М. В. Нестерова) также — не столько пейзаж, сколько произведение пейзажно-бытового жанра, хотя еще без той эмоциональной окраски, которая появится позднее. В картине «Сельский вид» (1867, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 385), с ее широкими далями весенних полей и цветущим садом на первом плане, Саврасов делает следующий шаг к слиянию пейзажа с жанровым мотивом и добивается большей цельности живописного решения.

Все эти произведения по сравнению с работами конца 50-х годов представляют собой нечто новое в живописных исканиях художника. Красочная гамма становится более сдержанной, приглушенной и приобретает тональное единство. Свободнее становится группировка предметов на ближних планах; большая роль отводится дальним планам, получающим конкретно выраженную характеристику. Искания художника направляются в сторону усиления эмоциональной действенности самого пейзажного образа, а вместе с тем и его идейной содержательности. Чем больше усиливалось эмоциональное начало, тем менее необходимым становилось присутствие повествовательно раскрытого жанрового сюжета. Самый пейзажный образ способен был выразить и жизнь природы, и настроение человека.

Наиболее органично эти искания оказались выраженными в картине «Лосинный остров в Сокольниках»¹ (1869, Гос. Третьяковская галерея). По композиции она почти повторяет этюд, написанный с натуры (там же). Но в отличие от этюда ближние планы заполнились здесь молодой порослью, пространство открытой поляны стало значительно шире, а даль луговины вместе с отдыхающим стадом — наиболее освещенная часть картины — придала композиции большую, чем в этюде, пространственность. Решающую же роль в эмоциональном звучании пейзажного образа приобрел колорит. Зеленые и коричневатые цвета в различных оттен-

¹ Весной 1870 года эта картина была удостоена первой премии на конкурсе Общества любителей художеств.



А. Саврасов. Сельский вид. 1867 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ках и светосиле создают почти естественную гамму красок пейзажа, освещенного солнцем сквозь плотный слой облаков. Солнце как бы преобразует «знакомый каждому... клочок природы из окрестностей Москвы»¹ и сообщает всему образу романтическую приподнятость. В соседстве с печальной зеленью леса луч солнца кажется особенно теплым и радостным. Может быть, впервые в творчестве Саврасова 60-х годов мы встречаемся здесь с таким богатством светотеневой живописи.

В 60-х годах Саврасов принимал деятельное участие в жизни московского Общества любителей художеств, на средства которого он одним из первых был послан в 1862 году на Всемирную выставку в Лондоне. В конце этого десятилетия мы видим Саврасова среди тех московских художников, которые подготовили организацию Товарищества передвижных художественных выставок.

В 70-е годы в творчестве Саврасова снова появляются свежие темы, происходит дальнейшее развитие изобразительных средств. Художник много работает над

¹ К. Герц. Конкурс московского Общества любителей художеств.— «Современная летопись», 1870, № 14, 19 апреля, стр. 4.

этюдами с натуры, что стихийно подводит его к пленерной живописи. Это было особенно значительным в условиях художественной жизни 70-х годов, наполненной стремлением передовых русских живописцев к «свету и воздуху».

Первым произведением этого десятилетия была картина «Лунная ночь. Болото» (1870, Серпуховской историко-художественный музей). В ней Саврасов дал новое живописное решение сюжета, не раз разрабатывавшегося художниками и в 60-х годах. Колористический строй пейзажа определяется богатой оттенками цветовой гаммой, золотисто-коричневой под мягким светом луны и почти черной в тенях. Весь пейзаж, казалось бы, унылый, неприглядный, наполнен удивительным обаянием ночи и скорее угадываемым, чем видимым простором, полным затаенной жизни.

В эти годы значительное место в творчестве Саврасова занимают волжские пейзажи. Интерес художника к этой новой для него теме и широкое ее понимание уже дают себя чувствовать в произведениях, написанных после первой поездки на Волгу, в 1870 году. Тогда им были исполнены две большие картины «Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода» (Горьковский гос. художественный музей) и «Волга под Юрьевцем», с бурлаками, тянущими бечевой баржу (частное собрание во Франции). Судить об этой последней картине мы можем также по дошедшему до нас эскизу (Гос. Третьяковская галерея) и отзывам современников, приветствовавших появление ее на конкурсе московского Общества любителей художеств в марте 1871 года¹.

Для Саврасова это был год большого творческого подъема. Тихая жизнь в Ярославле, куда он уехал, взяв продолжительный отпуск в Училище живописи, помогала вынашиванию и осуществлению его замыслов. Окончив волжский пейзаж с бурлаками, Саврасов там же исполняет, очевидно по натуре, картину с изображением Волги во время ледохода: «Разлив Волги под Ярославлем» (1871, Гос. Русский музей). В этом небольшом по размерам полотне все, начиная от ближних планов пейзажа и кончая далями, полно ощущения могучего течения широко разлившейся реки, затопившей на своем пути и дальний берег, и лес, и окрестные селения.

В конце того же года была окончена картина «Грачи прилетели» (1871, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*). Сюжет ее — начало весны в русской деревне — в то время был еще новым, мало разработанным пейзажистами. Необычайно чуткий в своем восприятии жизни природы, Саврасов увидел и почувствовал скромную красоту самого обыкновенного мотива, он как бы подслушал тихую, душевную, несколько задумчивую и вместе с тем радостную музыку русской северной весны.

¹ «По отделу пейзажей первая премия присуждена А. К. Саврасову за его «Вид Волги под Юрьевцем». Картина эта довольно обширных размеров... Колорит... дождливый. Бесконечная зыбь матушки кормилицы Волги; облачное небо; Юрьеvec на взгорье; куча бурлаков тянущих на бичеве баржу; невеселая, но характерная картина... Так и стонет в воздухе: Эй, ухнем!» (Любитель. Конкурс 1871 года в московском Обществе любителей художеств.— «Современная летопись», 1871, № 14. 26 апреля, стр. 14).



А. Саврасов. Грачи прилетели. 1871 год.

Гос. Третьяковская галерея.



А. Саврасов. Вечер. Карандаш. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Значение картины «Грачи прилетели» огромно. Уже современники, увидев ее на 1-й передвижной выставке, остро почувствовали емкость заложенного в ней содержания. За этими березками, растущими близ сельской церкви, за этими полями, простирающимися за селом, вставал широкий образ пейзажа России. Это был образ родной страны, который жил в сознании русских людей и давно уже ждал своего художественного воплощения. С ним, с этим образом весеннего пробуждения природы, связывались любовь к родной стране и все лучшие чувства, надежды и стремления. Он приобретал идейно-социальную действенность, сближаясь с теми положительными идеалами, которыми жила передовая часть русского общества.

Этюд для картины «Грачи прилетели» (частное собрание в Москве) был написан Саврасовым в селе Молвитино (ныне Сусанино) Костромской губернии, расположенном на проселочной дороге, идущей от Судиславля. Неприметный, но очень типичный мотив, увиденный в деревенской глуши ранней весной, оказался именно той натурой, которая была необходима для воплощения большого замысла, давно уже, по-видимому, зревшего в сознании художника.

Почти полностью перенесена из этюда центральная часть картины, изображающая окраину провинциального местечка со старинной пятиглавой церковью, домиками и забором. Но в отличие от этюда дальние планы — поля и река за ними — расширены и более разработаны, что придает всему пейзажу необходимую пространственность. Подчеркнутая вертикальность композиции этюда сменилась в картине более гармоничным отношением вертикали и горизонтали, что опять-таки помогло художнику полнее выразить ощущение пространства. Просвет между березами слева открывает вид на шатровую колокольню церкви, стоящую за забором, в окружении домиков и деревьев. Своей стройной, устремленной ввысь формой она участвует в композиции так же действенно, как и березы переднего плана, небо и дальние поля, одновременно далекие от этих берез и колокольни и вместе с тем связанные с ними. Эта слитность всех составляющих пейзаж элементов объединенных и композиционно, и средствами колорита и светотени, придает ему исключительную естественность и художественную правду.

Цветовая гамма теплых серо-коричневых и холодных серо-голубых тонов позволила художнику сделать ощутимыми первые, едва заметные признаки весеннего пробуждения природы. Спокойный и сдержанный в своей общей тональности колорит пейзажа отмечен особой мягкостью и богатством оттенков. Современников волновал в живописи картины ее необычный весенний свет, действительно переданный с такой согласованностью со всем остальным, как это могло бы быть только при условии непосредственной работы на природе. Между тем эта картина писалась в мастерской и явилась итогом длительных поисков наилучшего живописного решения.

Художнику особенно удалась живопись высокого неба, на фоне которого вершины берез как бы тают в весеннем воздухе. Значительно смягчен воздушной средой цвет каменной колокольни. Здесь восхищаешься одновременно и богатством оттенков цвета, и найденным единством общего тона, и обликом старинного архитектурного памятника, и ощущением влажности оттаявшего камня. Пластична и вместе с тем воздушна живопись берез. Наиболее светлое пятно в картине — снежный бугор у забора — кажется розовато-золотистым, слегка освещенным солнцем. В дальних планах Саврасов применил более широкую манеру письма и ввел общий живописный тон, передающий влажность земли и потемневшего снега. Таким образом, все изображенное в картине воспринимается в своеобразной связи, создаваемой не только мастерски разрешенной композицией, но и разнообразным отражением света и воздуха, как бы окутывающего предметы и объединяющего их в гармоническое целое.

Картина «Грачи прилетели» была не только личной удачей Саврасова. Явившись итогом развития пейзажной живописи целого десятилетия, она стала вместе с тем «путеводной звездой» для молодого поколения пейзажистов, как это правильно отметил еще А. Н. Бенуа¹.

¹ А. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902, стр. 210.



А. Саврасов. Ивы у пруда. 1872 год.

Частное собрание в Москве.

Произведения Саврасова, дошедшие до наших дней от 70-х годов, основаны на тех же художественных принципах, что и картина «Грачи прилетели». Среди них интересны не только картины, но и этюды и рисунки. Новизна мотива, свежесть и красота живописи придают, например, этюду «Ивы у пруда» (1872, частное собрание в Москве; *стр. 389*) значение одного из высших достижений художника. Этюд этот поражает богатством оттенков в передаче окутанных золотистой дымкой деревьев, по весеннему яркой травы и влажного воздуха. То же впечатление лиричности и вместе с тем обобщенности производит и рисунок «Вечер» (1872, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 387*), исполненный на грунтованной тонированной бумаге (*papier réglé*). Умело используя возможности этой бумаги, Саврасов создал здесь волнующий образ вечернего пейзажа с высоким небом, полями и восходящей над горизонтом луной. Без всяких эффектов, но вместе с тем свободно и живописно показано окутанное глубокими сумерками поле с бредущими коровами и стога сена вдали.

К семидесятым годам относится еще ряд мастерски выполненных рисунков Саврасова, таких, например, как «Осенняя ночь» (1872, Гос. Третьяковская галерея), «Лес» (1877, Гос. музей латышского и русского искусства) и другие. Интересно отметить, что им в те же годы была исполнена серия рисунков с видами горного Туркестана, воспроизведенных в книге А. П. Федченко «Путешествие в Туркестан» (М., 1875) и в альбоме «Виды русского Туркестана» (М., 1875). Материалом для этих композиций послужили зарисовки с натуры бывшей ученицы Саврасова О. А. Федченко¹.

Среди картин художника в первую очередь должен быть назван пейзаж «Проселок» (1873, Гос. Третьяковская галерея; *вклейка*), достойный стоять в ряду лучших произведений русского искусства. В композиции и эмоциональной настроенности картины определяющее значение отведено небу, высоко распростертому над широкой равниной. Золотистый свет вечеряющего солнца, пронизывая изнутри облака, сообщает особую красоту их окраске и форме, сверкает омытая дождем трава на обочине дороги, тучная сырая земля приобрела горячий золотисто-коричневый тон, засеребрилась листва старых ветел, и даже в лужах на дороге засверкало солнце.

Полная динамической экспрессии живопись этого пейзажа, особенно в передаче красок земли, во многом отлична от живописи картины «Грачи прилетели». Она многослойна, богата оттенками коричневатого тона, переходящего в горячий золотистый, сложна и широка по манере письма. Здесь можно найти и незаписанную цветную прокладку грунта, и использованный художником прием лессировок, и гладкую, как бы втертую пальцем живописную поверхность, и высокий пастозный мазок, придающий почти пластическую осязаемость рельефу земли. При всей кажущейся этюдности живописной манеры картины, ее колорит и композиция строго продуманы художником. Более темные и тяжелые тона переднего плана помогают обостренно чувствовать высоту небесного свода, движущиеся облака и светлые дали. Так темпераментно и вдохновенно утверждает художник красоту природы и силу ее жизни².

Большинство картин Саврасова 70-х годов, как и «Проселок», отличаются ясно выраженным стремлением к утверждению в пейзаже положительного идеала. Картину с изображением дороги сменяют волжские пейзажи, виды полей и равнинных просторов, всегда почти оживленных маленькими деревушками, лепящимися на берегу реки. Среди волжских пейзажей, кроме уже названных выше произведений, здесь должны быть отмечены картины «Волга» (1874, Калужский обл.

¹ Сами рисунки Саврасова не обнаружены.

² Успехи, достигнутые Саврасовым в работе над картиной «Проселок», прошли незамеченными критикой, поскольку этот пейзаж, минуя передвижную выставку, был подарен Саврасовым его другу художнику И. М. Прянишникову. В 1893 году с выставки картин из частных собраний, организованной московским Обществом любителей художеств, этот пейзаж был приобретен П. М. Третьяковым. Только тогда в статье, посвященной этой выставке, было уделено внимание живописным достоинствам картины Саврасова («Артист», 1893, № 32, декабрь, стр. 149).



А. Саврасов. Прослок. 1873 год.

Гос. Третьяковская галлерей.



А. Саврасов. Волга. 1874 год.

Калужский обл. художественный музей.

художественный музей; *стр. 391*) и «Радуга» (1875, Гос. Русский музей; *стр. 393*), с ее тонкой лиричностью мотива и прекрасно переданным состоянием омытой дождем природы. Это — один из поэтичнейших образов деревенского пейзажа, в котором пленяет и самый облик маленькой деревушки, такой знакомой и родной, и тающее в воздухе мягкое сияние радуги, и зелень косогога с тропинками, спускающимися по склону к реке.

Волжские пейзажи Саврасова середины 70-х годов многими чертами связаны с его первыми картинами, изображающими Волгу. В них получают дальнейшее развитие уже отмеченные поиски органической связи пейзажа с жанровым мотивом и архитектурой. Среди этих очень различных по сюжету и образному строю произведений наиболее значительна картина «Могила на Волге» (1874, частное собрание в Москве) — романтически напряженный грозовой пейзаж с лучезарными золотистыми далями. Многослойная и разнообразная по манере живопись, темный, но выразительный колорит, силуэтом выделяющийся на фоне неба старинный крест

над заросшей бурьяном могилой — все это усиливает драматическую экспрессию пейзажного образа¹.

В произведениях первой половины 70-х годов Саврасов с наибольшей силой выразил свое понимание искусства, свою любовь к русской природе. Ничего равного по силе обобщения он в дальнейшем уже не создал. Однако произведения второй половины 70-х годов еще далеки от упадка, наступившего позднее. Более того, некоторые из этих картин говорят о продолжающихся поисках новых путей для русского пейзажа и о развитии мастерства Саврасова. Сила этих работ не столько в широте обобщения образа, сколько в тончайшем раскрытии жизни природы. Мир, изображаемый теперь художником, как бы сужается, но не теряет своей человечности. Пейзажный образ становится проникновенней, интимней, лиричней. В этих маленьких картинах угадываются и какие-то черты позднейшего этапа развития русского пейзажа.

Первой в ряду этих произведений Саврасова должна быть названа небольшая картина «Иней» (1876—1877, Воронежский обл. музей изобразительных искусств). Как разнообразна по манере и богата в нюансах цветовая гамма пейзажа! Белая, почти монохромная живопись в изображении снежного покрова близ реки искрится на солнце голубыми, зеленоватыми и сиреневыми оттенками. Опушенный инеем лес кажется как бы сотканным из морозного воздуха, хотя в изображении заиндевевших деревьев сохраняется нанесенный тонкой кистью темный рисунок ветвей.

В 1878 году Саврасов выступил на передвижной выставке с небольшой картиной «После дождя» (1878, частное собрание в Москве). В ее образном строе есть нечто родственное пейзажно-бытовому жанру. По лаконизму изобразительных средств и приемам раскрытия содержания эта картина Саврасова предвосхищала многое из того, что впоследствии было развито его учениками и молодыми мастерами лирического жанра.

К концу 70-х годов, вероятно, относится не датированная художником картина «Дворик» (Гос. Третьяковская галерея; стр. 395), с ее мягким пепельно-охристым колоритом, пронизанным светом и воздухом, и свободной манерой письма, напоминающей живопись этюда. В этом окруженном домами дворике, как большое в малом, заключены тончайшие ощущения первого пробуждения природы. Делая здесь еще один шаг, сближающий его живопись с будущим лирическим жанром, Саврасов вместе с тем углубляется в поиски эмоциональности самих живописных средств. Глядя на эту маленькую картину, ясно видишь истоки творчества Светославского, одного из учеников Саврасова.

70-е годы были наиболее значительным периодом и в педагогической деятельности мастера. Сохраняя в основном принятую им ранее систему занятий, Саврасов

¹ В поисках живописного воплощения возникшего замысла Саврасов вначале шел от личных тяжелых переживаний, связанных со смертью его маленькой дочери во время их жизни в Ярославле. Первый набросок композиции, хранящийся в Гос. Третьяковской галерее, близкий в основных контурах к картине, имеет надпись: «1871 г. Могила моей дочери».



А. Саврасов. Радуга. 1875 год.

Гос. Русский музей.

теперь передавал ученикам и то новое, что вошло в его собственное творчество в результате длительных живописных исканий. Как мастер лирического пейзажа, Саврасов шел впереди многих своих современников, что не могла не чувствовать молодежь. В эти годы в его мастерской сложилось крепкое ядро талантливых живописцев, восторженно относившихся к своему учителю. Они ценили в нем деликатность в отношении к молодым, еще не окрепшим дарованиям, и предоставляемую им свободу исканий. Знаменательно, что среди учеников Саврасова нельзя найти ни одного его прямого подражателя. В то же время в творчестве каждого из них неизменно обнаруживается оставленный учителем глубокий след, который и позволяет говорить о саврасовских элементах в творчестве Каменева, Левитана, К. Коровина, Светославского и других. Еще в бытность их в мастерской Саврасова появились такие произведения, как левитановский «Осенний день. Сокольники», «Из окна

московского Училища живописи» Светославского, коровинская «Весна» с большой вороной на обнаженном дереве, ставшие украшением ученических выставок конца 70-х годов.

Но в эти же годы в творчестве самого Саврасова появляются первые признаки назревающего кризиса. Обнаруживается пристрастие к ярким, кричащим краскам, к эффектным «закатам», к отходу от природы. В 1882 году Саврасов оставляет Училище, где проработал 25 лет, перестает участвовать в передвижных выставках, опускается до исполнения посредственных, приблизительных картинок на продажу и фактически уходит из мира подлинно художественных интересов.

Последние десятилетия жизни Саврасова — скорбная страница его биографии. За исключением выставленной на передвижной выставке 1881 года картины «Рожь» (Гос. Третьяковская галерея), уже несколько грубоватой по живописи, и нескольких ночных романтических пейзажей, все остальные работы этих лет несут на себе следы утраты былого вдохновения и мастерства. Переживаемый Саврасовым творческий кризис, имевший в своей основе, по-видимому, далеко не только неизлечимый недуг (алкоголизм), тяжело сказывался на деятельности художника. В конце 80-х годов при поддержке людей, принимавших участие в его судьбе, Саврасов постепенно возвращается к серьезным занятиям живописью. Из работ начала 90-х годов несомненными художественными достоинствами обладают маленький этюд «Весна» (1892, частное собрание в Москве) и картина «Весна. Огороды» (1893, Пермская гос. художественная галерея). Однако возвращение Саврасова к живописи произошло слишком поздно, оно только усугубило трагизм положения художника. Полуслепой, оторванный от участия в художественной жизни, Саврасов доживал свои последние годы в страшной нужде, и жизнь его, по выражению Левитана, «была беспросветна и трагична»¹.

Смерть художника (26 ноября 1897 года) заставила современников по-новому осознать, что представлял собой этот пейзажист в лучшую пору своего творчества. В некрологе, написанном Левитаном, особенно глубоко было раскрыто значение его наследия. Противопоставляя Саврасова пейзажистам предшествующего периода, выбиравшим сюжетом для своих картин «исключительно красивые места», автор указывал на его умение «отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу». «Саврасов создал русский пейзаж,— писал Левитан,— и эта его несомненная заслуга никогда не будет забыта в области русского искусства»².

Круг пейзажистов, непосредственно обязанных Саврасову своим формированием, достаточно широк. Все это ученики руководимого им пейзажного класса, окончившие в разное время московское Училище живописи. Одни из них, выйдя на путь самостоятельных творческих исканий, оказались непосредственными

¹ И. Левитан. По поводу смерти А. К. Саврасова.— «Русские ведомости», 1897, № 274, стр. 4.

² Там же.



А. Суворов. Дворик. Конец 1870-х годов.
Гос. Третьяковская галерея.

современниками Саврасова, идущими рука об руку со своим учителем, другие — пейзажисты более молодого поколения — представляли своим искусством уже следующий этап в развитии пейзажной живописи.

Среди современников Саврасова особенного внимания заслуживает Лев Львович Каменев (1833—1886), окончивший московское Училище живописи еще в конце 50-х годов. Так же, как и сам Саврасов, Каменев был вначале учеником Рабуса. Однако два последних года, проведенные им в классе Саврасова, имели, очевидно, решающее значение в развитии его творчества. Он складывался как пейзажист интимно-лирического дарования, тонко чувствующий красоту родной природы.

В 60-х годах Каменев начинает выставлять свои картины на выставках московского Общества любителей художеств и принимает участие в конкурсах. При всей общности художественных стремлений, которая несомненно связывала Каменева с его учителем, уже в тот период он умел дать свое собственное выражение выбираемой им пейзажной темы. Вернувшись из-за границы, где он пробыл около года, Каменев продолжал с особым увлечением работать над крестьянским пейзажем¹. Лучшими произведениями этого десятилетия являются «Песчаная отмель» (1865, местонахождение неизвестно), «Сенокос» (1866, Астраханская обл. картинная галерея им. Б. М. Кустодиева), «Зимняя дорога» (1866, Гос. Третьяковская галерея) и «Окрестности села Поречья» (1869, Гос. Русский музей).

Уже в те годы чувствовалось умение художника подметить в окружающей природе еще не затронутые в искусстве стороны ее жизни. Природа выступает в них не только обжитой человеком, но и близкой, ласковой к нему. В пейзаже «Зимняя дорога» в молчаливом и грустном спокойствии раскинулись покрытые снегом поля и перелески, среди которых приютилась маленькая деревушка. Мерно трусит, направляясь к деревне, запряженная в дровни крестьянская лошаденка. Пролетающая по полю дорога уводит взгляд зрителя вдаль. Краски пейзажа неярки, гармоничны. Созданный Каменевым будничным деревенский пейзаж проникнут мягким лиризмом.

Из числа произведений Каменева, относящихся к 70-м годам, следует выделить такие картины, как «Туман. Красный пруд в Москве осенью» (1871, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 397) и «Пейзаж» с изображением леса (1872, там же). В первой картине тонко передан слабый золотистый солнечный свет, прорвавшийся сквозь толщу облаков. Он искрится на поверхности воды, освещает размытый дождем берег на переднем плане и заставляет светиться серебристый туман. Здесь одновременно ощущается и грусть, которую обычно навевает природа в позднюю осень, и успокоительная тишина, и улыбка неярких солнечных лучей.

¹ За границей Каменев встретился с Шишкиным, сдружился с ним и лето 1864 года проработал с ним в Тевтобургском лесу. Однако он не переставал тосковать по родной природе. В одном из писем к Шишкину Каменев пишет: «А я и во сне вижу наше русское раздолье с золотой рожью, реками, родами и русской далью. (Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив И. И. Шишкина, д. 60, л. 3 об.).



А. Каменев. Туман. Красный пруд в Москве осенью. 1871 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Судя по другим произведениям Каменева 70-х годов, творчество его в этот период становится еще более многогранным по содержанию, хотя художник и не выходит за рамки скромных, обыденных мотивов деревенского пейзажа. К их числу прежде всего принадлежит картина «Перед грозой» (1875, частное собрание в Москве), в которой верно передано движение беспорядочно громоздящихся туч и состояние природы в ожидании приближающейся грозы. Но к концу 70-х годов творчество Каменева становится неровным, в исполнении картин заметен спад мастерства. Все более явно выступает известная ограниченность живописных средств, мешающая углубленному раскрытию пейзажного образа, которая раньше, в лучших произведениях, созданных в годы творческого подъема, как правило, преодолевалась художником.

После Каменева — художника, занявшего в истории русской пейзажной живописи далеко не последнее место, — заслуживает внимания еще один талантливый ученик Саврасова — Александр Павлович Попов-Московский (род. 1835, год смерти неизвестен), подававший, как видно по отчетам Училища, большие надежды своими исключительными успехами. Уже в 1858 году его ученические работы появляются на выставке Училища среди картин известных тогда пейзажистов.



А. Попов-Московский. Грозовой день. 1861 год.

Гос. художественный музей БССР.

О начальном периоде творчества Попова-Московского можно судить по картине «Вид в Кунцево» (1858, Гос. Третьяковская галерея), написанной художником накануне окончания Училища. Этот пейзаж с изображением чащи лиственного леса говорит о подготовленности молодого художника к работе над натурой, что, в известной мере, прекрасно рекомендовало и Саврасова, незадолго перед этим начавшего свою преподавательскую деятельность. Дальнейший путь пейзажиста связан с его пребыванием в Академии художеств в качестве ученика пейзажного класса¹. В 1865 году, окончив Академию со званием классного художника 1-й степени, он, вместо того чтобы начать самостоятельную творческую жизнь, вынужден был уехать в провинцию в качестве учителя чистописания. В дальнейшем все

¹ Продолжая работать над мотивами русского пейзажа, Попов-Московский уже в 1861 году получил золотую медаль 2-го достоинства за «Виды в Московской губернии» и был допущен до конкурса на золотую медаль 1-го достоинства. Однако начатая художником работа над картинами для конкурса не была завершена.

попытки его вернуться к живописи оказываются тщетными. Условия жизни учителя чистописания в провинции не способствовали серьезным занятиям искусством.

Дошедших до нас пейзажей Попова-Московского крайне мало, что, естественно, делает этого художника почти неизвестным. В их ряду имеется, однако, одно глубоко содержательное произведение — «Грозовой день» (1861, Гос. художественный музей БССР; *стр. 398*)¹, заставляющее внимательно присмотреться к его творчеству. В сравнении с известными произведениями пейзажной живописи, уже получившими права гражданства к 60-м годам, все в этой картине поражает смелостью и новизной решения. Используя скромный мотив деревенского пейзажа, молодой художник добивается экспрессии образа, заставляя чувствовать тревогу приближающейся грозы. Неприветливой кажется в картине заносимая песком дорога, торопливо шагают старуха и девочка, изображенные со спины, долгим и трудным кажется путь их к дальней деревне. Прекрасно переданы в картине порывистое движение ветра и неприятность открытых полей. Яркое пятно освещенной солнцем полосы ржи как бы вклинивается в потемневшие дали. Здесь все кажется жизненно правдивым и вместе с тем полным глубокого социального смысла. Естественно, что истоки такого истолкования пейзажного мотива надо искать не в Академии. Здесь чувствуется влияние и московской школы, и тех настроений, которыми жила тогда в Петербурге молодежь.

Хотя нам пока неизвестны другие работы художника, относящиеся к этому времени, мы полагаем, что появление этой картины было отнюдь не случайной удачей в его творчестве. Она воспринимается сегодня как явление глубоко интересное и значительное для той эпохи, как смелая попытка молодого живописца найти путь к созданию социально заостренного пейзажного образа. В чем-то очень важном эта картина предвосхищает картину Васильева «Оттепель». Все это позволяет поднять из забвения имя художника Попова-Московского и поставить его в ряды художников-новаторов.

Когда речь идет о первых этапах формирования реалистической пейзажной живописи, рядом с Саврасовым, художником лирического склада, всегда встает внушительная фигура И. И. Шишкина, «богатыря русского леса», как называли его современники. Саврасов и Шишкин наиболее полно для того времени выразили существенные черты двух главнейших сторон пейзажной живописи, ее лирическое и эпическое начала. Поиски Шишкиным путей к созданию эпического образа природы привели его к разработке пейзажной темы, которой почти не касался Саврасов,— к изображению русского леса. И в пределах этой темы Шишкин сумел последовательно выразить эстетические принципы своего искусства.

Стремление достичь максимальной правдивости в изображении и придать содержанию своих картин объективную значимость (что могло родиться тогда из внутреннего протеста художника против сочиненных, внешне эффектных пейзажей

¹ Эта небольшая картина была, вероятно, представлена Поповым вместе с другими работами в Академию на получение золотой медали 2-го достоинства.

академической школы) привело Шишкина на первых порах к аналитическому изучению природы, к штудированию всех подмечаемых им деталей, которые, как казалось ему, существенно дополняют представление о поразившем его многообразии жизни леса. Нельзя не вспомнить в этой связи юношеское высказывание художника: «Одно безусловное подражание природе может вполне удовлетворить требованиям ландшафтного живописца, и главнейшее дело пейзажиста есть прилежное изучение природы — вследствие чего картины с природы должны быть без фантазии...»¹. Такое понимание задач пейзажиста и получило свое отражение в ряде его произведений 60-х годов. В дальнейшем, сохраняя во многом принятый им метод работы на основе «знания природы ученым образом» (выражение Крамского), Шишкин все же преодолевал слабые стороны своих ранних работ. Лучшие его произведения поры зрелого творчества отмечены очевидным стремлением к созданию обобщенных образов.

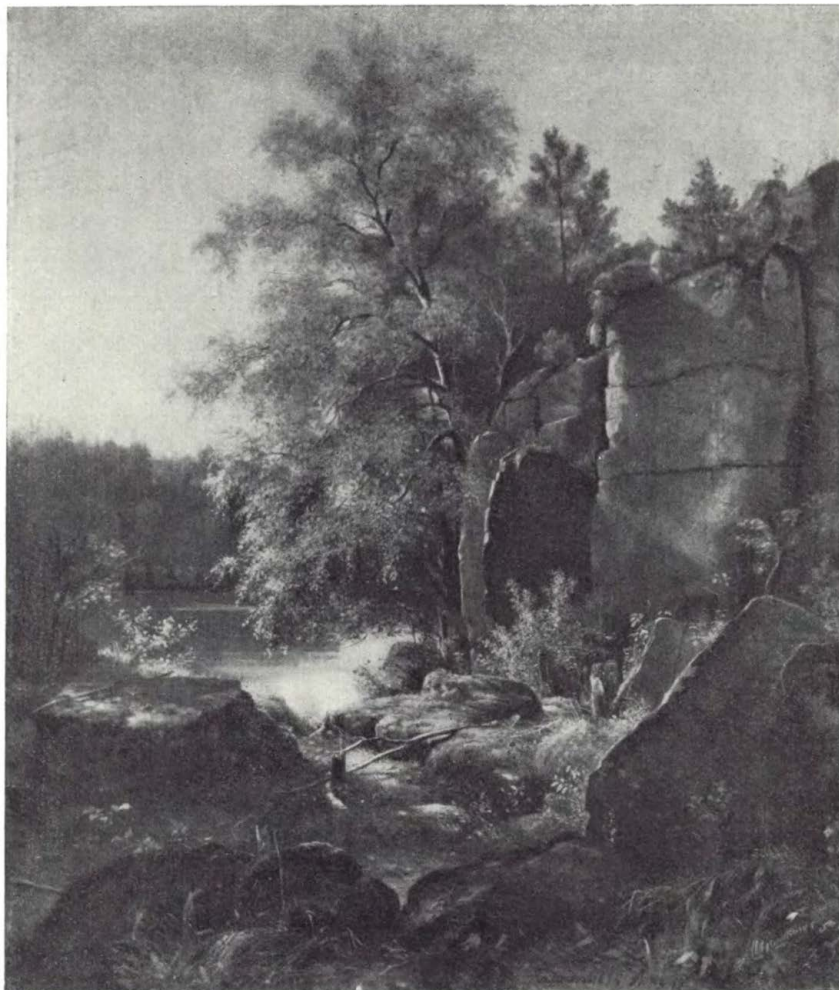
Иван Иванович Шишкин (1832—1898) родился в маленьком городке Елабуге, расположенном в окружении вековых хвойных лесов на гористом берегу реки Камы. Любовь к родным местам сочеталась у него с восторженным отношением к природе, среди которой прошли детство и юность художника. Это в большой мере и определило интерес Шишкина-художника к теме русского леса.

Путь Шишкина к самостоятельному творчеству был трудным и долгим, хотя в доме отца, человека, жившего самыми разносторонними интересами, будущий художник нашел благоприятные условия для своего духовного развития. В 1852 году он отправляется в Москву для поступления в Училище живописи и ваяния, имея уже некоторый опыт в самостоятельных занятиях искусством. Четыре года, проведенные Шишкиным в московском Училище, сыграли важную роль в его формировании. Этому способствовали не только система занятий и отеческая забота об его успехах преподавателя А. Н. Мокрицкого, а также общение с товарищами, среди которых были Перов и Прянишников, но еще более настроения, царившие среди молодежи, жадно впитывавшей в себя новые веяния передовой мысли.

Окончив Училище, Шишкин в 1856 году отправляется в Петербург и поступает в Академию художеств. Его натурные работы скоро обратили на себя внимание членов Совета Академии, и мастерство его рисунка ставилось в пример воспитанникам пейзажного класса. Это были в большинстве своем пейзажи окрестностей Петербурга и острова Валаама (стр. 401), выполненные под явным воздействием академической системы. В 1860 году Шишкин окончил Академию с правом поездки за границу. Но его больше привлекает возможность самостоятельно работать над изображением родной природы. Он проводит зиму в Петербурге, лето — в доме отца в Елабуге и лишь весной 1862 года с Якоби уезжает за границу.

Побывав в ряде городов и познакомившись с европейскими музеями и мастерскими художников, Шишкин поселяется в Цюрихе и для совершенствования в пейзажной живописи начинает работать в мастерской швейцарского художника

¹ А. Комарова. Биография Шишкина. Рукопись.— ЦГАЛИ, ф. 917, оп. 1, д. 1, л. 54—55.



И. Шишкин. Вид на острове Валааме. Этюд. 1858 год.

Киевский гос. музей русского искусства.

Коллера. В 1864 году он едет в Женеву, намереваясь посетить там мастерские Калама и Диде. Встреча с Каламом не состоялась, так как последний был в то время в Италии и в том же 1864 году умер¹. Привезенные Шишкиным из-за границы картины представляли собой внешне эффектные лесные пейзажи, всегда с фигурами поселян и пасущимися стадами, с несколько резким и условным колоритом и сложной композицией.

С возвращением в Россию перед художником открылась, наконец, возможность работать над изображением родной природы. На первых порах в картинах

¹ Таким образом, имеющееся в некоторых литературных источниках указание, что Калам был учителем Шишкина за границей, лишено достоверности. Знакомство с произведениями Калама произошло у Шишкина еще в бытность его в Академии, поскольку в программу занятий входило обязательное копирование произведений этого прославленного тогда пейзажиста.

Шишкина обнаруживается некоторая узость понимания этой задачи. Характерна в данном случае картина «Рубка леса» (1867, Гос. Третьяковская галерея) — несколько сухой по живописи пейзаж, в котором все внимание художника сосредоточено на предельно точном изображении каждого отдельного предмета без необходимых для пейзажиста поисков обобщения. Но уже в картине «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869, там же; стр. 403) художнику удается подчинить замыслу все элементы изображения и органично передать своеобразие русского пейзажа. Композиция строится на соотношении земли и высокого неба, для изображения которого был использован прекрасный этюд, написанный еще в 1866 году в Братцево под Москвой. Раскрытый над равниной сверкающий светлый небосвод с серебристыми облаками причудливой формы с первого взгляда поражает в картине, подчеркивая ощущение протяженности хлебных полей, за которыми почти у линии горизонта видна светлая полоса реки.

К концу 60-х годов у Шишкина складываются дружеские отношения с передовыми художниками Петербурга. Часто бывая в качестве гостя на четверговых вечерах Артели, он сближается там с Крамским и Репиным. В воспоминаниях Репина, написанных уже значительно позднее, колоритно описано исполнение Шишкиным рисунков в присутствии художников на этих вечерах: «Немало нарисовал он (Шишкин. — Ф. М.) пером на этих вечерах своих превосходных рисунков. Публика, бывало, ахала за его спиной, когда он своими могучими лапами ломового и корявыми, мозолистыми от работы пальцами начнет корезить и затираť свой блестящий рисунок, а рисунок, точно чудом или волшебством каким, от такого грубого обращения автора выходил все изящней и блистательней»¹. Еще теснее связала Шишкина с передовыми художниками организация Товарищества передвижных художественных выставок, в котором он стал «коренным передвижником».

Весной 1872 года внимание художественной общественности привлекла картина Шишкина «Сосновый бор» (Гос. Третьяковская галерея), представленная на конкурс в Общество поощрения художников. Используя открытый передний план лесной поляны, художник как бы вводит зрителя в пейзаж и развертывает перед ним картину жизни леса. (Этот принцип композиции, явно рассчитанный на большую связь произведения со зрителем, сохранится у Шишкина и в дальнейшем.) Основой колористического решения картины является теплый и неяркий свет солнца, который создает игру светлых и затененных мест. Обобщение пространства в пейзаже строится на соотношении его освещенных и затененных планов. Светом выделяет художник и передний план, и центральную группу сосен с медведями. В самой передаче света художником еще не преодолена академическая условность.

Источником развития и обогащения живописи могли, видимо, стать для Шишкина только натурные этюды. Начиная с лета 1872 года он действительно усиленно работает над этюдами и, по словам Крамского, «совершенствуется в колорите». Прекрасный этюд «Дубовый лесок в серый день» (1873, Гос. Третьяковская

¹ И. Р е п и н. Далекое близкое. М., 1961, стр. 180.



И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869 год.
Гос. Третьяковская галерея.

галерея), написанный художником в Козловке-Засеке под Тулой, хорошо раскрывает эти достижения. Картина «На покосе в дубовой роще» (1874, Татарский музей изобразительных искусств), исполненная Шишкиным после лета, проведенного под Тулой, есть, несомненно, плод завоеваний, достигнутых в работе над этюдами, мастерство которых так восхищало Крамского.

К концу 70-х годов искания художника получили выражение в картине «Рожь» (1878, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 405), написанной по впечатлениям природы окрестностей Елабуги. Здесь мы встречаемся с темой, близкой к теме картины «Полдень. В окрестностях Москвы», но на этот раз художник разрабатывает ее с большей смелостью в обобщении и с гораздо большей экспрессией живописных средств. Несомненной удачей художника является найденное в картине отношение дороги, хлебного поля и возвышающихся над полем сосен, освещенных солнцем. Типично русский равнинный пейзаж здесь снова предстает как поле деятельности и труда человека.

Образ зреющих хлебных полей был еще раз воссоздан Шишкиным в картине, которую он готовил к передвижной выставке 1897 года. Надпись, сделанная им на карандашном эскизе, раскрывает замысел этого произведения и суть его идейно-художественного содержания: «Раздолье, простор, уголье, рожь, божья благодать. Русское богатство». Нет сомнения, что это новое произведение мыслилось им как развитие темы, уже разработанной в картине «Рожь», и поэтому надпись, сделанная им на эскизе, может быть в какой-то мере отнесена и к этой картине.

Таким образом, к концу 70-х годов искусство Шишкина полностью сформировалось. Среди пейзажистов старшего поколения он оказался наиболее сильным, чтобы в условиях начавшейся реакции 80-х годов по-прежнему идти в рядах передовых художников. Создаваемые им монументальные образы русского леса вдохновляли передовых людей и незримыми нитями идейной общности связывались с их представлениями о силах природы и народа родной страны. Все чаще появляются в его картинах могучие дубы, величавые в своей красоте. Его произведения приобретают теперь такие качества, которые позволяют говорить об эпической широте создаваемых им образов русской природы («Лесные дали», 1884, Гос. Третьяковская галерея).

Одним из произведений эпического строя является у Шишкина большой пейзаж «Среди долины ровные» (1883, Киевский гос. музей русского искусства), перекликающийся своим содержанием с одноименной народной песней (на слова поэта Мерзлякова), но вполне самостоятельный в истолковании темы. Композиция картины строится на соотношении огромного пространства равнины и высокого светлого неба, на фоне которого кажется огромным одиноко возвышающийся дуб. Объемность его пышной кроны достигается сложно разработанной гаммой теплого тона зелени, контрастирующей с холодным тоном неба.

Все больше внимания уделяет художник самой живописи. Завоевание света — одно из достоинств лучших произведений этого времени, хотя нельзя не признать, что эта задача давалась художнику с большим трудом. В поэтичной по мотиву



И. Шишкин. Рожь. 1878 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

картине «Туманное утро» (1885, Горьковский гос. художественный музей) с большой жизненностью передано движение света в редящей дымке тумана, еще скрывающего часть реки и дальний берег. Легкой светотенью вызывается ощущение скрытого туманом лесного массива, из которого выступают кроны отдельных деревьев, освещенных лучами солнца.

Одним из наиболее значительных полотен этого десятилетия является пейзаж «Дубовая роща» (1887, Киевский гос. музей русского искусства). В его многоплановой композиции особенно внушительны старые, вековые деревья с переплетенными между собой кронами и местами засохшими, голыми ветвями. Над их изображением, особенно в этюдах (стр. 407), Шишкин работал с увлеченностью портретиста-психолога. В их характеристике почти осязаема пластика дуплистых стволов, изборозженных трещинами-морщинами. В конце 1880-х годов была написана художником и одна из популярнейших его картин «Утро в сосновом лесу» (1889, Гос. Третьяковская галлерей).

Этюды Шишкина 80—90-х годов более красноречиво говорят об изменениях, происшедших в его живописи. Лучший из них — «Сосны, освещенные солнцем»

(1886, Гос. Третьяковская галерея). Солнечный свет — один из важнейших компонентов этого пейзажа — помогает передать игру освещенных, полусвещенных и затененных частей этюда. При этом в этюде сохраняется устойчивость композиции, ясность рисунка и материальность всех элементов пейзажа.

Интересны и новы по живописному решению и другие этюды последних десятилетий, такие, например, как «Дубы» (1887, Гос. Русский музей), маленький, красивый по живописи этюд «Золотая осень» (1888, Пермская гос. художественная галерея). Примером высокого мастерства может служить недатированный этюд «Лесная поляна» (Киевский гос. музей русского искусства; *цветная вклейка*), исполненный, вероятно, в начале 90-х годов. Написанный в теплых, насыщенных солнцем тонах, этот небольшой пейзаж, изображающий лесную чащу с белыми цветами вокруг деревьев, представляет собой как бы олицетворение летней природы. Здесь нет ни одного куса, написанного без творческого вдохновения, здесь все обобщено, все предстает тесно связанным между собою. Теплая, чуть оливково-коричневатого тона зелень в глубине кажется такой же живой, как и заросль белых цветов, написанных одновременно и общо, и филигранно.

На персональной выставке, устроенной Шишкиным (совместно с Репиным) в 1891 году, одним из лучших произведений был пейзаж «В лесу графини Мордвиновой» (1891, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 408*), написанный в весенние сумерки. Его колорит строится на тонких переходах серебристо-серого, серебристо-зеленого, голубоватого и оливкового цветов, постепенно гаснущих в мягком свете сумерек. Редкой удачей Шишкина является и раскрытое в пейзаже состояние природы, его, так сказать, лирический подтекст. Даже введенный в пейзаж образ старого лесника, зачарованного тишиной весеннего вечера, воспринимается здесь как сопровождение лирической темы.

Работа над этюдами в 90-х годах отнюдь не сняла в творчестве художника задачу создания картины. Его картина «Дождь в дубовом лесу» (1891, Гос. Третьяковская галерея) интересна колоритом, передающим влажную свето-воздушную среду. Другая картина этого времени — «Лесное кладбище» (1893, частное собрание в Москве) — была написана, по отзыву современника, «с такой яркостью красок, каковую... не приходилось встречать в работах нашего маститого изобразителя леса»¹.

Новые искания Шишкина нельзя рассматривать как некий перелом в творчестве художника. Для него это было скорее движение вперед по прежнему пути, освоение того, что осталось еще недостаточно разработанным и неполно выраженным даже в такой, казалось бы, знакомой и родной ему теме, как жизнь леса. Во всех этих исканиях художник всегда остается самим собой.

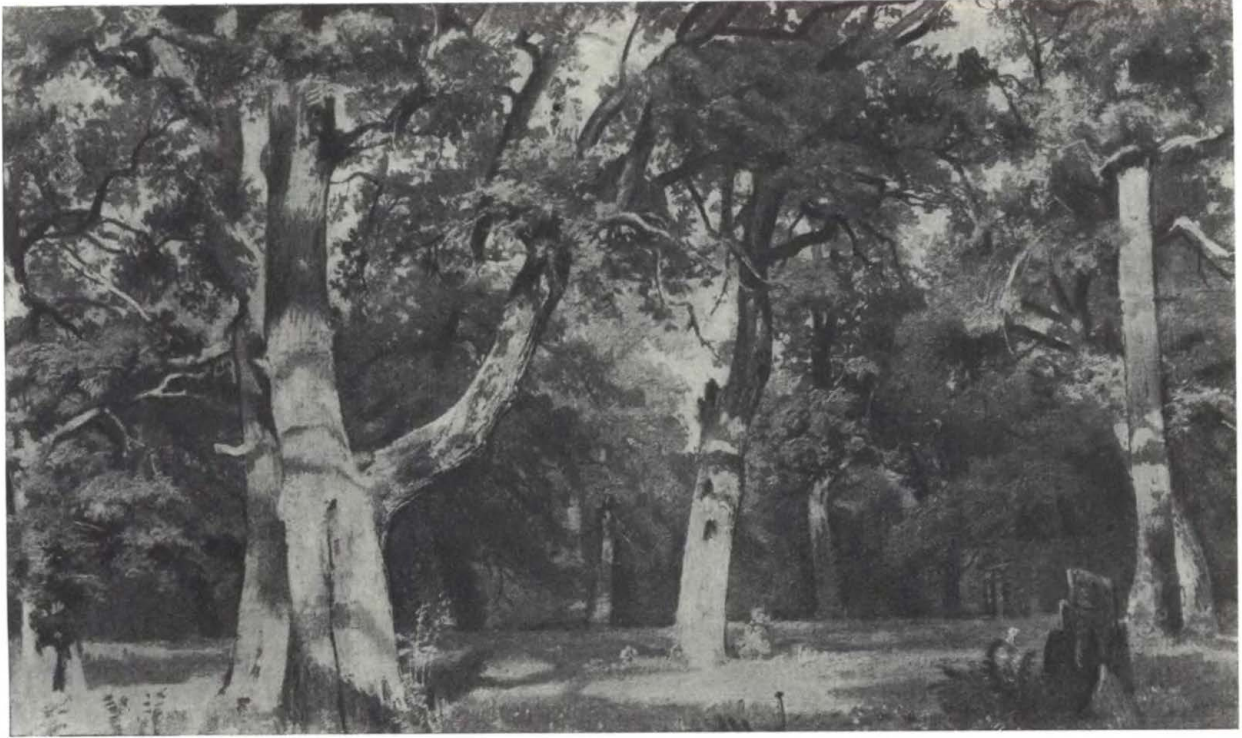
Произведением итоговым явилась у Шишкина картина «Афонасовская корабельная роща близ Елабуги» (Гос. Русский музей; *стр. 411*), датированная последним

¹ В. Михеев. XXII Передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок.— «Артист», 1894, № 37, май, стр. 123.



И. Шишкин. Лесная поляна. Эюд. 1890 год.

Киевский гос. музей русского искусства.



И. Шишкин. Дубы. Этюд. 1886—1887 годы.

Частное собрание в Москве.

годом его жизни¹. Образ Корабельной рощи воспринимается как синтез впечатлений художника от могучей природы Предуралья. В картине она выступает величавой и спокойной. Художник Савицкий, поздравляя своего друга с успехом этого произведения на выставке, писал: «Картина заиграла, нота сильная, чудесная, — поздравляю, не я один, все восхищены, браво... Сосной на выставке запахло! — Солнца, свету прибыло!...»².

На таком подъеме оборвалась творческая жизнь замечательного пейзажиста. Шишкин умер внезапно, работая в мастерской.

Наследие, оставленное художником, не исчерпывается произведениями живописи. Не менее значительное место занимают в нем рисунок и изданные еще при жизни художника альбомы офортов, в исполнении которых, как и в живописи, Шишкин шел путем неустанных исканий. Всегда увлеченный выявлением формы предметов растительного мира, будь то величаво-гордая сосна или скромный лесной цветок, Шишкин полюбил самую природу рисунка с присущим ему линейным началом. Поскольку изучение природы и работа на натуре были, так сказать,

¹ Шишкин умер 8 марта 1898 года.

² Отдел рукописей Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив И. И. Шишкина, д. 124, л. 12.



И. Шишкин. В лесу графини Мордвиновой. 1891 год.

Гос. Третьяковская галерея.

стихией художника, естественно, что натурные рисунки карандашом занимали в его творчестве особое место и совершенствование мастерства натурального рисунка шло бок о бок с развитием живописного этюда.

Начав рисовать с самых ранних лет своей художественной деятельности, Шишкин постоянно совершенствовал свое мастерство, постепенно изменяя характер графической манеры. В качестве примера его искусства начала 70-х годов может служить прекрасно выполненная натурная зарисовка «Сломанная береза» (1872, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 412*), в которой привлекает пластичность прикигнувшего к земле дерева, удивительная деликатность и вместе с тем точность рисунка в деревьях второго плана, взятых художником лишь в самых общих очертаниях. Большое значение для развития рисунка Шишкина имела его поездка в Крым в 1879 году. Исполненные там листы счастливо сочетают в себе большую свободу исполнения с композиционной построенностью и многоплановостью пейзажного образа. В тех случаях, когда контурная линия и штриховка уже не удов-

летворяют художника,— в рисунке появляется то быстрый, короткий зигзагообразный штрих, акцентирующий форму, то глубокий черный тон, присутствие которого заставляет жить и каждую линию, и нетронутую художником бумагу. Лучшими примерами могут служить здесь лесной пейзаж «Сууч-Хан» (1879, Гос. Русский музей), «Сосны на отвесных скалах» и «Сосны над морем» (оба 1879, Киевский гос. музей русского искусства), «Ручей в Гурзуфе» (1879, Гос. Третьяковская галерея).

Опыт рисовальщика, накопленный в Крыму, в свою очередь открывает Шишкину путь для новых исканий. В его рисунках последних двух десятилетий в гораздо большей степени, чем раньше, передано ощущение света как важнейшего компонента пейзажа. К лучшим рисункам этого периода относятся «В лиственном лесу» (1880-е годы), «В лесу» (1889), «Сосна» (1889; все в Гос. Русском музее), «Опушка леса» (Гос. Третьяковская галерея) и, наконец «Ствол сосны» (1890, Музей Академии художеств СССР; *стр. 413*). В этот перечень могло бы войти еще немало рисунков, где ради большей живописности художник использует одновременно графитный карандаш, мел, тушь и кисть. Пример тому — удачный лист «Водопад Пор-Порог» (1889), находящийся в Третьяковской галерее, и др. Большая часть натуральных рисунков Шишкина представляет собой самостоятельные станковые произведения с вполне выраженным художественным замыслом. К ним же примыкают и рисунки отдельных фрагментов пейзажа, исполненных художником в целях изучения природы. Меньшую группу составляют рабочие рисунки Шишкина, непосредственно связанные с собиранием материала для той или иной картины. Среди них можно встретить и первые наброски композиций будущих картин.

Не менее систематично и плодотворно работал Шишкин над рисунком пером. Уже в стенах Академии он поражал профессоров виртуозным мастерством своих зарисовок, выполненных в этой технике. В бытность молодого художника пенсионером за границей именно рисунки пером принесли первую славу русскому пейзажисту¹. Эта труднейшая техника, не терпящая никаких исправлений в процессе работы, больше чем все другие требовала безукоризненного знания природы.

Характерным примером ранних рисунков пером могут служить такие листы, как «Лес» (1865), «Стадо овец на опушке леса» (1860-е годы; оба в Гос. Русском музее), «Дорога в лесу» (1869) и «Лесная глушь» (1870; оба в Гос. Третьяковской галерее). Всего одно десятилетие отделяет от этих рисунков такой лист, как «Чаша» (1879, Гос. Русский музей), но в него уже вошли те завоевания, которые отличали живописные этюды и карандашные рисунки художника. Штрих и линия получают в этом рисунке необходимую свободу и разнообразие, подсказанное живой натурой, тогда как в ранних рисунках преобладала, главным образом виртуоз-

¹ Характерно, что сам Шишкин воспринимал эти рисунки как вполне законченные станковые произведения, что и побудило его выставить их на Парижской всемирной выставке 1867 года вместе с живописными работами.

ность технического приема. Стремясь показать прихотливое переплетение множества растительных форм, освещенных солнцем на переднем плане и затененных в глубине, художник вместе с тем заставляет жить и всю лесную чащу. Дальнейшее освобождение изобразительного языка в рисунке пером мы находим в его произведениях 80-х годов, в частности в рисунке «Пасека» (1884, Киевский гос. музей русского искусства), родственном по эмоциональности образа живописному этюду того же названия из Третьяковской галереи (1882).

Достижения Шишкина в рисунке были развиты в работе над офортом, требующим серьезной подготовки и навыков именно в рисовании пером¹. Осваивая специфическую природу офорта и его технику, Шишкин совершенствовал прежде всего игловый офорт, как наиболее богатый возможностями различных исканий. Используя мотивы своих рисунков, картин и этюдов, художник многое варьировал и изменял в процессе травления доски и печатания эстампа. Добиваясь наибольшей выразительности изображенного в гравюре мотива, он многие свои офорты печатал в различных «состояниях»².

Емкость содержания, отличающая офорты Шишкина, позволяет думать, что в их создании решающую роль играла не только высокая культура шишкинского рисунка. Путь к офорту шел у него чаще всего через этюд или картину, благодаря чему впечатления от природы не изглаживались и, однажды со всей свежестью закрепленные в этюде или обобщенные в картине, продолжали жить в офорте, наполняя каждую линию и штрих ощущением живой формы. Многие мотивы его пейзажей оказывались в офорте выраженными даже глубже и концентрированней, нежели в живописных работах, как будто именно на этой завершающей стадии перед художником открывалась, наконец, вся глубина содержания данного образа. В альбомах офортов можно встретить и солнечный пейзаж с растущими в глубине леса папоротниками (стр. 414) и пейзаж горного Крыма, и грандиозный по замыслу пейзаж «Пески», родственный по мотиву с картиной, и тончайший по исполнению мотив лесных цветов, разросшихся около старого ветвистого дерева, и могучие дубы, возвышающиеся на опушке леса (стр. 415)³.

В биографии Шишкина педагогическая деятельность в прямом смысле слова занимала небольшое место. Лишь в конце жизни, в 1894 году, в связи с реформой

¹ Первые опыты Шишкина в искусстве гравирования относятся еще к началу 50-х годов. В годы пенсионерства, в мастерской Коллера он наряду с живописью занимался и гравюрой. Более систематические и углубленные занятия в этой области были связаны у Шишкина с Обществом русских аквафортистов, основанным в 1871 году по инициативе А. И. Сомова. Прекрасный знаток гравюры, Сомов составил для членов Общества руководство по офорту и привлек к работе многих художников-передвижников, заинтересовав их идеей популяризации искусства через офорт.

² В работе над офортом Шишкин пользовался иногда техникой мягкого лака и некоторые сюжеты исполнял в технике сухой иглы. Известен ряд его автоцинокграфий (так называемого выпуклого офорта), выполненных им в 70-х годах для журнала «Пчела». (Кроме офортов, Шишкин выполнял также автолитографии, с которыми он успешно выступал в 60-х годах).

³ Первый альбом офортов был издан Шишкиным в 1873 году. Через пять лет появился второй альбом (25 листов), изданный Шишкиным при участии И. В. Волковского. В 1886 году — третий, изданный самим художником, и, наконец, последний альбом офортов был выпущен в 1895 году издателем А. Ф. Марксом.



*И. Ш и ж к и н. Афонасовская корабельная роща близ Елабуги. 1898 год.
Гос. Русский музей.*



И. Шишкин. Сломанная береза. Карандаш. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Академии художеств он был приглашен туда вместе с другими художниками-передвижниками. Будучи сравнительно недолгое время руководителем класса пейзажной живописи в Высшем художественном училище, он мог передать ученикам лишь основы метода работы на природе, но создать, подобно Саврасову, свою школу, он не смог. Поэтому среди его учеников не оказалось художника, который пошел бы в своем творчестве путями Шишкина. Прямым учеником его, хотя и помимо Академии, был А. Н. Шильдер. Он ближе других подошел к методу своего учителя. Но произведения Шильдера по сравнению с пейзажами Шишкина кажутся сухими, условными и лишенными того жизненного пафоса, которым полны картины учителя. Многие получили от Шишкина Ф. А. Васильев, занимавшийся под его руководством еще в 60-х годах. И не случайно этот одаренный молодой пейзажист называл своего старшего сотоварища в числе учителей. Вместе с тем трудно представить в пейзажной живописи явления более различные, чем Шишкин и Васильев. В наследии Шишкина и в методе его работы, требовавшем объективного, серьезно-го изучения природы, заключались такие ценные качества, которые, видимо, могли служить, по меткому выражению Крамского, «живой школой» для пейзажистов



И. Шишкин. Ствол сосны. Карандаш. 1890 год.

Музей Академии художеств СССР.

самых различных направлений. Эти качества и придали наследию Шишкина педагогическое значение.

Подобно Саврасову и Шишкину, к зачинателям реалистического пейзажа второй половины XIX века принадлежит и Михаил Константинович Клодт (1832—1902)¹.

Интерес к изучению природы проявился у Клодта еще в бытность его воспитанником Академии художеств. Его произведения, несмотря на романтические эффектные мотивы, выгодно отличались от произведений других академистов.

¹ М. К. Клодт родился в Петербурге в семье генерал-майора К. К. Клодта, вышедшего в 1835 году в отставку и ставшего позднее руководителем особого класса ксилографии, основанного при Академии художеств. Состоял в близком родстве с известным скульптором П. К. Клодтом и жанристом М. П. Клодтом. Первым учителем Клодта был И. Т. Хруцкий. В 1851—1858 годах Клодт обучался в Академии художеств (в классе пейзажной живописи), вначале у М. Н. Воробьева, а после его смерти у С. М. Воробьева. В 1858—1860 годах работал в качестве пенсионера Академии во Франции и Швейцарии. В 1862 году был признан академиком за представленную картину «Ночной вид в Нормандии. Рыбаки», а в 1864 году получил звание профессора за пейзаж «Вид в Тульской губернии». Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок. В 1871—1886 годах профессор — руководитель пейзажного класса в Академии художеств.



И. Шишкин. Палорогники. Офорт. 1876 год.

Лучшей работой этого времени был «Вид на острове Валааме», за который художнику была присуждена малая золотая медаль¹. Сближало Клодта с передовыми художниками и то, что в 1861 году он досрочно возвратился из своей пенсионерской поездки за границу, получив разрешение продолжать свои занятия, работая над изображением русской природы.

Начиная с 1863 года в произведениях Клодта основной темой становится крестьянский пейзаж, работа над которым неминуемо связывалась с освоением совершенно новой для художника природы. Используя форму так называемого жанрового пейзажа, Клодт путем повествовательного раскрытия сюжета добивался социальной действенности своих произведений. Написанный художником по возвращении в Россию пейзаж «Большая дорога осенью» (1863, Гос. Третьяковская

¹ Эта ранняя работа художника дала возможность И. Н. Крамскому высказать несколько проницательных, хотя и не исчерпывающих слов о живописной манере Клодта: «Вся трудовая оригинальность Клодта вылилась здесь вполне и окончательно определилась, не изменяясь и впоследствии,— писал Крамской.— Холодная гармония красок, удивительная окончательность и стереоскопический рельеф делают эту картину самой характерной». Письмо Н. А. Александрову 11 августа 1877 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 90.

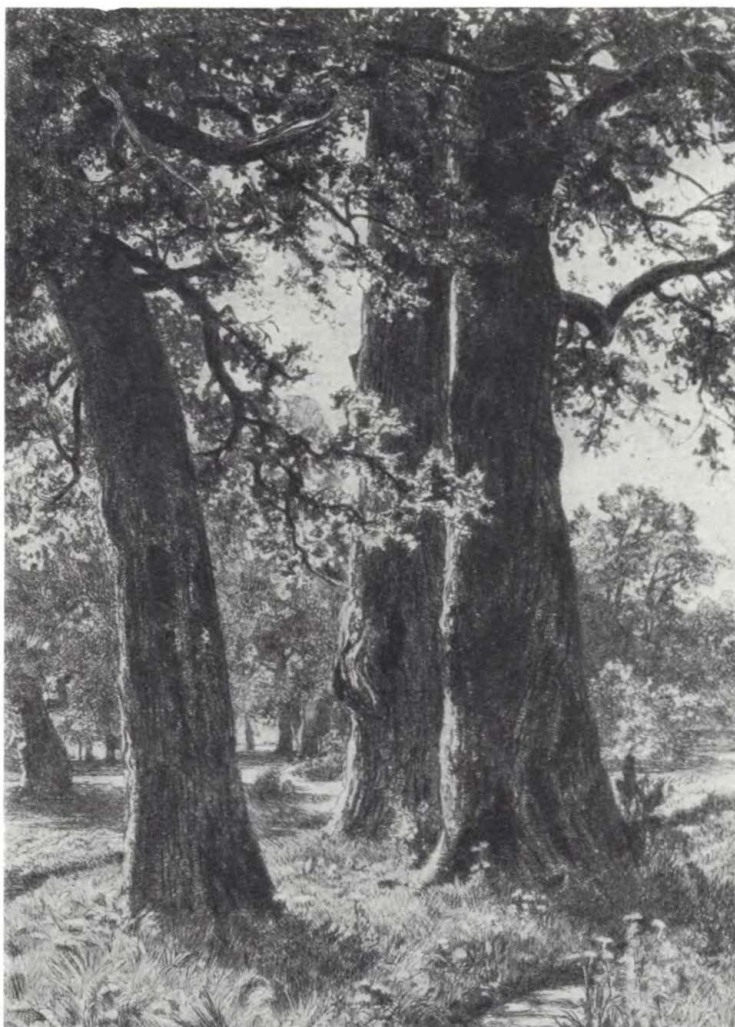
галерея; стр. 417) Стасов приветствовал как национальную и самобытную картину, в которой художник «ищет только схватить русскую природу, во всей ее неказистости, без всякой претензии на парад и золотом шитый мундир, без чего другие пейзажисты не представляют себе природу»¹.

«Большая дорога осенью»

Клодта — типичнейшее произведение 60-х годов. В ней создан образ неприглядной и тоскливой природы, эмоционально созвучный тяжелой жизни пореформенной деревни. Введенный в пейзаж жанровый мотив из крестьянской жизни воспринимается в единстве с пейзажем, подчеркивая выраженную в нем идейную тенденцию. В живописном исполнении этого произведения заметна та же, что и раньше, манера, то же безукоризненное, но несколько условно-академическое решение пространственных задач, то же стремление к законченности и

та же статичность вписанного в пейзаж жанрового мотива. И только при внимательном рассмотрении становятся заметными более разнообразные приемы и относительная свобода письма. Простая, доходчивая манера письма Клодта казалась тогда предпочтительнее, нежели «размашистая ложь и фантастические выдумки» некоторых пейзажистов академического лагеря.

Хотя в те же годы у художника появился ряд произведений, наполненных мажорным восприятием жизни, первенство оставалось все же за картиной «Большая дорога осенью», произведением наиболее оригинальным и эмоционально действенным. Идейно-художественное обобщение, присущее этому пейзажу, делало



И. Шишкин. Три дуба. Офорт. 1887 год.

¹ В. Стасов. По поводу выставки Академии художеств (1867).— Собрание сочинений, т. 1. СПб., 1894, отд. 2, стб. 234.

его характерным для демократической пейзажной живописи 60-х годов. Положение передового художника сохранялось за Клодтом на протяжении всего этого десятилетия.

Восторженно приветствовал Стасов картину Клодта «Полдень» (1870, Гос. Русский музей), со стоящими в речке коровами. Это произведение было действительно победой художника. В отличие от большинства его пейзажей оно было написано в теплой гамме красок, что особенно хорошо связывалось с изображенным мотивом. Казалось, что этот пейзаж со сверкающим солнцем и светлыми далями, открывающимися в просветах деревьев, полный ощущения жаркого летнего дня, действительно несет в своем содержании тот прекрасный образ родной природы, с которым связаны мечты «о счастье и довольстве» народной жизни.

Став одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок, Клодт был приглашен одновременно и руководителем класса пейзажной живописи в Академию художеств, что ввело его в среду профессоров, представлявших большей частью консервативные силы русского искусства того времени. Создававшаяся благодаря этому двойственность в положении Клодта не преминула впоследствии сказаться на его взаимоотношениях с передвижниками.

На 1-й передвижной выставке, открывшейся вначале в Петербурге (1871), а потом в Москве (весной 1872 года), Клодт выступил с картинами, которым суждено было занять едва ли не центральное место во всем его творчестве: на петербургской выставке он экспонировал «Вид в Киеве из сада Муравьева» и уменьшенное повторение картины «Полдень» (Гос. художественный музей БССР), бывшей в 1870 году на академической выставке, на московской — картину «На пашне» (1872, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 418). П. М. Третьяков, увидевший эту картину на передвижной выставке в Москве, писал Крамскому: «„Пашня“ бар. Клодта по-моему вещь прекрасная!»¹.

Выбрав для картины тему, связанную с трудовой жизнью крестьянина, Клодт стремится сделать наиболее впечатляющим самый вид широко раскинувшегося перепаханного поля. Здесь используется им и дорога, усиливающая ощущение протяженности поля, и родственные главной теме жанровые сюжеты, и, наконец, повествовательность раскрытия содержания, благодаря которой пейзажный образ становится одновременно картиной жизни. Несмотря на кажущееся внешнее однообразие этого мотива, на некоторую сухость и дробность рисунка, особенно заметную в ближних планах, вид этой земли, ее тяжелых пластов под лучами весеннего солнца говорит и о красоте самой природы, и о ее богатых жизненных силах.

Из произведений, созданных художником в 70-х годах, известны картины «Вечерний вид в деревне» (1874, Дальневосточный художественный музей) и «Лесная даль в полдень» (Гос. Третьяковская галерея), появившаяся на 5-й передвижной выставке в 1876 году. Выбор для этой второй картины столь значительной

¹ Письмо 18 апреля 1872 года. — Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. М., 1953, стр. 50.



М. Клодт. Большая дорога осенью. 1863 год.

Гос. Третьяковская галерея.

пейзажной темы следует отнести к заслугам Клодта. Это был путь к созданию жизнеутверждающего эпического образа, воспевающего красоту и мощь русской природы. Однако в распоряжении художника не нашлось живописных средств, необходимых для раскрытия такого замысла¹. Эта тема, впервые поднятая Клодтом, была решена лишь спустя ряд лет в картине Шишкина того же названия.

К концу 70-х годов художник внутренне все больше и больше отдалялся от передвижников. Искусство пейзажиста мало-помалу мельчало в своем содержании и теряло былую идейную направленность². Не случайно в некрологе, написанном Стасовым на смерть Клодта, была особенно высоко оценена художественная деятельность этого пейзажиста в 60-х годах, когда он вместе с другими боролся за утверждение передового русского искусства.

¹ Картина не встретила на выставке единодушного призвания. Отзывы о ней в периодической прессе были разноречивы. См.: Профан (А. В. Прахов). Художественные выставки в Петербурге.— «Пчела», 1876, № 10, стр. 6—7; «Всемирная иллюстрация», 1876, № 378, стр. 254. Пейзаж был приобретен П. М. Третьяковым с передвижной выставки и по его просьбе несколько месяцев переписывался художником.

² В условиях развернувшейся в те годы открытой идейной борьбы между Товариществом и реакционным лагерем Академии интересы Клодта, по-видимому, все теснее смыкались с интересами Академии. В 1880 году, после опубликования им резкой критической статьи о картинах Куинджи, вызвавшей осуждение со стороны большинства передвижников, Клодт вынужден был выйти из Товарищества.



М. Клодт. На пашне. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Федор Александрович Васильев (1850—1873), младший современник Саврасова, Шишкина и Клодта, вступил в художественную жизнь, когда их усилиями были уже преодолены многие трудности формирования реалистического пейзажа, что в значительной мере сделало возможной стремительность творческого роста этого исключительно одаренного пейзажиста¹.

По окончании рисовальной школы Васильев летом работал под руководством Шишкина на острове Валааме. Для начинающего художника это была настоящая серьезная школа натурального рисунка, школа систематического изучения конкретных форм сложного и разнообразного ландшафта. В некоторых его валаамских рисунках и этюдах чувствуется влияние учителя. По мере творческого созревания Васильева различие между ним и Шишкиным выступало все более определенно и в выборе мотивов, и в живописной манере исполнения. Но за всем этим чувствовалось проникшее в «суть предметов» изучение природы². И этой стороной своего искусства Васильев, несомненно, был больше всех обязан Шишкину.

¹ Ф. А. Васильев родился в Гатчине. Мальчиком работал на почтамте и у реставратора картин П. К. Соколова. В 1867 году окончил рисовальную школу при Обществе поощрения художников. Участвовал в конкурсах Общества поощрения художников. Последние два года прожил в Крыму.

² Письмо И. Н. Крамского к Н. А. Александрову 12 августа 1877 года.— В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 95.

Большое влияние на развитие Васильева оказал и Крамской, который первым распознал в своем ученике тонкого пейзажиста лирического склада и всей душой его полюбил. Впоследствии оба они с глубокой искренностью поверяли друг другу свои творческие замыслы, сомнения, затрагивая вместе с тем и идейно-художественные проблемы, волновавшие в то время передовых художников.

Кроме Крамского и Шишкина своим «учителем» Васильев называл Кушелевскую галерею с ее богатой коллекцией картин западноевропейских пейзажистов XIX века¹. В искусстве барбизонцев для Васильева могло быть притягательным и их повышенно эмоциональное отношение к природе, и их умение средствами композиции и живописи создать впечатление жизненности пейзажа и заставить зрителя проникнуться поэзией повседневного. Все это и приобрело значение уроков, которые молодой художник извлек из их завоеваний. Достаточно поставить рядом хотя бы такие его картины, как «В церковной ограде» (1867, Гос. Русский музей) и пейзажи 1869 года — «Перед дождем» и «После дождя» (оба в Гос. Третьяковской галерее), и станет вполне очевидным, сколь многого достиг Васильев в такой короткий срок.

Профессиональный опыт пейзажиста выступает достаточно определенно уже в картинах 1868 года — «Деревенская улица» и парная к ней «После грозы» (обе в Гос. Третьяковской галерее). В третьей картине этого же года — «Перед грозой» (частное собрание в Москве) — в гораздо большей степени, чем в предыдущих, чувствуется эмоциональность восприятия природы и сравнительно свободный язык живописного выражения. Эмоциональная насыщенность цветовой гаммы, динамичность живописи и еще больше найденная композиция, объединяющая небо и изображенное в центре дерево, усиливают впечатление напряженности состояния природы. На примере этого произведения, близкого по характеру пейзажам художников-барбизонцев, можно представить себе и пути воздействия их искусства на молодого художника, на развитие его живописной культуры и вместе с тем проявившееся здесь умение Васильева по-своему использовать их уроки.

В 1869 году, впервые оторвавшись от привычного с детства ландшафта петербургских окрестностей, молодой пейзажист уезжает на лето в Тамбовскую губернию и знакомится там со степным пейзажем. Взволновавшие художника яркие впечатления окружающей природы во многом помогли раскрытию его лирического дарования. Он пишет преимущественно будничные мотивы деревенского пейзажа, вводит в композицию жанровые сюжеты и еще в известной мере повествовательно раскрывает их содержание. Но главное в этих картинах заключено в стремлении дать почувствовать очарование природы, ее тепло и улыбку. Так воспринимаются его «Летний жаркий день» (1869) с путниками, отдыхающими в лесу, мягкий, поэтический пейзаж «После дождя» (1869; *цветная вклейка*; оба в Гос. Третьяковской

¹ В Кушелевской галерее, поступившей после смерти владельца в 1863 году в Академию художеств, находились картины Коро, Руссо, Тройона, Диаза, Дюпре, Добиньи, Курбе, художников дюссельдорфской школы — братьев Ахенбах, швейцарского пейзажиста Калама и другие.

галерее), и маленький этюд «Вечер» (1869, Тамбовская картинная галерея) и даже такое произведение, как «Пейзаж с избами, крытыми соломой» (1869, Гос. Русский музей), где обнаженно выступает нищета деревни. Наиболее тонкой по живописному воплощению образа является картина «После дождя». Здесь Васильев старается дать все элементы пейзажа в тесном взаимодействии. Небо и его отражение в размытых дождем колеях дороги, золотящий деревья солнечный луч, влажный воздух, окутывающий дымкой дали, — все это дает почувствовать поэзию жизни природы, при сохранении обыденности изображаемого сюжета.

Среди этих работ должна найти себе место и небольшая недатированная картина «Перед дождем» (Гос. Третьяковская галерея), написанная несомненно по впечатлениям природы средней полосы России. В ее композицию введен незатейливый жанровый сюжет, являющийся сопровождением темы пейзажа. В целом это произведение отличается большой свободой и смелостью живописного решения. Здесь эмоционально каждое цветовое пятно, начиная от рыжевато-ржавой листвы дерева в центре картины, кончая белым пятном кофточки идущей по мосткам женщины и красной рубахой бегущего по лугу мальчика. Это несомненно крупная удача художника на пути завоевания эмоциональной выразительности живописных средств, которая впоследствии найдет еще более глубокое решение в его картинах 70-х годов.

Важное значение для Васильева имела поездка с Репиным на Волгу в 1870 году. Хотя весь ее план был подчинен главной цели, связанной с работой Репина над картиной «Бурлаки на Волге», Васильев со свойственной ему энергией и страстью готовился к этой поездке как к чему-то чрезвычайно важному для себя. Для молодого художника были притягательными прежде всего необъятные, волнующие просторы Волги, в которых он скоро открыл для себя неиссякаемый источник новых пейзажных тем. В работе над волжским пейзажем благотворно сказались и живописный опыт предыдущего года, и ранее приобретенное вблизи Шишкина мастерство рисунка. Важна была и работа бок о бок с таким художником, как Репин. Жизнь в тесном общении друг с другом и неизбежное при этом взаимное влияние несомненно способствовали совершенствованию мастерства обоих художников. Характеризуя Васильева как рисовальщика, Репин с восхищением вспоминает о его «магическом карандаше», который верно и впечатляюще мог обрисовать «целую картину крутого берега с покривившимися над кручей домиками, заборчиками, чахлыми деревцами и остроконечными колокольнями вдали»¹.

Волжские рисунки Васильева, замечательные по своей пластичности и изяществу, дают богатейший и разнообразный материал для характеристики мастерства художника. Зарисовывая тот или иной мотив с натуры, он нередко уже видит в нем будущую картину. Есть у Васильева и несколько портретных рисунков бурлаков и множество композиционных набросков будущих картин.

¹ И. Р е п и н. Далекое близкое, стр. 232.



Ф. Васильев. После дождя. 1869 год.

Гос. Третьяковская галерея.



Ф. Васильев. Вид на Волге. 1871 год.

Гос. Русский музей.

От поездки на Волгу у Васильева остался и ряд живописных произведений, из которых наибольшее впечатление производят картины «Вид на Волге» (1871, Гос. Русский музей), «Бухта на Волге», маленький этюд «Лодка» и несколько незаконченная картина «Волжские лагуны» (все три в Гос. Третьяковской галерее) с широко взятым берегом, поросшим жесткой травой, и прекрасно написанным грозным небом.

Красивый по живописи «Вид на Волге» (стр. 421) представляет собой широкий пейзаж с группой бурлаков, отдыхающих на берегу. Васильев прекрасно передал игру солнечного света на широкой глади реки и легкую прохладную тень от причаленных к берегу барок. Вода в освещенных местах кажется прозрачной, и отражение облаков и голубизны неба как будто опускается куда-то в глубину. В соседстве с голубым тоном неба повышается интенсивность золотисто-коричневой гаммы цветов песчаного берега и барок, наполняющей пейзаж теплом солнечного света.

Ряд композиционных рисунков, связанных с этой картиной, представляет собой ценный материал, показывающий, каким путем шел художник к осуществлению своего замысла. В процессе работы Васильев отказался от многих запечатленных в эскизах жизненных подробностей и остановился на таком компози-

ционном решении, которое позволило ему связать воедино пейзаж и жанровый мотив из жизни бурлаков. Их скромное присутствие в картине внесло в ее содержание значительную ноту. Оно наполнило жизнью безлюдный берег, а поднятые вверх паруса расписных барж придали пейзажу спокойную торжественность.

Одновременно с волжскими пейзажами, работа над которыми продолжалась по возвращении в Петербург, было написано одно из главных произведений художника «Оттепель»¹ (1871, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 423). В ее образном строе еще больше, чем в волжских пейзажах, раскрылась идейная зрелость молодого пейзажиста. Рождение «Оттепели» было, по-видимому, подготовлено поездкой па Волгу. Прожив среди крестьян и окунувшись в толщу народной жизни, он еще больше приблизился в своих творческих исканиях к идейным стремлениям передового искусства. Живым и действенным примером мог стать для молодого пейзажиста и опыт старших художников².

Первый вариант картины «Оттепель» (местонахождение неизвестно), исполненный еще в 1870 году, был во многом созвучен их произведениям. Более самостоятельным и вместе с тем идейно зрелым проявил себя художник в дальнейшей работе над этой темой. В большом эскизе (частное собрание в Москве), красивом и тонком по колориту, им были найдены все взаимоотношения планов и действенная роль далей — наиболее ответственной части картины. Коренным образом перерабатывая сюжетную основу, Васильев стремился к такой композиции, при которой ведущую роль получил бы пейзаж.

Самая картина представляет собой как бы следующий, заключительный этап обобщения всех разрозненных впечатлений и подчинения их замыслу. Огромную роль в композиции получает дорога, подчеркивающая почти беспредельную протяженность пространства. Мрачным и строгим выглядит заиндевевший лес; снег утратил свою белизну, и на дальние поля легли синеватые тени. Заброшенной и сиротливой кажется одинокая крестьянская изба. И холодный луч солнца, прорвавшийся сквозь тяжелые тучи, скупо освещая пейзаж, не в силах изменить его общего тоскливого облика. Введенная в пейзаж фигура путника с ребенком, с трудом пробирающихся по разъезженной талой дороге, еще больше усиливает гнетущее чувство безнадежности. Картиной «Оттепель» Васильев вплотную подошел к той идейно-художественной проблематике, которая еще в 60-х годах стала предметом внимания пейзажистов реалистического направления, придав в то же время ее трактовке небывалую эмоциональную действенность.

¹ Ранней весной 1871 года Васильев выступил с картиной «Оттепель» на конкурсе Общества поощрения художников. Соревнуясь с Саврасовым, представившим картину «Печерский монастырь близ Нижнего-Новгорода», Васильев получил первую премию. Еще до конкурса его картина была приобретена П. М. Третьяковым.

² На протяжении 60-х годов перед глазами Васильева на конкурсах и выставках проходили многие работы московских мастеров как пейзажной, так и жанровой живописи. Он мог видеть «Похороны крестьянина» Перова, зимние пейзажи Саврасова и Каменева. Примечательно, что в 1869 году для «Художественного автографа», издаваемого артелью, Васильевым была сделана литография с картины Каменева «Зимняя дорога».



Ф. Васильев. Оттепель. 1871 год.

Гос. Третьяковская галерея.

И все же, несмотря на успех, который она принесла художнику сначала в России, а затем на Всемирной выставке в Лондоне¹, живопись этого произведения очень скоро становится для Васильева уже пройденным этапом. Она, по выражению Крамского, являлась как бы «задатком» того, что впоследствии внесет молодой художник в русскую школу пейзажной живописи.

Ранней весной 1871 года Васильев по предписанию врачей должен был срочно выехать из Петербурга на юг, вследствие чего два последних года его жизни прошли в Крыму, в отрыве от художественной среды. Работа над волжским пейзажем и картиной «Оттепель» не исчерпала собой интереса художника к так любимой ему природе средней полосы России. Среди написанных в Крыму картин значительное место занимают так называемые «русские пейзажи». Разрабатывая одну и ту же тему — «утро над болотистым местом», варьируя этот мотив, он создает такие замечательные произведения, как «Мокрый луг», «Заброшенная мельница», неоконченную картину «Болото осенью». В каждой из них в той или иной мере используются натурные зарисовки и этюды, сделанные им в местечке Хотень Харьковской губернии, где Васильев провел около двух месяцев перед переездом в Ялту.

¹ В газете «Journal de St. Petersbourg» (19/31 мая 1872 года, стр. 2) была перепечатана из английской газеты «Morning Post» статья о выставке с хвалебным отзывом о картине «Оттепель».

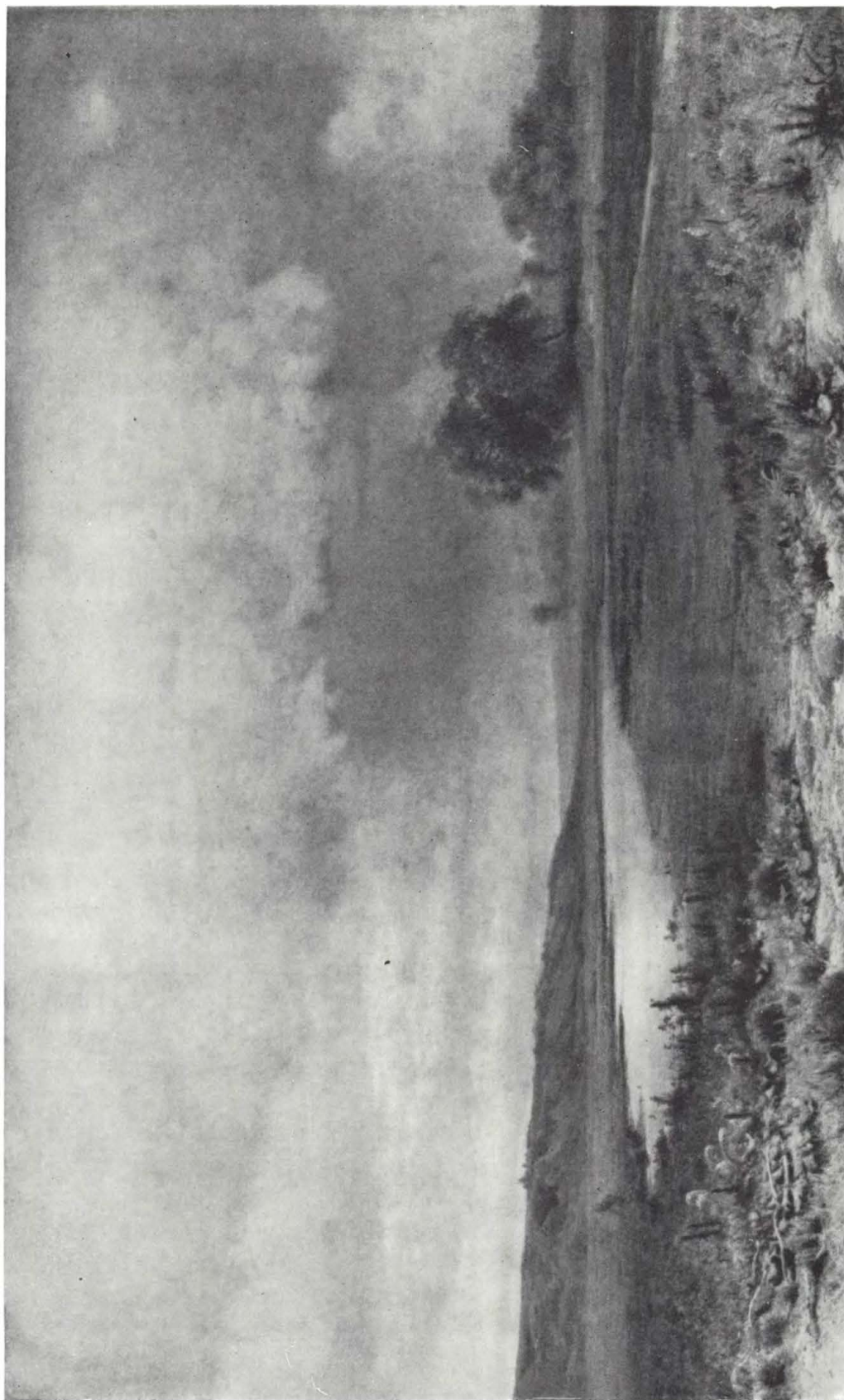
Первым среди этих пейзажей был исполнен «Мокрый луг» (1872, Гос. Третьяковская галерея; стр. 425). По сравнению с «Оттепелью» эта картина являла собой нечто новое в развитии живописного мастерства и становлении творческого метода художника.

Привезенные в Крым натурные материалы для этой картины вместе с воспоминаниями о природе тех лет слились, как видно, в его представлении в поэтический образ, который принял в себя, как исповедь, многое из душевного состояния художника. Вызванная необходимостью работа по воспоминаниям естественно подвела Васильева к созданию обобщенного образа, что в свою очередь оказалось благоприятным и для совершенствования его живописи. «Ваша картина в тонах на земле — безукоризненна,— писал Крамской в Ялту своему молодому другу,— ...Эта трава на первом плане и эта тень — такого рода, что я не знаю ни одного произведения русской школы, где бы так обворожительно это было сработано. И потом счастливый какой-то фантастический свет, совершенно особенный, и в то же время такой натуральный, что я не могу оторвать глаз»¹. Не было до Васильева в русском пейзаже и так «натурально» (повторяя слова Крамского) и вместе с тем поэтично написанного неба с гонимыми ветром тучами, и мокрых, действительно мокрых деревьев. Изображенный художником пейзаж рождает сложную гамму чувств: то светлых, полных надежд, то тревожных, наполняющих душу безотчетной печалью. С методом работы, как будто близким Васильеву, мы встретимся в творчестве Куинджи, стремившегося всегда передать в картине только то, что сохранили память и чувство. Но то, чем сильна живопись картины «Мокрый луг», принципиально отлично от живописи картин Куинджи. У Васильева в картине все, начиная от первого плана и кончая далями, затянутыми полосой дождя, представляет собой пример последовательной тональной живописи с тонко выраженной пластичностью и удивительной «окончателностью», которая, по словам Крамского, «дает возможность не только узнавать предмет безошибочно, но и наслаждаться красотой предмета»². Весь построенный на тонких градациях света и цвета пейзаж Васильева оказался на высоте завоеваний пленерной живописи, что придало еще большую жизненность его художественно обобщенному живописному строю. После того, что внес годом раньше Саврасов своим пейзажем «Грачи прилетели», эта картина Васильева, с ее тонко раскрытым состоянием природы, была не менее необходимым завоеванием для русской пейзажной живописи. Являясь следующим шагом после Саврасова в развитии лирического пейзажа, она вносила в русскую школу то, что укрепляло ее своеобразие и открывало широкий путь для дальнейшего движения вперед.

Среди произведений, написанных в Крыму на «русскую тему», имеется и пейзаж «Болото осенью» (Гос. Русский музей). Цвет в нем выступает в сложном

¹ Письмо 22 февраля 1872 года.— В кн.: «Переписка И. Н. Крамского», т. 2. Переписка с художниками. М., 1954, стр. 34—35.

² Там же, стр. 35.



Ф. Васильев. Мокрый луг. 1872 год.
Гос. Третьяковская галерея.

взаимодействии со свето-воздушной средой и в местах наиболее проработанных достигает исключительной тонкости переходов от тона к тону. Возможно, что в работе над этим пейзажем был использован блестящий по живописи этюд «Осенний лес» (Гос. Третьяковская галерея), сделанный в горах Крыма вероятно осенью 1872 года, то есть в то время, когда писалась и картина. Он обладает теми же живописными качествами, но благодаря работе непосредственно на природе в этюде больше сохранено живое чувство природы.

В ряду картин с изображением «русского пейзажа» подлинным шедевром является у Васильева «Заброшенная мельница» (Гос. Третьяковская галерея; стр. 427)¹. В дошедших до нас многочисленных эскизах к этой картине, сделанных главным образом в сепии, видно, как перерабатывались натурные зарисовки и рождалась окончательная композиция пейзажа, уточняющая его содержание. Главным средством эмоциональной выразительности является здесь колористический строй, найденный в сложном взаимодействии цвета со свето-воздушной средой. Сочетанием мягких зеленоватых и синеватых тонов создается ощущение призрачного света предрассветного часа, когда каждый цвет и каждая форма кажутся неопределенными и вместе с тем особенно значительными. Здесь реальность выступает в счастливом сочетании с фантазией. В тишине ночи как будто слышится легкий мелодичный звук воды, стекающей с мельничного колеса. Васильев заставляет чувствовать красоту и поэзию летней ночи, сохранившиеся в его воспоминаниях о жизни в Хотени.

Одновременно с «русскими пейзажами» Васильев постепенно осваивает и мотивы южной природы. Им исполняется ряд интересных этюдов, в альбомах появляются натурные зарисовки крымского пейзажа и карандашные эскизы будущих картин. Его манит к себе природа горного Крыма, сохраняющая в своем облике строгость, чистоту и величие. В этом плане большой интерес представляют этюды Васильева. Все они, несмотря на маленькие размеры, отличаются подлинной монументальностью.

Те же черты свойственны и последней картине Васильева — «В Крымских горах» (Гос. Третьяковская галерея; *вклейка*), посланной художником на конкурс в Петербург весной 1873 года. Благодаря мастерски решенной композиции, Васильеву удалось сосредоточить внимание зрителя на дальних планах картины, где высоко над дорогой, на выжженном солнцем склоне горы, особняком от зеленой поросли, стоят три высоких сосны. Их стройные стволы увлекают взгляд вверх, к темно-зеленым кронам, которые как будто касаются края облаков. Кажется, что облака находят одно на другое, опускаются ниже, стелются влажным туманом по вершинам и склонам, скрадывая четкие очертания рельефа, смягчая контуры, тени и все цветовые отношения.

¹ Исполнение этой картины относится, вероятно, к концу 1872 года, так как один из карандашных рисунков (Гос. Третьяковская галерея) для этой композиции, приближающийся к окончательному решению, датирован 26 ноября 1872 года.



Ф. Васильев. Заброшенная мельница. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Сохраняя в основном коричневато-сероватую красочную гамму, Васильев достигает тонких нюансов в цветовой и тональной разработке дальних планов, что и создает впечатление как бы движущихся и пронизанных светом облаков. В отличие от живописи горных вершин ближний план кажется несколько жестким по манере письма. Выбрав мотив, лишенный внешней эффектности, выполнив его в сравнительно монохромной красочной гамме, Васильев создал образ пейзажа, который волнует своей глубокой внутренней значительностью. «...Точно не картина, а во сне какая-то симфония доходит до слуха оттуда, сверху, а внизу, на земле, где предметы должны быть реальны,— какой-то страдающий и больной человек. Решительно никогда не мог представить себе, чтобы пейзаж мог вызвать такие сильные ощущения». Такое восприятие пейзажа «В Крымских горах»,

выраженное Крамским в письме к молодому художнику¹, может быть лучше всего выразило этический смысл созданного Васильевым пейзажного образа.

Описывая Крамскому наступление весны в Крыму, Васильев говорил: «Если написать картину, состоящую из одного этого голубого воздуха и гор, без единого облачка, и передать это так, как оно в природе, то, я уверен, преступный замысел человека, смотрящего на эту картину, полную благодати и бесконечного торжества и чистоты природы, будет отложен и покажется во всей своей безобразной наготе. Я верю, что у человечества, в далеком, конечно, будущем, найдутся такие художники, и тогда не скажут, что картины — роскошь развращенного сибарита... Я верю в это, и потому прав, и никакие доводы не заставят меня думать иначе»². Одновременно с этой своеобразно изложенной эстетической концепцией складывалось у Васильева и его понимание колорита в пейзаже, прекрасно выраженное им также в одном из писем к Крамскому: «Картина, верная с природой, не должна ослеплять каким-нибудь местом, не должна резкими чертами разделяться на цветные лоскутки»³. Характерно, что сам художник написанные им в Крыму картины называл по сравнению с «Оттепелью» новым жанром. Он стремился выразить в них свое понимание прекрасного в природе. Как видно по его произведениям, это прекрасное лишено всяких внешних эффектов и традиционного понимания красоты.

Как ни коротка была жизнь Васильева, как ни мало он сделал для осуществления своих грандиозных творческих замыслов, в его произведениях получили неповторимо оригинальное и сильное решение важнейшие вопросы, выдвинутые развитием пейзажной живописи. Значение этого хорошо понимали уже его современники. Крамской, зная, что дни безнадежно больного художника сочтены, писал о нем в августе 1873 года: «...я полагаю, что русская школа теряет в нем гениального мальчика, — такое чутье природы, такое нежное поэтическое чувство без сентиментальности, такое всеобъемлющее понимание редко встречается., у него было нечто, чего не было и нет ни у одного из наших пейзажистов»⁴. Не менее высокую оценку дал наследию Васильева Н. Н. Ге в речи на 1-м съезде художников: «Молодой, сильный, всего пять лет живший как художник., достигший высоты громадной... он открыл живое небо, он открыл мокрое, светлое, движущееся небо, и те прелести пейзажа, которые выразил в сотне своих картин»⁵. Значение вклада Васильева стало еще более ясным, когда к тому, что было сделано им и его старшими современниками, прибавилось то, что внесли Куинджи и Поленов.

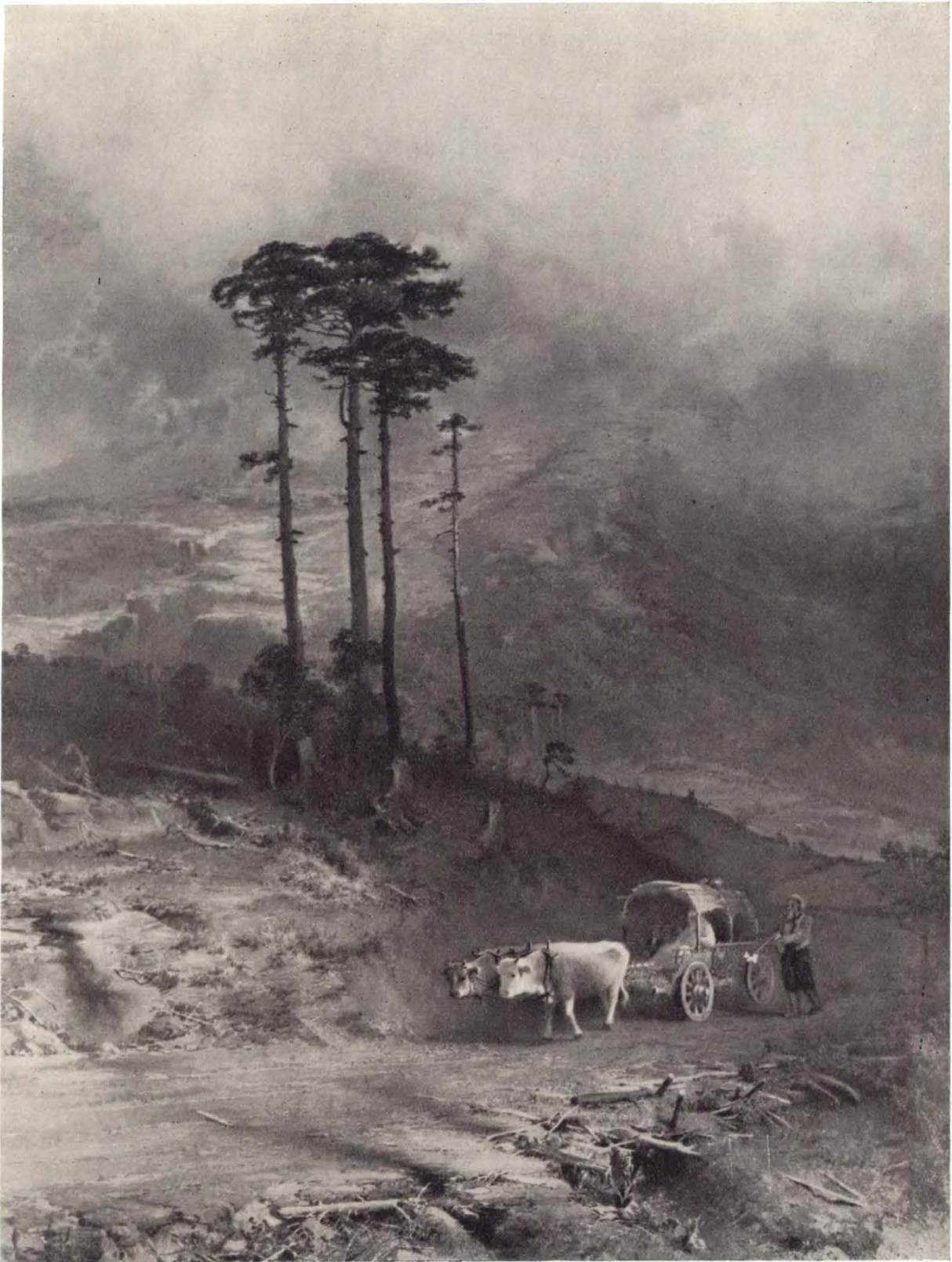
¹ Письмо 1 марта 1873 года. — В кн.: «Переписка И. Н. Крамского», т. 2. Переписка с художниками, стр. 195.

² Март 1872 года. — В кн.: «Переписка И. Н. Крамского», т. 2. Переписка с художниками, стр. 48—49.

³ Письмо 14 января 1873 года. — Там же, стр. 140.

⁴ Письмо И. Е. Репину. — Там же, стр. 249.

⁵ Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств в 1894 году, созванного по повелению дарования галлерей П. и С. Третьяковых городу Москве. М., 1900.



Ф. Васильев. В Крымских горах. 1873 год.

Гос. Третьяковская галерея.



А. Куинджи. На острове Валааме. 1873 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Творчество Архипа Ивановича Куинджи (1842—1910)¹ впервые привлекло к себе внимание при появлении на академической выставке его картины «На острове Валааме» (1873, Гос. Третьяковская галерея; стр. 429). И. Е. Репин под впечатлением этой картины писал Третьякову: «Картина представляет суровую северную природу. Замечательна она еще удивительным серебристым тоном... Гранитная плоскость освещена лучом холодного солнца; даль картины — лес над небольшой рекой и водоросли тонут во мраке под густыми тучами; на первом плане, на пригорке, стоят два, обшипанные ветром, дерева — сосна и береза. Очень впечатлительная вещь, всем она ужасно нравится, и еще не дальше как сегодня заходил ко мне Крамской — он от нее в восторге»².

¹ А. И. Куинджи, грек по национальности, родился в Мариуполе в бедной семье сапожника. В начале 60-х годов он приехал в Петербург с намерением поступить в Академию художеств. Однако на первом же экзамене обнаружилась полная неподготовленность Куинджи. В следующие годы он снова и снова держал экзамен в Академию, но молодого художника из года в год постигала неудача. И только в 1868 году Куинджи получил звание неклассного художника с обязательством сдать экзамены. Но, добившись первого признания у академических профессоров, он уже не видел необходимости связывать себя установленной в Академии системой занятий. Он не посещал ни вечерних рисовальных классов, ни лекций. С 1869 года картины Куинджи стали появляться на академических выставках, и в 1872 году за виды Валаама и Ладжского озера художнику было присуждено звание классного художника 3-й степени.

² Письмо И. Е. Репина П. М. Третьякову 17 января 1873 года.— В кн.: И. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым. М.— Л., 1946, стр. 18.

В поисках путей к обобщенному выражению суровой красоты природы Куинджи прошел в своем пейзаже мимо внешне эффектных мотивов валаамского ландшафта¹. В живописном решении картины уже чувствуется оригинальность его палитры. Своеобразие этого произведения казалось современникам особенно разительным по сравнению с ранними картинами Куинджи, в которых чувствовалось влияние Айвазовского.

С 1874 года Куинджи выступает на передвижных выставках. Первые выставленные там картины «Заброшенная деревня» (1874) и «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875; *стр.* 431; обе в Гос. Третьяковской галерее) были близки по содержанию обличительным тенденциям многих жанровых картин передвижников. В первом пейзаже перед зрителем вставал образ нищей и убогой деревенской России, где ничто не радует глаз, во втором — раскрывалась во всей своей неприглядности серая, холодная степь, затянутая полосой дождя. Куинджи старался усилить гнетущее впечатление от изображенных им мотивов природы, чтобы в содержании картин острее воспринимались мысли о тяжелой доле русского крестьянина. Характерно, что и современники больше всего обращали внимание на идейную направленность искусства Куинджи и эмоциональную выразительность пейзажного мотива².

В картинах, появившихся у Куинджи в дальнейшем, преобладающим становится украинский пейзаж. Перед глазами зрителя едва ли не впервые в русской живописи раскрылась в таких ярких и поэтических образах природа Украины. Кажется, художник шел здесь по путям, когда-то проложенным Гоголем, воспевающим красоту украинской природы. Вместе с тем образный строй этих произведений не меньше, чем пейзажей критически обличительного содержания, отвечал устремлениям передового искусства, шедшего в это время к утверждению средствами живописи положительных идеалов.

Лучшим произведением середины 70-х годов явилась у художника «Украинская ночь» (1876, Гос. Третьяковская галерея). Сила этого пейзажа заключалась прежде всего в поэтическом обобщении, благодаря которому давно известный сюжет воспринимался по-новому. С исключительной смелостью усилил Куинджи краски живой природы, чтобы передать глубину почти черного южного ночного неба, близну хаток, лунный свет на дороге, серебристость стройных тополей и окутанную ночной тенью уснувшую реку.

¹ Скалистый ландшафт острова Валаам был в то время хорошо известен петербургским художникам как средоточие самых разнообразных мотивов, представлявших интерес для живописца. В 60-х годах этот остров был своего рода лабораторией академической пейзажной живописи, поскольку работы над изображением его природы входили в программу занятий воспитанников пейзажного класса.

² «Сколько грусти, тоски, горя и нужды в этой бесприютной, серой степи! — писал один из современных критиков о картине «Чумацкий тракт». — Сколько немилосердного равнодушия в этом сыром, туманном дне, в этом море грязи, сколько безнадежности в этой беспредельности! А эта воющая собака! Этот протест, посланный в пространство! А эта корчма вдали! Эта гавань чумацкая! Там приют, там крыша, там отдых, там водка. А потом? Потом опять дождь, грязь, холод, опять та же беспредельность, то же горе» (Б. IV передвижная выставка картин. — «Новороссийский телеграф», 1876, № 307).



А. Куинджи. Чумацкий тракт в Мариуполе. 1875 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

В процессе работы Куинджи пришел к несколько необычному для художников того времени живописному методу. Один из самых одаренных учеников Куинджи, А. А. Рылов, так передает слова своего учителя о его методе работы над картиной: «Этюд надо писать с таким вниманием, чтобы потом все осталось в памяти. Картину следует писать „от себя“, не связывая свободное творчество с этюдами. Писать наизусть, на основании знаний, приобретенных в этюде. В картине должно быть „внутреннее“, — любил говорить он, — то есть мысль, художественное содержание. Композиция и техника должны быть подчинены этому „внутреннему“. Ничто не должно отвлекать зрителя от главной мысли»¹.

И действительно, у Куинджи каждая картина была совершенно новым художественным произведением по отношению к этюду. Он стремился решать композиции своих картин на широких планах и спокойных линиях, подчеркивая вместе с тем какую-либо остро выделенную цветом деталь, которую он использовал для характеристики пейзажа. Предельная простота пространственного решения и лаконичность пластической формы согласовывались у художника всякий раз с поисками обобщения.

В то время как большинство живописцев шли по пути приближения к пленеру, дававшему возможность передать бóльшую полноту и красочное богатство природы, взятой в естественных условиях рассеянного света и свето-воздушной среды, Куинджи, главным образом, привлекал пейзаж, взятый в условиях особенно эффектного освещения. В большей части его произведений украинский пейзаж

¹ А. Рылов. Воспоминания. Л., 1960, стр. 50.

изображен или при ярком солнце (как, например, «Березовая роща»), или в лунную ночь («Украинская ночь», «Ночь на Днепре» и др.). В том и другом случае художник стремился использовать свет как главную силу, способную преобразить даже самый скромный и обыденный мотив природы. При наличии у Куинджи исключительно развитой зрительной памяти, ему часто удавалось достичь в своих произведениях почти полной иллюзии светового эффекта. Соответственно силе переданного им света в картине повышенное звучание приобретал и цвет. Его интенсивность подчеркивалась художником контрастным отношением освещенных и затененных планов пейзажа, намеренным усилением теней.

Новизна живописного строя в картинах Куинджи редко кого оставляла равнодушным. Появляясь на передвижных выставках, его пейзажи у одних вызвали восторженное к себе отношение, у других резкие выпады против самого Куинджи и его смелого новаторского живописного метода. Оскорбленный одним из таких намеренно желчных выступлений в печати (принадлежавшего перу пейзажиста-передвижника М. К. Клодта) Куинджи после 7-й передвижной выставки вышел из Товарищества.

На этой выставке были показаны картины «Север», «Березовая роща» и «После грозы» (*цветная вклейка*; все три в Гос. Третьяковской галерее). В последнем пейзаже все наполнено ощущением тревоги и настороженности, какое бывает во время грозы. Эмоциональная насыщенность картины поразительна. Все изобразительные средства, которыми добивался этого художник, начиная от цветовой оркестровки и манеры живописи и кончая такой деталью, как пасущийся на зеленом лугу черный конь, кажутся здесь живыми и естественными, несмотря на явное преувеличение цветовых контрастов.

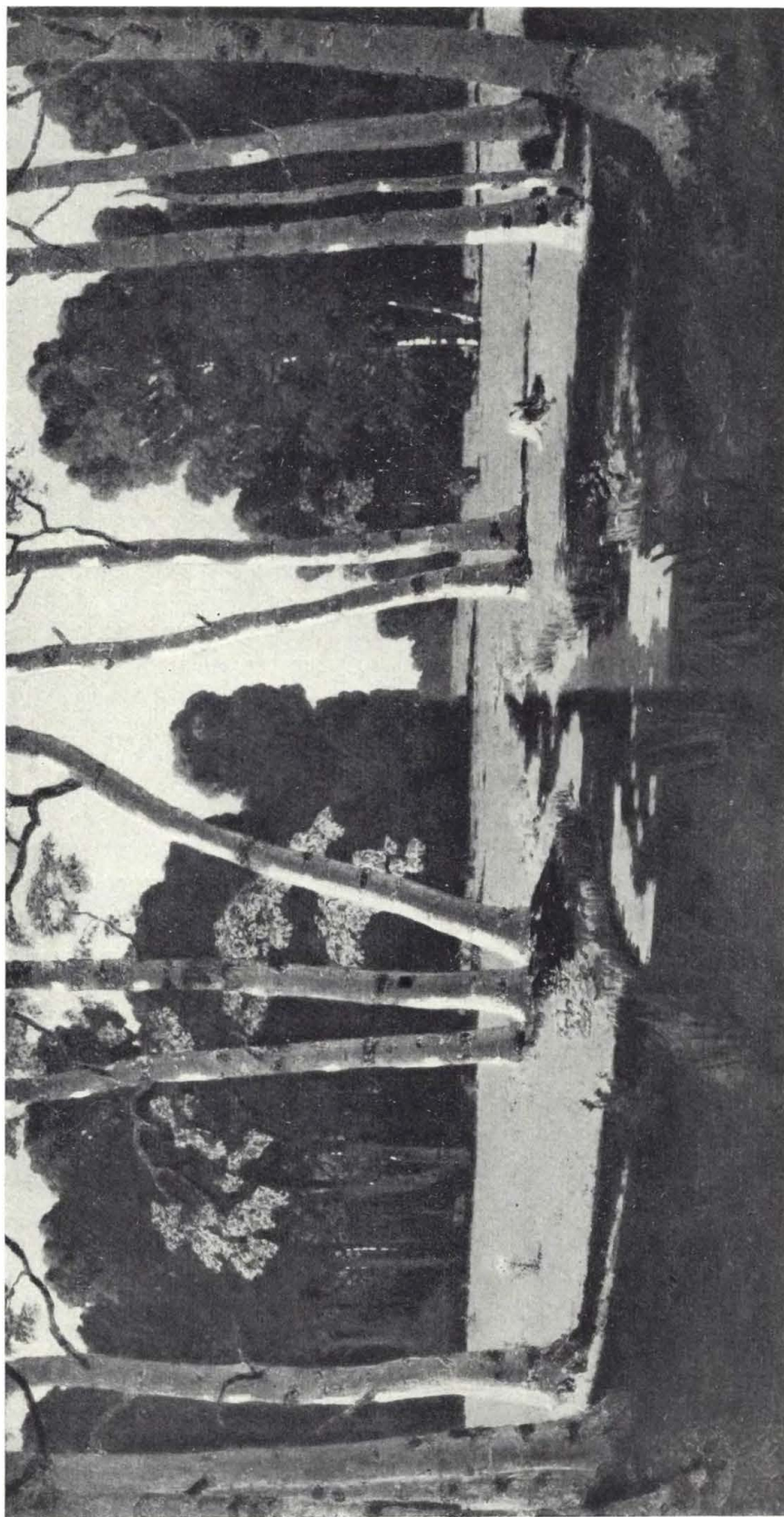
Особенно обнажено принципы живописного метода Куинджи выступили в картине «Березовая роща» (*стр. 433*). На картине представлена лесная поляна, залитая ярким солнцем. Ручей, протекающий среди поляны, и широкий просвет между деревьями в глубине делают подчеркнуто симметричным членение композиционных планов. Та же симметричность сохраняется художником и в группировке растущих на поляне берез. Срезав верхним краем картины кроны берез, Куинджи оставляет в центре отдельные попавшие в поле зрения зеленые ветви. Они рисуются легким узором на фоне более темной зелени дальних деревьев, благодаря чему и обостряется ощущение яркого солнечного света. Эту построенность особенно чувствуешь при сравнении картины с подготовительным эскизом, в котором тот же мотив кажется перенесенным на полотно с большой непосредственностью и близостью к натуре. В картине художник стремился к наибольшей интенсивности цвета в местах, освещенных солнцем. Сгустив тень на переднем плане и пожертвовав некоторыми нюансами, которые могли бы придать пейзажу больше жизненного многообразия, он все же сумел создать реальный образ.

В 1880 году Куинджи устраивает персональную выставку, на которой показывает только одну картину — «Ночь на Днепре» (1880, Гос. Русский музей). Впечатление, произведенное ею, было огромно. «„Ночь на Днепре“, — читаем мы



А. Кунджиджи. После грозы, 1879 год.

Гос. Третьяковская галерея.



А. Кунджи. Березовая роща. 1879 год.

Гос. Третьяковская галерея.

в одном из писем Крамского, — вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественно свое течение, и небо настоящее, бездонное и глубокое»¹. Примененный художником прием обобщения художественной формы здесь вполне оправдан самим выбранным мотивом и потому не разрушает цельности впечатления. Все подчинено выражению содержания, то есть того, что сам Куинджи называл «внутренним» в произведении искусства.

На следующей своей персональной выставке, в 1882 году, Куинджи показал второй вариант картины «Березовая роща», повторение картины «Ночь на Днепре» (1882) и новое свое произведение — «Днепр утром» (1881, стр. 435; обе в Гос. Третьяковской галерее). Последняя из этих картин должна была привлечь особое внимание посетителей выставки, поскольку в ней неожиданно открылась новая грань искусства художника.

С высокого холма открывается вид на Днепр, серебристой лентой вьющийся по равнине, на дальние степи за рекой и высокий, чуть розовеющий небосвод. Благодаря низко взятой линии горизонта просторы равнины кажутся в пейзаже почти бескрайними. Пейзаж написан в мягкой серебристо-перламутровой красочной гамме, и только цветущие травы на переднем плане вносят в общий колорит картины более звучные тона. Стройные формы дикого татарника на высоком стебле, вырисовывающиеся на фоне светлого неба, усиливают впечатление от простирающейся за ним бесконечной шири степного простора.

После этой последней персональной выставки 1882 года, которая как будто еще более укрепила его успехи и славу, Куинджи до конца своей жизни уже ни разу не выступал перед публикой со своими произведениями. В пейзажах, созданных художником в последние два десятилетия, чаще всего запечатлены грандиозные явления природы, которые, видимо, покоряли его мощью стихийных сил. Он любил писать величественные пламенеющие закаты в степи, туманы, поднявшиеся над морем, радугу, опоясавшую небосвод, панорамы горных снеговых вершин, сверкающих в лучах заходящего солнца. Но если в лучший период творчества мастер находил необходимый ему живописный язык для выражения своих замыслов, добивался гармонической цельности и поэтичности содержания в излюбленных им обобщенных образах природы, то произведения последнего периода действовали на зрителя прежде всего внешними свето-цветовыми эффектами. Декоративность, близкая модерну, подменяла в таких случаях искомую художником выразительность образа. Можно думать, что и самого Куинджи не удовлетворяли подобные

¹ Письмо И. Н. Крамского А. С. Суворину 15 ноября 1880 года. — В кн.: И. Крамский. Письма, т. II, стр. 210. «Что это такое? Картина или действительность? — писал поэт Я. П. Полонский. — В золотой раме или в открытое окно видели мы этот месяц, эти облака, эту темную даль, эти „дрожащие огни печальных деревьев“ и эти переливы света, это серебристое отражение месяца в струях Днепра, огибающего даль, эту поэтическую, тихую, величавую ночь?» (Я. Полонский. Картина Куинджи. — «Страна», 1880, № 79). Успех этого произведения был настолько велик, что в следующем году Куинджи сделал повторение картины. В настоящее время «Ночь на Днепре» уже не производит на зрителя того впечатления, которое она оказывала на современников, так как примененные художником непрочные краски теперь значительно потускнели.



А. Куинджи. Днепр утром. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

результаты его исканий. Не случайно он не решался в эти годы выступить со своими картинами перед общественным судом.

Только после смерти художника, в 1910 году, ученики и друзья, войдя в мастерскую, увидели все то, над чем трудился Куинджи в поздние годы своего творчества. Наряду с большим количеством произведений, несущих на себе следы живописного экспериментирования, здесь были пейзажи, в которых образ природы исполнен прежней внутренней цельности. К их числу нужно отнести в первую очередь картину «Ночное» (1900, Гос. Русский музей), возвращающую снова к приднепровским просторам, которым художник в свое время посвятил одни из лучших своих вдохновений. Серьезными живописными достижениями отмечены были и некоторые этюды и эскизы будущих картин: «Прибой» (этюд, 1887, Гос. Русский музей), «Море» (этюд, 1890, частное собрание в Москве), «Степь весной» (этюд, частное собрание в Москве) и «Полдень. Стадо в степи» (эскиз, 1890—1895, Гос. Русский музей).

В 1894 году Куинджи был приглашен одновременно с Шишкиным руководителем пейзажного класса в Высшее художественное училище при Академии. Как педагог он пользовался огромной любовью и авторитетом среди молодежи. Судя по воспоминаниям его ближайших учеников, он в своей педагогической практике приучал их к тому же методу работы над картиной, которым пользовался и сам¹.

В 1897 году, во время студенческих волнений в Академии, Куинджи был заподозрен начальством в солидарности с бастующей молодежью и немедленно уволен из состава преподавателей Академии. Но еще в течение ряда лет Куинджи продолжал состоять членом Художественного совета Академии и со страстью вел борьбу за подлинное обновление академической системы преподавания, вкладывая в эту борьбу весь свой педагогический талант и опыт².

В историю искусства Куинджи вошел как пролагатель путей к созданию обобщенных образов пейзажа, как певец могучих степных просторов, как пейзажист, в картинах которого жизненные впечатления с природы воссоздавались всегда претворенными, красочно усиленными и романтически приподнятыми, оставаясь в то же время правдивыми. Своим творчеством он утвердил возможность создания реалистического образа природы, синтезированного и обобщенного памятью, воображением и искренними переживаниями художника.

В 1871 году при организации 1-й передвижной выставки к передвижникам примкнул А. П. Боголюбов. Это был логический вывод из его прежних исканий. Работа на природе неизбежно должна была внести серьезные коррективы в приемы живописи, усвоенные им в годы ученичества. Переехав на постоянное жительство во Францию (по состоянию здоровья), он оказывается теснее связанным с художественной жизнью Парижа, что дает ему возможность по достоинству оценить прогрессивные завоевания художников барбизонской школы³. Его этюды приобретают нечто родственное с искусством барбизонцев. В их произведениях он находил подкрепление своим стремлениям к воздушности пейзажа, к естественности композиции и колорита, насыщенного светом. Тяготение Боголюбова к этому кругу

¹ На воспоминаниях учеников о методе преподавания Куинджи ссылается М. П. Неведомский. (См. М. Неведомский. Куинджи. М., 1937, стр. 77). Учениками Куинджи в Академии художеств были А. А. Рылов, Н. К. Рерих, К. Ф. Богаевский, А. А. Борисов, В. Е. Пурвит и многие другие, менее известные художники.

² Одновременно с этим Куинджи был занят мыслью создать творческую организацию, основной целью которой была бы моральная и материальная поддержка художников. Ядро этой организации образовали ближайшие ученики Куинджи, сохранившие горячую привязанность к своему учителю. Сам Куинджи, помимо своего неутомимого участия в этом деле, оказал молодому обществу большую материальную помощь, вложив в его фонд свои личные сбережения. Так создалось Общество имени Куинджи, предусматривавшее в своем уставе обширную выставочную работу, покупку картин у художников и широкую популяризацию искусства.

³ «Под влиянием глубоких пейзажистов, каковы: Юлий Дюпре, Добиньи или Коро и проч., можно серьезно вникнуть в составление и красоту картины, а также обратить внимание на серьезный колорит, составляющий неоспоримо превосходный отпечаток французской школы». Так писал Боголюбов в семидесятых годах в Академию, считая необходимой для русских пенсионеров жизнь в Париже. (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 14, лит. Б., д. 42, л. 112—124).



А. Боголюбов. Лес в Вёле. 1871 год.

Гос. Третьяковская галерея.

французских художников прошло через весь период его парижской жизни и прочно удержало художника на реалистических позициях. Ни в чем не подражая им в прямом смысле этого слова, он сумел найти и свой язык, и круг излюбленных мотивов, и свой подход к живописному претворению природы. Его этюды этого времени почти всегда доведены до законченности, приближающей их к картинам. Это дает возможность предполагать, что художник, начав работу непосредственно на натуре, продолжал ее в мастерской. Их мягкая, богатая нюансами живопись тонко передает жизнь природы. Лаконично охарактеризованы вписанные в пейзаж жанровые мотивы повседневной жизни маленьких селений Франции. Наиболее характерны в этом плане такие произведения, как «Трепор. Нормандия» (1870-е годы, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 439*), «Вель. Двор фермы. Осень» (1870-е годы, Гос. Русский музей), «Ферма в Шамбодуане» (1880-е годы, Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева), «Болото. Виши» (1880-е годы, частное собрание). К числу лучших этюдов следует отнести и его «Лес в Вёле» (1871, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 437*), в котором художник, используя на редкость простой мотив, сумел раскрыть жизнь природы в ее богатстве и многообразии.

В творчестве Боголюбова, как и прежде, большое место занимает работа над морским пейзажем. В картинах Боголюбова почти не встретишь романтических эффектов, но вместе с тем он умеет дать почувствовать и нарядную праздничность, и торжественность, и драматизм. Сохраняя пластически выраженную характеристику предметов в ближних планах, он при помощи мастерски переданной свето-воздушной среды стремится обострить ощущение необъятных просторов моря. Много внимания уделяет он в пейзажах живописи неба.

Из произведений, написанных художником в России, особенно интересна по живописи картина «Устье Невы» (1872, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 441*). Ее композиция выгодно подчеркивает широкую дельту реки, за которой открываются дали. Очертания изображенных предметов кажутся смягченными воздухом, влажными от близости моря. На 2-й передвижной выставке успех ее был исключителен. Крамской назвал ее «превосходной вещью». Из русских пейзажей Боголюбова должен быть назван еще прекрасный по живописи этюд «Пруд в Петровском-Разумовском» (1870-е годы, Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева).

Не оставлял в те годы Боголюбов и работы над морскими баталиями, требующими исторической точности. В осуществлении этих задач он опять-таки шел по пути реалистического переосмысления академических традиций, что выгодно отличает эти его картины от баталий, исполненных мастерами Академии. То же можно сказать и об его городских «перспективах», пейзажах, написанных в Москве в конце 70-х годов.

Будучи связан в 70-х годах со многими передовыми русскими художниками (Репиным, Поленовым, В. Васнецовым, Савицким, Похитоновым), он для некоторых из них оказался учителем, тем более, что в это десятилетие перед русским реалистическим искусством встала неотложная задача освоения в живописи света и воздуха. Боголюбов сумел передать им свой опыт, помочь им развить свое живописное видение природы и на какое-то время был для них хорошим примером, не подавляя их собственных творческих интересов. Характерно, что Поленов, работавший в начале 70-х годов под руководством Боголюбова в Париже и Вёле, считал себя во многом обязанным его советам.

Конечно, искусство Боголюбова представляло собой явление, во многом отличное от творчества тех пейзажистов, которые безраздельно были связаны с демократическими устремлениями искусства. Но достаточно сравнить его произведения с академическим пейзажем, чтобы прогрессивные черты его творчества стали очевидны.

Пейзажная живопись 1860—1880-х годов, благодаря многообразию творчества ее главнейших мастеров, предстает в целом как явление сложное, богатое завоеваниями, дающее немало примеров вдохновенного мастерства и творческого преодоления трудностей, встававших перед художниками. В ее истории интересны пути не только выдающихся мастеров, но и некоторых второстепенных художников, которым помог выдвинуться общий подъем пейзажной живописи. Среди последних



А. Боголюбов. Трепор. Нормандия. 1870-е годы.

Гос. Третьяковская галерея.

в 80-е годы наиболее характерными фигурами были А. А. Киселев¹ и Е. Е. Волков² — два пейзажиста, картины которых пользовались в свое время популярностью. Не обладая ярким дарованием, оба они с трудом прокладывали себе путь к большому искусству. И только на выставках 80-х годов современники начинают отмечать в их произведениях художественные достоинства³.

Из работ 80-х годов у Киселева наиболее удачной была картина «С горы» (1886, Гос. Третьяковская галерея; стр. 442). В ней наиболее интересны по живописи дальние планы. Начиная с 90-х годов в творчестве Киселева значительное

¹ А. А. Киселев (1838—1911) вначале учился на филологическом факультете Петербургского университета, откуда был исключен за участие в студенческих волнениях. В 1861 году был принят в Академию художеств на правах вольноприходящего. В 1865 году впервые выступил на академической выставке с картиной «В окрестностях Москвы» (Гос. Русский музей). Член Товарищества передвижных художественных выставок с 1876 года, он стал с 1897 года руководителем пейзажной мастерской в Высшем художественном училище при Академии художеств. Киселев много писал по вопросам искусства для журнала «Артист».

² Е. Е. Волков (1844—1920) учился в рисовальной школе Общества поощрения художников. В 1870 году за картину «Вид из окрестностей Петербургской губернии», представленную на выставку в Академии художеств, получил звание неклассного художника с условием обязательной сдачи экзаменов по научным предметам. С 1880 года член Товарищества передвижных художественных выставок.

³ Киселев в эти годы посещал рисовальные вечера в доме Поленовых, Волков еще в конце 1870-х годов работал вместе с Шишкиным в Крыму. Для обоих это явилось серьезной школой.

место занимает работа над пейзажами горного Кавказа. В этих картинах, как и раньше, наиболее слабым местом был колорит и дробная, несколько сухая манера живописи в ближних планах, что ослабляло впечатление от многих горных пейзажей Киселева. Лучшими из этих произведений являются «Старый Сурамский перевал» (1891, Гос. Третьяковская галерея) и «У подножья Казбека» (1891, Киевский гос. музей русского искусства).

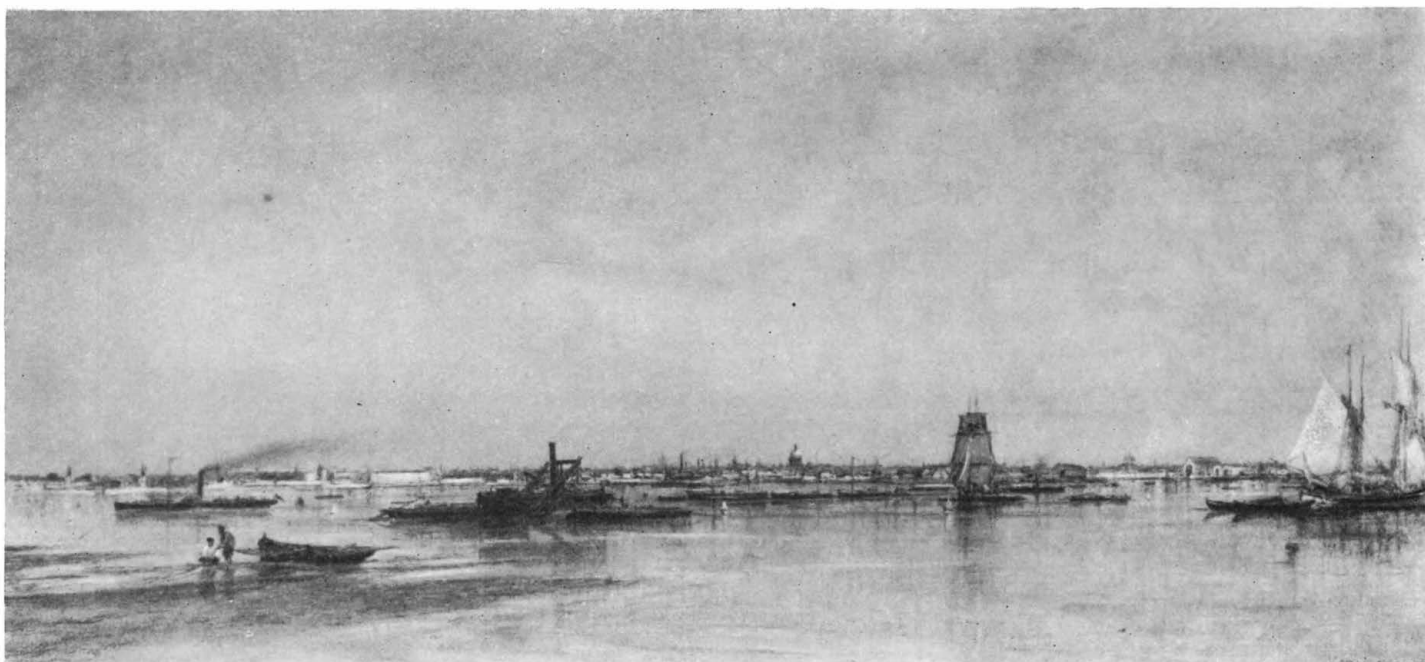
Первые выступления Волкова на академической выставке 1870 года и на конкурсах Общества поощрения художников проходили, как правило, без успеха. О его творческих возможностях в это время можно судить по картине «Болото осенью» (1871, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 443), достоинством которой является, пожалуй, лишь верно найденная цветовая гамма осеннего пейзажа. Только в 1878 году произведения Волкова были впервые приняты на передвижную выставку. Лучшим его произведением явилась картина «Октябрь» (1883, Гос. Третьяковская галерея), в которой с особой тщательностью был проработан передний план с молодой березовой рощей. Восьмидесятые годы были лучшим периодом творчества художника, его картины встречали одобрительные отзывы в печати. Однако живопись большинства его полотен и тогда была сухой и холодной, а в дальнейшем в его творчестве все отчетливее стало выступать тяготение к внешней красоте мотива, черты салонного искусства, связанного с академизмом.



Демократической пейзажной живописи, представителями которой были в первую очередь художники-передвижники, противостояли в 1870-х и 1880-х годах пейзажисты, тесно связанные с реакционным крылом Академии художеств. Первые места на академических выставках занимали в те годы маринист Р. Г. Судковский (1850—1885), В. Д. Орловский (1842—1914), Ю. Ю. Клевер (1850—1924) и более молодой из этой группы И. Е. Крачковский (1854—1914), ученик М. К. Клодта по Академии.

Академической пейзажной живописи было теперь уже трудно удержать свое бывшее превосходство над реалистическим пейзажем. Участие русских художников на Парижской всемирной выставке в 1878 году принесло победу прогрессивному лагерю пейзажистов и за пределами родины. Произведения этих художников поражали прежде всего своим национальным своеобразием, резко отличавшим их от картин академических живописцев¹. Несмотря на то, что подъем реалистической

¹ Э. Матушинский в своей статье о парижской выставке приводил отзывы французского критика Эмиля Бержера, напечатанные в «Journal Officiel», согласно которым «русское искусство преимущественно в пейзаже и жанровых картинах особенно красноречиво заявляет свою нарождающуюся самобытность». Другой французский критик Дюранти, всегда выступавший в защиту реализма, еще более весомо высказывался о русском национальном пейзаже, которому, как и жанровой живописи, он сулил «светлое будущее». Сам Матушинский готов был полемизировать с этими отзывами; свое основное внимание в статье он уделил академическому искусству. (Э. М а т у ш и н с к и й. Художественный отдел Парижской всемирной выставки.— «Голос», 1879, № 52).



А. Боголюбов. Устье Невы. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

живописи благотворно сказался в 70-х годах и на состоянии академического пейзажа, произведения его главных представителей на парижской выставке — Мещерского, Клевера и Орловского — выражали скорее решительное неприятие коренных принципов реализма, нежели близость к ним¹. Пейзажисты Академии постепенно утрачивали то лучшее, что было завоевано ими в 70-х годах, и превращались по существу в представителей салонного искусства, которое в эти годы все более расширяло свои позиции в русской художественной жизни.

Ближе других к реализму в своем понимании задач пейзажа подошел рано умерший маринист Р. Ф. Судковский. Но при всем своем даровании, полностью преодолеть усвоенные навыки академической системы он все же не смог, хотя в своем подходе к изображению моря, казалось, руководствовался стремлением к правдивости и содержательности создаваемого образа. В его произведениях, сухих по рисунку и невыразительных по колориту, далеко не всегда достигается глубокое художественное обобщение, хотя многие выбираемые им мотивы и были рассчитаны на грандиозность и пафос художественного образа. Судковский не сумел ни развить лучших завоеваний Айвазовского, ни использовать то новое, что внес в морской

¹ Борьба этих двух направлений не прекращалась на протяжении всего рассматриваемого периода, принимая со стороны Академии резко агрессивные формы. Наиболее ярким противником реалистического искусства был Орловский, нередко прибегавший в борьбе с передвижниками к недостойным приемам.



А. Киселев. С горы. 1886 год.

Гос. Третьяковская галерея.

пейзаж Боголюбов. Относительно лучшими его произведениями являются «Очаковская пристань» (1881, Гос. Третьяковская галерея), «Тишь на море» (1883, там же), «Дарьяльское ущелье» (1884, Гос. Русский музей).

Представление о Клевере как салонном пейзажисте и общую оценку его творчества не могут изменить те несколько произведений 70-х годов, в которых он преодолевал условность академизма. Характерно, что в тот же период, когда Клевер создавал свое лучшее произведение — свежий по восприятию природы пейзаж «Мелколесье» (1878, Гос. Третьяковская галерея), он уже начал выступать с зимними пейзажами, рассчитанными на внешнюю красоту мотива. Выработанная им форма пейзажа с яркими, кричащими закатами в дальнейшем без конца повторяется и варьируется, превращаясь в грубый, далекий от подлинного искусства штамп.

Орловский к концу 70-х годов был художником уже вполне определившихся творческих интересов. Обращаясь к изображению природы Украины, он разрабатывал сюжеты из крестьянской жизни. Занятия под наблюдением Боголюбова в Париже, куда он был послан по окончании Академии, укрепили его навыки в работе на натуре. Но глубокое проникновение в тему осталось чуждо художественным интересам Орловского. Хотя Боголюбов знакомил его в Париже с завоеваниями



Е. Волков. Болото осенью. 1871 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

барбизонцев, в цветовой гамме большинства его пейзажей чувствуется условность решения, чуждая пленерной живописи. Его «Украинский пейзаж» (1882, Воронежской обл. музей изобразительных искусств) и картина «Березовая роща» (1886, Азербайджанский гос. музей искусств им. Р. Мустафаева) с широко взятыми далями пейзажа являются характерными примерами живописи этого мастера. Внешне здесь все выглядит привлекательно, но все как бы позирует перед художником. Изображение строится на условном распределении освещенных и затененных планов, условно передана в картине и воздушность далей. Из других произведений Орловского наиболее известны «Сенокос» (1878) и «Жатва» (1882; оба в Киевском музее украинского искусства).

В общем развитии пейзажной живописи 1860—1880-х годов был по-своему значителен и интересен каждый этап пройденного ею пути. Но над всем, что дошло до нас от этого тридцатилетия, господствуют произведения 70-х годов, периода расцвета творчества ее лучших мастеров. В это десятилетие пейзажистами были созданы произведения, знаменовавшие настоящий прогресс всей русской живописи. И действительно, достаточно вспомнить такие произведения, как «Грачи прилетели» и «Проселок» Саврасова, «Мокрый луг» и «В Крымских горах» Васильева, этюды Шишкина, пейзажи Куинджи, чтобы понять, чего добились тогда пейзажисты в живописном освоении природы. Именно в тот период художниками были завоеваны свет, «мокрое, светлое движущееся небо», эмоциональность пейзажного образа и, наконец, его глубокое идейно-художественное обобщение. Всесторонне используя традиционную светотеневую систему живописи, они открывали в ней

все новые и новые возможности и тем самым подвели русское искусство к завоеванию пленера.

Характерно, что в периодической печати того времени горячо обсуждались вопросы, связанные именно с этими задачами. Они привлекли к себе внимание не только профессиональных критиков, но и ученых во главе с Д. И. Менделеевым. Можно сказать, что старшими мастерами к концу 70-х — началу 80-х годов были созданы все условия для выступления Поленова с его пленерестическими картинами¹. Художественная общественность, приветствуя эти произведения, видела в их живописи не только новаторские искания, но и естественное и последовательное развитие тех лучших черт и традиций, которые отличали пейзажную живопись 70-х годов. Поленов обогатил пейзаж многими новыми достижениями, развитыми в дальнейшем молодым поколением художников.


Восьмидесятые годы выдвинули новую проблематику в развитии пейзажной живописи, поскольку этот вид искусства приобрел еще большее общественное звучание. Но при всем этом пейзажная живопись 80-х годов, обогатившись новыми завоеваниями в области изобразительных средств и став искусством более тонким и непосредственным в изображении жизни природы, осталась в своем существе неразрывно связанной с традициями и завоеваниями предшествовавшего периода.

¹ О пейзажном творчестве В. Д. Поленова см. посвященный ему раздел во второй книге IX тома настоящего издания.



И. Е. РЕПИН

Д. В. Сарабьянов



В начале 70-х годов XIX века впервые ярко и сильно проявился талант Репина. В 1875 году Крамской писал Поленову: «Четыре года тому назад Перов был впереди всех, еще только четыре года, а после Репина „Бурлаков“ он невозможен... для всех стало очевидным, что уже невозможно остановиться хотя бы на маленькую станцию, оставаясь с Перовым во главе»¹.

Эти слова вожака передвижников весьма знаменательны. Начинаясь новый этап развития русской живописи. Окрепло новое поколение живописцев. 70—80-е годы прошли под знаком торжества передвижников. Репин был первым художником, наиболее последовательно и ярко воплотившим все то лучшее, что было заложено в передвижничестве. Судьба художника была тесно связана с судьбой Товарищества, хотя формально только с конца 70-х годов он стал его членом.

Рядом с Репиным всегда шли мастера различных жанров и тем: портретист Крамской, бытописатели русской деревни Максимов и Савицкий, мастера городской и революционной темы В. Маковский и Ярошенко. Но Репин далеко превзошел их в своем творчестве. Лишь в историческом жанре уступал он великому Сурикову. Именно эти два имени стали символом целой эпохи в истории русской живописи.

В творчестве Репина как бы скрестились многие линии русского искусства 70—80-х годов. Различные стороны жизни стали предметом его творческого претворения. Художник размышлял о современном ему крестьянстве, о судьбах революционной интеллигенции. Думал об истории своего народа. Восхищался характерами окружавших его деятелей русской культуры. Изумлялся народной силе и красоте. Почти нет таких жанров, в которых не работал бы Репин и в которых он не оставил бы заметного следа. Больших успехов достиг он и в области графики.

¹ Переписка И. Н. Крамского, т. 2. Переписка с художниками. М., 1954, стр. 414.

Центральное место, которое Репин занимал среди мастеров-передвижников, давно привлекло к этой фигуре внимание критиков и историков искусства. На пороге творческого расцвета художника начал всячески приветствовать и пропагандировать Стасов. В 90-е годы стали появляться первые альбомы с воспроизведениями репинских работ. Однако в дореволюционное время не вышло ни одной монографии о художнике.

После Октябрьской революции интерес к творчеству Репина все усиливался по мере того, как советское искусство становилось на путь использования самых прогрессивных сторон русской реалистической школы. Несколько репинских выставок, из которых наиболее значительными были выставки 1936 и 1957 годов, многократное переиздание автобиографической книги Репина «Далекое близкое», выход нескольких монографий, из которых наиболее значительной остается труд И. Э. Грабаря, издание писем, проведение научных конференций, посвященных репинскому творчеству,— все это стало свидетельством всенародного признания мастера и пристального интереса к его наследию.



Илья Ефимович Репин родился в 1844 году в городе Чугуеве Харьковской губернии. Его отец был военным поселенником. Это было весьма низкое сословие, ниже которого считались лишь крепостные. Сначала семья художника жила в достатке. Однако вскоре она обеднела, и молодой Репин еще в детстве испытал нужду и лишения.

Первые уроки рисования Репин получил в Чугуевской топографической школе. Уже в 50—60-х годах молодого художника часто приглашали в соседние села расписывать церкви. Уже тогда он поражал всех своим талантом.

В середине XIX века Чугуев был одним из своеобразных провинциальных центров, весьма типичных для тогдашней России. Многие иконописцы, жившие в городе, пользовались широкой известностью в соседних губерниях. Подрядчики нанимали здесь также позолотчиков и резчиков. Среди чугуевских ремесленников были прославленные мастера «по художественной части». Были и живописцы-профессионалы, не слишком большого таланта и умения, но во всяком случае относившиеся к своему делу с живым интересом. Эти чугуевские художники и стали первыми советчиками и учителями Репина.

Это были И. Н. Шаманов, И. М. Бунаков, у которого Репин учился довольно продолжительное время, и талантливый Л. И. Персанов; последний в начале 60-х годов попал в Академию художеств, но, не выдержав академической муштры, вернулся домой в 1867 году и умер лет 27—28 от роду. Все эти художники, сохраняя в известной мере наивно-поэтическое представление о натуре, стремясь к точному ее воспроизведению, были в целом далеки от тех тенденций, которые в Петербурге и Москве были связаны с утверждением нового реализма.

Под влиянием этих художников Репин создавал свои первые произведения. Среди самых ранних работ интересен акварельный рисунок «Вид на школу военных топографов в Чугуеве» (1857, Гос. Третьяковская галерея), в котором торжествует принцип наивного пересказа увиденного. Близки друг другу два живописных портрета — А. С. Бочаровой (1858, Гос. Третьяковская галерея) и матери художника (1861, частное собрание в Париже) — весьма яркие примеры ранней манеры Репина-живописца. Традиционная портретная схема сочетается здесь с благоговейным преклонением перед натурой. Репин выписывает детали одежды, стремится с полной точностью воспроизвести черты лица модели. В этих ранних работах художника чувствуются связи с миниатюрной и акварельной портретной живописью, получившей широкое распространение в первой половине XIX столетия.

Репинские произведения чугуевского периода говорят о том, что начинающий художник еще на родине прошел значительную живописную подготовку. В одной из своих статей И. Э. Грабарь на вопрос о том, почему Репин сумел, приехав из Чугуева в Петербург, так быстро попасть в Академию художеств, отвечает: «Потому, что в Петербург, в Академию приехал не просто захолустный провинциал, а Илья Репин, юноша не только стальной закалки, сказочной энергии и исключительной одаренности, но и высокой художественной выучки»¹.

В 1863 году осуществилась давняя мечта Репина. Ему удалось, исполнив несколько иконописных заказов, собрать некоторую сумму денег, позволившую отправиться в Петербург для поступления в Академию художеств. С этого времени начинается трудный, полный событий период в биографии художника. Он зарабатывает деньги на существование не только писанием портретов, но и любой другой работой, вплоть до покраски крыш. Тем временем идет подготовка к вступительным экзаменам. Репин поступает в Рисовальную школу, где его учителями оказываются известный график середины века Р. К. Жуковский и будущий наставник и друг И. Н. Крамской. Школу Репин посещает недолго. Вскоре он держит экзамен, и его зачислят в Академию.

Петербург встретил Репина активной художественной жизнью, брожением интеллигенции и студенчества, передовыми идеями, которые жадно впитывала молодежь. В Академии еще слышны были отзвуки «бунта 14-ти». Еще говорили и спорили о трактате Чернышевского, задумывались над теми вопросами, которые он поставил в своем романе «Что делать?».

Сам Репин так описывал это напряжение интеллектуальной жизни: «Студенчество 60-х годов клокотало подавленным вулканом, и его прорывало в разных местах опасными неожиданностями. Внутри образованных кружков молодая жизнь кипела идеями Чернышевского. Ссылка его пролетела ураганом из края в край через университеты. Бурлило тайно все мыслящее; затаенно жило непри-

¹ И. Грабарь. Чугуевские учителя Репина.— В кн.: «Художественное наследство. Репин», т. 1. М.—Л., 1948, стр. 17.

миримыми идеями будущего и верило свято в третий сон Веры Павловны („Что делать?“)»¹.

В студенческие годы завязалась у Репина дружба с критиками В. В. Стасовым и А. В. Праховым, с И. Н. Крамским, М. М. Антокольским, В. Д. Поленовым, К. А. Савицким и другими передовыми художниками второй половины XIX века. Именно в это время он проходил особую школу у Крамского, часто посещая его, разговаривая с ним об искусстве и его роли в обществе, о месте художника в жизни, о его честности, о его долге перед народом. Прахов помогал Репину «освоить» русскую классическую литературу. В те же годы Репин общался с членами Артели художников, бывшей в Петербурге своеобразным центром художественной жизни, воспринимая там живое, заинтересованное отношение к судьбам искусства. Наконец, в это время Репин в некоторой степени участвовал в организации Товарищества передвижных художественных выставок, в которое он, однако, не мог вступить сразу же при его создании, так как еще не окончил Академию. Он всей душой сочувствовал Товариществу и знал, что со временем непременно станет его членом. В Петербурге в эти же годы формировалось мировоззрение Репина, давшее ему право назвать себя впоследствии «человеком 60-х годов», и те эстетические взгляды, которые нашли потом свое хотя и не систематическое, но яркое и характерное отражение не только в его творчестве, но и в обильной переписке и замечательных воспоминаниях.

Художественное развитие Репина идет в это время довольно сложными путями. С одной стороны, он прилежно усваивает академические приемы, работает сначала над воспроизведением образцов, а затем живой природы, стремится создавать точно отработанные и выдержанные в академическом плане композиции, как это предписывалось правилами Академии и ее столпами, вроде Ф. А. Бруни. С другой стороны, художник работает дома, «для себя», создавая жанровые композиции, портреты. Эти работы он показывает Крамскому, и именно их одобряет вожак Артели.

Так складывались в творчестве Репина две внутренне связанные, но все же различные по методу, сюжетам и их трактовке линии, которые завершились в конце ученического периода созданием двух больших монументальных произведений. Для Академии Репин делает «Воскрешение дочери Иaira» — программу, прославившую его как большого живописца и вдумчивого художника и давшую ему возможность поехать за границу на казенный счет. Линия портретно-жанрового искусства приводит к картине «Бурлаки на Волге», созданной почти в то же время и выдвинувшей Репина в первые ряды нового, демократического искусства.

Ряд академических композиций, созданных на протяжении нескольких лет, позволяет проследить, как Репин постепенно отказывается от холодного «сочинительства» в духе Бруни, советовавшего ему не смотреть на природу, брать композиционные схемы из картин Пуссена, компоновать, вырезая фигурки и сопоставляя

¹ И. Репин. Далекое близкое. М., 1961, стр. 199.

их на листе бумаги. Он приходит к более живой и человеческой трактовке мифологических и религиозных сюжетов.

Нежизненны и схематичны такие работы, как «Похищение сабинянок» (1867, Гос. Русский музей) или рисунок-эскиз к «Диогену» (1867, Гос. Третьяковская галерея). Рядом с этими эскизами композиций в «Натурщике» (1867, Гос. Русский музей) особенно ясно видны успехи Репина в рисунке и в моделировке формы. Но вскоре и традиционные академические сюжеты получают у него более жизненное истолкование. В двух работах маслом 1869 года — «Голгофа» (Киевский гос. музей русского искусства) и «Иов и его друзья» (Гос. Русский музей) — уже проявляются в известной степени драматизм и психологизм Репина.

Особенно удачна картина «Иов и его друзья», за которую Репин был удостоен малой золотой медали. Художник добился в ней глубокого истолкования библейского сюжета, выявив его «человеческий смысл». На картине показан тот момент, когда к Иову, лишенному богом богатства, дома, детей, но все же оставшемуся твердым в своей вере, пришли его друзья, чтобы утешить старца и помочь ему в его горе.

Два эскиза, находящиеся в Третьяковской галерее, показывают, как художник в работе над картиной начинал свой путь с наивной демонстративности, пользуясь приемами условной жестикюляции, необходимой для раскрытия смысла разговора героев, а потом стал искать средства передачи общего настроения, того состояния созерцательности, которое придает этой сцене общечеловеческий смысл. Репин не сумел еще преодолеть условность академического стиля. Но он добился впечатления величия Иова в его скорби и бедности. В картине уже дают себя знать интерес художника к внутреннему миру героев и выразительность обобщенных силуэтов, проявившаяся с особой силой в конкурсной картине «Воскрешение дочери Иаира» (1871, Гос. Русский музей; *стр. 451*).

В этой работе Репин должен был изобразить чудо воскрешения девочки, описанное в евангелии. Естественно, что между этим заданием и жизненными переживаниями молодого художника было мало общего. Сюжет этот сразу не мог привлечь Репина, так как с самого начала трудно было найти пути его реалистического воплощения. Один из первых рисуночных эскизов, сделанный около 1870 года, свидетельствует о том, что художнику было нелегко построить композицию. Это рисунок вертикального формата, в котором изображен как бы предстоящий перед зрителем совершающий чудо Христос. Академические принципы торжествуют здесь полностью.

Нескоро Репин нашел пути к жизненному истолкованию сюжета. Он долго не брался за написание картины и ограничивался лишь предварительными набросками и подготовительными рисунками. Художник искал такого подхода к теме, который позволил бы наполнить картину конкретным эмоциональным смыслом, рассказать о живых человеческих чувствах.

По свидетельству самого художника, поворотным моментом в процессе работы над картиной явились воспоминания юности, давшие толчок для совершенно

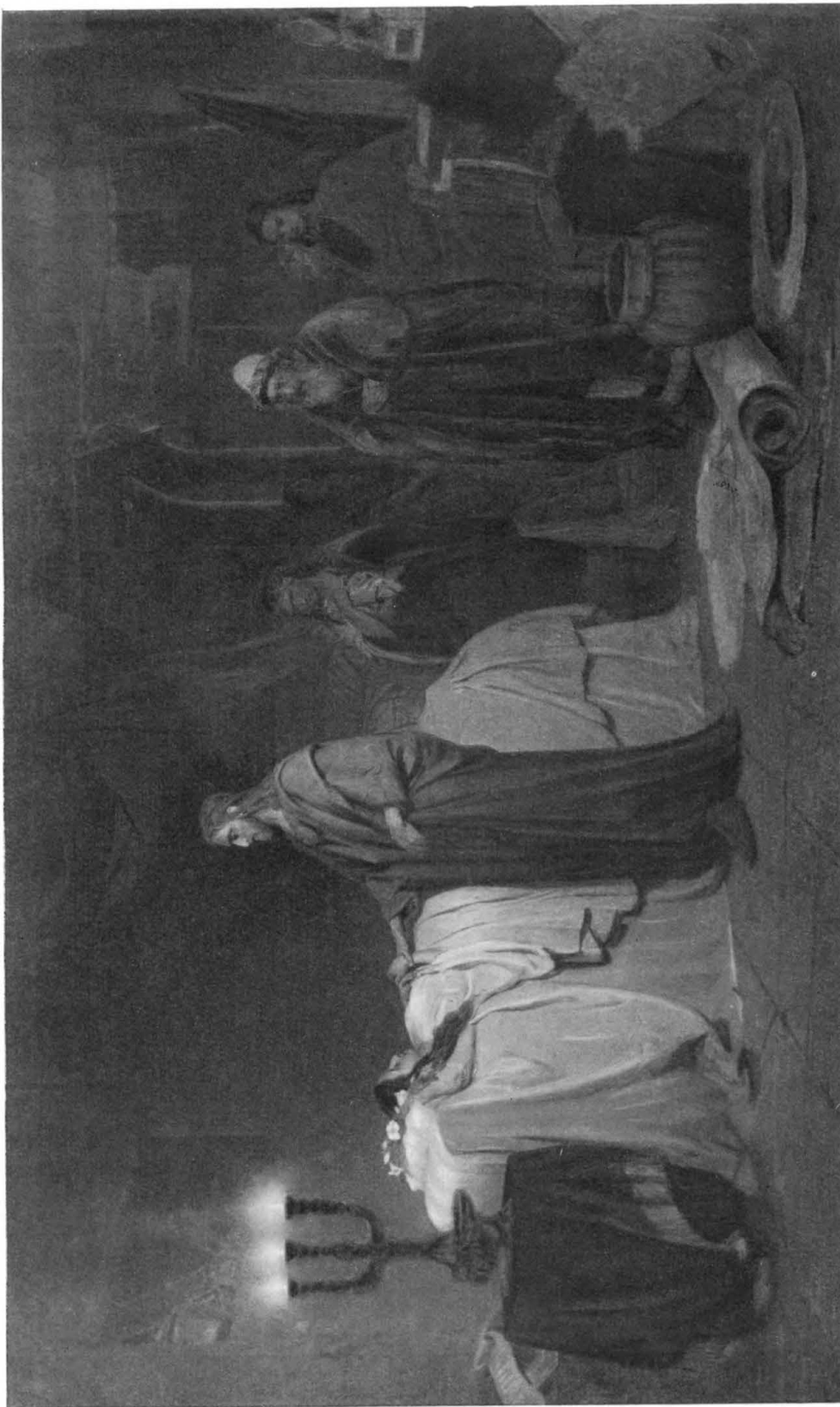
нового решения. Репин вспомнил смерть сестры Усти, вспомнил полумрак комнаты, где лежала сестра, и вновь ощутил то охватившее его душу чувство тоски и печали, которое испытал он когда-то, войдя в комнату своего чугуевского дома. Это чувство и стало основой художественного образа. Репин увидел свою задачу не в простом изображении события, а в передаче глубоко эмоционального настроения. Испытанные когда-то переживания помогли добиться жизненной убедительности в истолковании традиционного сюжета.

В это время были созданы рисунок «Лежащая в гробу девушка» (1871, Гос. Русский музей) и графические эскизы, в которых уже намечается принятая потом Репиным композиция. С самого начала Репин представлял себе всю сцену погруженной в полумрак. В карандашном эскизе Третьяковской галереи (1871) возникает тема столкновения света и тени, наполняющего композицию внутренним драматизмом. Свет в этом рисунке как бы борется с тенью, преодолевает ее. Не случайно исследователи репинского творчества, говоря о «Воскрешении дочери Иаира», вспоминают Рембрандта¹. В графическом эскизе Третьяковской галереи уже заложены оттенки рембрандтовского драматизма. Они заметны и в живописных эскизах к картине, хранящихся в Третьяковской галерее, Полтавском музее и в собрании Л. И. Бродской.

Сплетение холодных и теплых тонов, мерцающее освещение, как бы с трудом проникающий в углы комнаты оранжевый свет, рожденный пламенем свечей, перетекающие друг в друга краски — все эти черты живописного строя эскизов, хотя и в более строгом решении, сохранены и в окончательном варианте картины. Художник мог опереться в своих поисках и на сложившуюся в русской живописи традицию. Уже в «Тайной вечере» Ге евангельский сюжет был трактован новаторски. Крамской как раз во время написания Репиным «Воскрешения» работал над своим «Христом в пустыне». Крамской, как и Ге, учил Репина использовать канву евангельской истории для выражения правды чувств и переживаний. Живописные особенности «Воскрешения дочери Иаира» и эскизов к картине в известной мере сближают Репина с Ге. Репину, очевидно, должна была более импонировать его «Тайная вечеря», чем сухая и рационалистическая картина Крамского. Возвышенный драматизм и ориентация на Рембрандта, о которых речь шла выше, позволяют видеть определенное родство между авторами «Воскрешения дочери Иаира» и «Тайной вечери».

Картину Репин написал быстро. В некоторых частях она осталась незаконченной. Но зато художник сохранил в ней ту атмосферу вдохновения, которая определялась тогда его внутренним настроением. Многие более поздние произведения мастера, получившие широкую известность, в этом отношении уступают «Воскрешению дочери Иаира». В этой картине весь художественный образ в целом и каждая его грань пронизаны личным отношением художника к изображенному событию.

¹ См.: О. Ляковская. Илья Ефимович Репин. М., 1962, стр. 31.



*И. Репин. Воскрешение дочери Яира. 1871 год.
Гос. Русский музей.*

Картина проникнута чувством горькой утраты, напряжённого ожидания, ощущением непостижимой тайны смерти. Христос не выступает в картине в роли божественного чудотворца. Его образ очень человечен. Во всем его облике чувствуется просветленная и мудрая скорбь. Черты лица Христа строги и благородны. Его фигура, окутанная синим хитомом, пластически ясная, рождает у зрителя ощущение значительности этой безмолвной сцены.

Репин долго работал над выражением движения Христа, искал силуэт, который должен был, с одной стороны, вобрать в себя все величие этого персонажа, а с другой — возродить в памяти традиционный образ, воплощенный в русской живописи Ивановым. Плавность движений, певучесть силуэта, размеренный ритм фигур, словно выплывающих из полумрака комнаты, создают линейно-пластическую основу картины, которая несколько смягчает драматическое начало, воплощенное прежде всего колористическими средствами. В этом внутреннем сплетении величавой возвышенности и драматического напряжения — неповторимое обаяние картины Репина, сумевшего поднять наполняющие ее чувства до широкого и высокого строя.

По-другому шло развитие Репина-портретиста. Художнику приходилось здесь иметь дело с реальной натурой, и это позволило ему значительно активнее, чем в исторических картинах, противостоять приемам академизма. В ученические годы Репин постоянно писал портреты родственников и друзей, даже, бывая в гостях, он рисовал привлекавшие его внимание головы и лица. Эта постоянная работа над портретом способствовала становлению художественного идеала начинающего Репина, его представлений о современном человеке. С этих пор и до последних лет своей жизни он непрерывно работает над портретом, во многом определившим дальнейшие судьбы всего репинского искусства.

В 60-е годы Репин обращается к технике туши, или мокрого соуса¹, к которой в это время часто прибегает Крамской. Он создает несколько портретов, почти не уступающих по мастерству и психологической характеристике аналогичным работам этого художника. Портреты Адриана Прахова (1866, Гос. Русский музей), Мстислава Прахова (1866, Киевский гос. музей русского искусства), портрет девочки (1867, Гос. музей изобразительных искусств Туркменской ССР) строго реалистичны, характерны, хотя и обнаруживают черты некоторой сухости. Неоконченный портрет Е. Д. Шевцовой (1865, Гос. Русский музей) более свободен, живописен и выразителен.

Интересны и другие графические портреты этого времени, выполненные чаще всего графитным карандашом. Это — изображения М. М. Антокольского (1866, Гос. Третьяковская галерея), О. В. Чаплыгиной (1867, Харьковский гос. музей изобразительных искусств), Жаркова (1868, Гос. Третьяковская галерея), Климова (1867, Пражская национальная галерея), многие из которых были сделаны

¹ Одна из разновидностей графической техники, близкая к черной акварели. Сухой соус — один из видов пистели.



И. Репин. Портрет В. А. Шевцовой. 1869 год.

Гос. Русский музей.

на вечерах Артели. В большинстве из этих рисунков, в целом еще далеких от высокого мастерства, Репин стремился создать образ типичного представителя передовой разночинной интеллигенции тех лет. Художник как бы вглядывался в лица своих соратников, близких по духу и интересам. Он выявлял работу мысли, черты духовного склада этих людей. Внешний облик портретируемых в этих произведениях Репина необычайно демократичен. А подход к модели со стороны художника — прям и прост.

В живописных портретах второй половины 60-х годов от года к году увеличивается глубина психологической трактовки образа. В портретах Яницких (1865, Гос. Третьяковская галерея) еще можно обнаружить жесткость рисунка, хотя и точного, но суховатого, некоторую прямолинейность решения. Известная резкость

сохраняется в портретах архитектора Ф. Д. Хлобошина (1868, Гос. Русский музей) и С. А. Маринича (1867, Музей Академии художеств СССР). Не случайно эти портреты профильные: художник старается найти в них эффектный поворот, выигрышную позу.

Более мягок и глубок портрет Т. С. Репиной — матери художника (1867, Пражская национальная галерея). В нем Репин совершенно отказывается от каких бы то ни было внешних средств выразительности. Он рисует модель строго в фас. Кисть художника становится более мягкой и в трактовке лица, и в изображении аксессуаров.

Но особой выразительности молодой художник достигает в двух портретах близких ему людей: брата — В. Е. Репина (1867, частное собрание в Москве) и невесты — В. А. Шевцовой (1869, Гос. Русский музей; *стр. 453*). Выполненные еще в ученический период, они свидетельствовали о необыкновенном портретном даровании Репина. Уже в эти годы он шел к своеобразной и глубокой интерпретации человеческой личности.

В портрете брата чувствуется большая свобода в истолковании человеческого образа, в постановке модели. Репин сажает юношу в кресло в непринужденной позе. Его лицо и весь корпус повернуты в одну сторону. Фигура помещена не в центре холста, а смещена влево и при этом наклонена. Это сообщает композиции определенную активность и динамичность, которая разрушает привычную уравновешенность академических композиционных схем.

Тему спокойной, грустной задумчивости воплощает Репин в портрете юной Шевцовой. В его композиции можно отметить известное сходство с композицией портрета брата. Однако, как бы начиная движение масс и линий из левого угла картины, Репин останавливает это движение фронтальным положением головы, спокойным, направленным на зрителя взглядом девушки. Композиционный прием служит здесь созданию впечатления грациозности, девичьей хрупкости. Репин всеми средствами стремится опозитизировать образ, передать не только внешнюю, но и внутреннюю красоту. Живописная свежесть, смелость красочного аккорда, в котором открыто звучит красный цвет, подчеркивает обаяние юности репинской героини.

Очень трудной была для Репина работа над большим групповым портретом «Славянские композиторы» (1872, Московская гос. консерватория). Репин писал картину для гостиницы «Славянский базар». Заказ был спешным, а условия работы — неблагоприятными. Художнику нужно было разместить на одном холсте всех знаменитостей — и живых, и уже умерших к тому времени композиторов. Он придал групповому портрету в какой-то степени жанровый характер, попытавшись «скрепить» отдельные группы различными сюжетными эпизодами. Хотя тем самым Репину удалось преодолеть стандартную парадность, он, не имея в ряде случаев возможности писать портреты с живой натуры, не избежал искусственности в группировке действующих лиц, которая объяснялась искусственностью самого замысла.



И. Репин. Burlaki, идущие вброд. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Однако в эти же годы Репин создал два портрета, которые можно назвать вершиной его портретного творчества допарижского периода. Это «Портрет молодой девушки с распущенными волосами» (1871, частное собрание в Москве) и первый портрет В. В. Стасова (1873, Гос. Третьяковская галерея), созданный, правда, уже после завершения работы над «Воскрешением» и «Бурлаками».

В первом из этих двух произведений как бы продолжается линия лирического портрета, начатая образом Шевцовой. Репин дает профильное изображение молодой женщины, оторвавшейся от книжки, которую она держит на коленях, и на мгновение задумавшейся. Репин мастерски вводит в портрет повествовательное, сюжетное начало. Он использует силуэт головы и фигуры, организует ритм линий, ясно читающихся на ровном фоне.

Портрет Стасова во многом противоположен предшествующим работам, в которых господствовала, как правило, лирическая концепция портретного образа. Следуя за Ге, Перовым, Крамским, Репин создает образ деятеля, трибуна, проповедника своих идей, способного быть твердым в борьбе за эти идеи. Репин выявляет особенности натуры Стасова. Он изображает его в резком повороте, в строгом профиле. Голова критика несколько приподнята и отклонена. Взгляд его направлен в определенную точку, он тверд и мужествен.

Сам Стасов считал, что среди многих портретов, написанных с него Репиным, портрет 1873 года самый удачный и правдивый. Портрету, однако, еще явно недостает той живописной свободы, которой художник достиг в своих последующих работах.

Наиболее интересно в эти годы складывалась у Репина судьба бытового жанра. До «Бурлаков», сразу ставших знаменитыми и сделавших знаменитым самого Репина, у него не было значительных работ в этой области. Ранняя картина, начатая, видимо, еще до поступления в Академию, — «Приготовление к экзамену» (1864, Гос. Русский музей) — не связана с передвижническим социальным жанром. В ней нетрудно увидеть черты сходства с простодушным, наивным реализмом венециановской школы. Здесь мы находим не обличительный жанр просветителей, а бесхитростное любование жизнью, «интерьер», наполненный тишиной и покоем.

Те рисунки, которые делал Репин летом 1867 года в Чугуеве и на рубеже 60—70-х годов на вечерах Артели («Рыболов», Гос. Третьяковская галерея; «Сцена в сарае», частное собрание в Москве и др.), в принципе мало отличаются от «Приготовления к экзаменам». Тем более удивительным оказался быстрый переход к «Бурлакам». Объяснялся он, по-видимому, тем, что в «Бурлаках» синтезировался опыт работы не только над бытовым жанром, но и над академическими программами (несмотря на явное несходство задач), а также были подытожены достижения в области портрета, позволившие художнику создать глубокие характеристики своих героев.

Весь сложный путь Репина от первоначальных набросков до окончательного варианта «Бурлаков на Волге» (1870—1873, Гос. Русский музей) свидетельствует

о том, что Репин выступал здесь как новатор, открывавший новые пути русскому искусству, что он искал нового подхода к жанровой теме, стремился по-новому истолковать образ народа.

В настоящее время, благодаря ряду исследований, основанных и на репинских воспоминаниях, и на многочисленных публикациях новых материалов¹, достаточно определенно вырисовывается история создания картины. Эта история весьма поучительна. Она отражает те сдвиги, которые происходили в то время в русской живописи.

Еще в конце 60-х годов во время прогулки по Неве Репин увидел взволновавшую его сцену: бурлаки тянули баржу. В это время были сделаны первые наброски и эскизы, о которых мы можем судить лишь по воспроизведениям и описаниям.

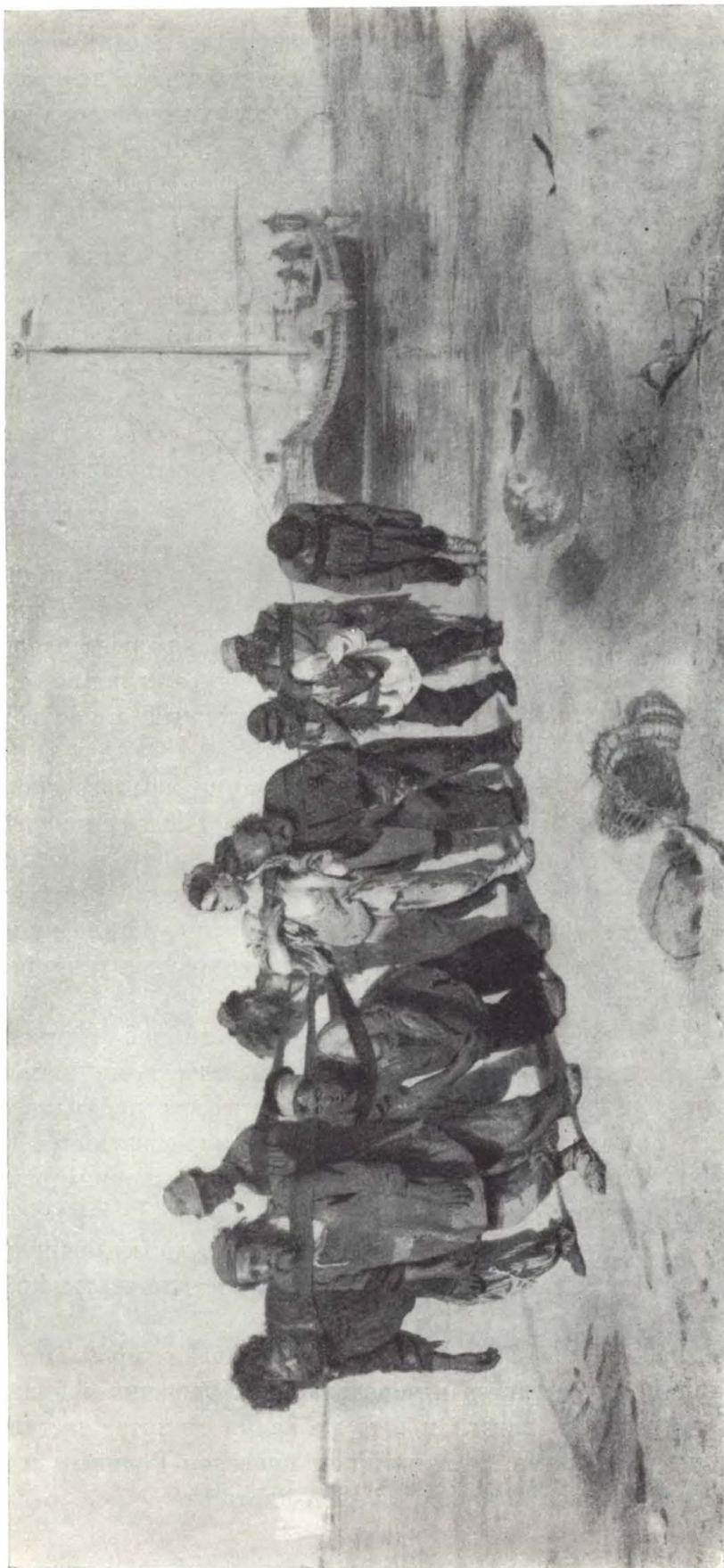
Первоначальные замыслы были еще целиком в духе 60-х годов. То художник изображает несколько фигур несчастных мужиков, выбившихся из сил, подчеркивая мотив страдания и изнеможения, то сопоставляет ободренных бурлаков и разряженную толпу барышень и кавалеров. В этих замыслах было много от прямолинейной тенденциозности, на которую указал Репину Ф. А. Васильев. Репин так передает слова своего товарища: «...Боюсь я, чтобы ты не вдался в тенденцию... Тут эти барышни, кавалеры, дачная обстановка, что-то вроде пикника; а эти чумазые уж очень как-то искусственно „прикомпоновываются“ к картинке для назидания: смотрите, мол, какие мы несчастные уроды, гориллы. Ох, запутаешься ты в этой картине: уж очень много рассудочности. Картина должна быть шире, проще, что называется — сама по себе... Бурлаки, так бурлаки!»².

В это время у Репина возникла идея поездки на Волгу, которая и была им осуществлена в 1870 году в компании с его братом Василием, а также с художниками Ф. А. Васильевым и Е. К. Макаровым. Волжская ширь, замечательные люди, «красивый, дородный народ», который предстал перед художником, живые бурлаки, которых он наблюдал и изучал, — все это изменило замыслы Репина. Постепенно он переходит от поучительной трактовки сюжета к героической, к показу характеров бурлаков, к раскрытию их силы и красоты.

Первые волжские наброски, в которых фигуры идущих в ногу бурлаков монотонно повторяют друг друга, привели художника к эскизу маслом (1870, собрание Т. Н. Павловой в Ленинграде). Однако Репин не удовлетворился этой композицией. Самый ритм движения не давал еще здесь возможности разнообразить рисунок каждого из образов, раскрыть тему во всей ее сложности. Подобный эскиз

¹ См.: А. Савинов. Заметки о картинах Репина. О переработке «Бурлаков на Волге». — В кн.: «Художественное наследство. Репин», т. 2. М.—Л., 1949; Г. Стернин. Картина Репина «Бурлаки на Волге». — В кн.: «Илья Ефимович Репин». М., 1952; О. Ляковская, Ф. Мальцева. Альбом. И. Е. Репина и Ф. А. Васильева в Государственной Третьяковской галерее. — В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. 1. М., 1956; М. Немировская. Работа И. Е. Репина над картиной «Бурлаки на Волге». — «Искусство», 1960, № 6; Т. Юрова. «Бурлаки на Волге» И. Е. Репина. М.—Л., 1961.

² И. Репин. Далекое близкое, стр. 222.



*И. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873 годы.
Гос. Русский музей.*

мог бы вырасти, очевидно, в эмоционально насыщенную картину, вызывающую, как это было и в живописи 60-х годов, глубокое сочувствие к изображенным, но не дающую принципиально новых возможностей в художественном истолковании действительности. Таким и стало в известной мере созданное уже после второй поездки на Волгу полотно 1872 года — «Бурлаки, идущие вброд» (Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*), развивающее композиционный замысел первых эскизов. Художник стремился прийти здесь к большей эмоциональности и композиционной свободе. Однако он и тут не добился решения, которое заставило бы прозвучать каждый образ картины, показало бы изображенную сцену во всех аспектах, открывающихся перед проницательным взглядом художника.

Между тем, чем больше всматривался Репин в бурлаков, тем красивей и величественней выступал перед ним образ народа и тем более сложной представлялась задача художника. Репина увлекли эти люди, сначала непонятные, а потом все более интересные и разнообразные. Среди них особенно выделялся Канин, ставший вскоре главным героем изображенной Репиным ватаги. Философ со спокойным и ясным умом, просветленный в своей скорби, с добрыми глазами и чертами лица античного мыслителя (как казалось Репину), впоследствии Канин связался в сознании художника с образом Льва Толстого. Бурлаки представляли перед художником как могучий многоголосый хор, заставляя его отказаться от однопланового решения и искать, с одной стороны, более обобщенный, а с другой — и более всесторонний образ.

Это удалось Репину в другом варианте композиции, который появился уже в наброске, а затем в эскизе маслом 1870 года (оба в Гос. Третьяковской галерее). Художник развернул здесь ватагу вдоль холста, предопределяя монументальное решение самой группировкой фигур и форматом картины. В процессе работы над темой, в частности, после второй поездки на Волгу, эта композиция претерпела известные изменения. Однако ее основные черты сохранились и в большой картине Русского музея (стр. 457, 459, 461, 462, 463).

Широко раскинулись волжские просторы. Ровной линией тянется горизонт. Этот пейзажный образ целиком соответствует тому эпическому началу, который хотел воплотить в картине Репин. Медленно движется ватага бурлаков, исходивших уже сотни верст по прибрежному песку. Ее движение монотонно. Монотонный ритм шагов подчеркивает бескрайность дали, бесконечность пути. Сцена, представленная Репиным, не содержит в себе активного действия. Здесь нет противопоставлений и открытых столкновений. Но тем труднее было художнику раскрыть в этой композиции характеры героев, развить те типические черты, которые в них таились.

В течение всей работы над картиной Репина волновала проблема подбора героев, их сопоставления, их соседства и чередования. Художник добивался впечатления единства и целостности ватаги и в то же время он хотел заставить звучать в полный голос каждый характер. Этот принцип проведен Репиным и в образных характеристиках бурлаков, и в композиции всей картины.



И. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент.

Ватагу возглавляют два коренника — Канин и могучий бородач с заросшим волосами лицом, в котором проглядывает детски наивное отношение к миру. Эти два, центральные во всей картине, образа как бы олицетворяют силу и разум простых тружеников.

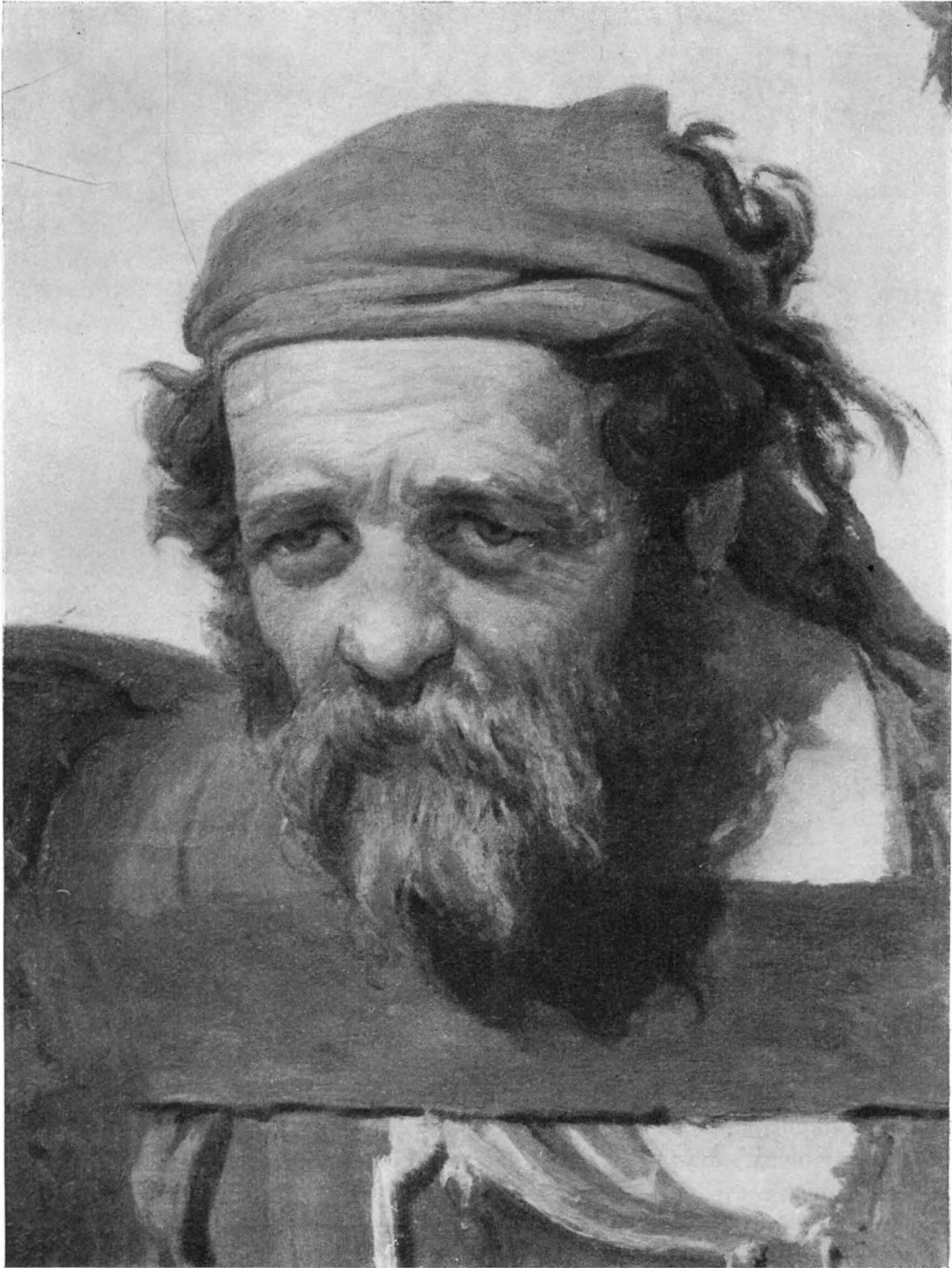
Рядом с Каниным, наклонившись, преодолевая сопротивление, шагает мужчина средних лет — «Илька-матрос», в глазах которого, обращенных к зрителю, словно горит огонь ненависти. Один из мужичков утирает рукавом вспотевший лоб. А юноша (Ларька), еще не привыкший к лямке, словно пытается освободиться от нее, схватив ее руками и откинув корпус немного назад. За ним следует старик, набивающий трубку табаком. Он пообвык, приспособился к своей лямке. Солдат, шагающий сзади, выполняет работу бурлака еще неумело, — он смешно машет растопыренной рукой, затрачивая лишние усилия. Между солдатом и фигурой бурлака, замыкающего шествие, Репин поместил черноволосого высокого «Грека» (как называли его бурлаки), исполненного гордого гнева.

В этой ватаге — разные характеры, разнообразные человеческие проявления. Сила здесь соседствует с изнеможением, мудрость — с наивной детскостью, гнев и озлобленность — со смирением. Но наиболее отчетливо звучит в этом хоре мотив силы, физической и духовной. Вся Россия собралась здесь — и бывший матрос, и отставной солдат, и недавние крестьяне. Они скованы, подчинены страшным законам общественного строя царской России — и здесь отчетливо звучит критическая тема, которую вовсе не отвергает Репин; но вместе с тем зритель чувствует и огромные внутренние силы, всю скрытую мощь этого народа.

Такова была основная идея репинского замысла. Художник сумел увидеть представителей народа интересными своей индивидуальной неповторимостью. Впервые в русской живописи вопрос о сложной человеческой индивидуальности решался так глубоко на материале народных образов. Здесь Репин делал первый шаг по пути, который через несколько лет привел его к «Крестному ходу», а Сурикова — к «Стрельцам» и «Боярыне Морозовой».

Отказ от прямолинейности назидания, от «указующего перста» художника сопровождался углублением идейности картины; перенесение акцента на самих героев с их сложным внутренним миром свидетельствовало о новаторстве Репина. Его герои говорили сами за себя. Положительное начало выступало вперед. Современная действительность получала более всестороннее истолкование.

Это ясно поняли многие современники Репина, в частности Ф. М. Достоевский: «Чуть только я прочел в газетах о бурлаках г. Репина, то тотчас же напугался, — писал Достоевский. — Даже самый сюжет ужасен: у нас как-то принято, что бурлаки всего более способны изображать известную социальную мысль о неоплатном долге высших классов народу. Я так и приготовился их встретить в мундирах, с известными ярлыками на лбу. И что же? К радости моей, весь страх мой оказался напрасным: бурлаки, настоящие бурлаки и более ничего. Ни один из них не кричит с картины зрителю: „Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу!“ И уж это одно можно поставить в величайшую заслугу художнику.



И. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент. Канин.



И. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент.

А не были бы они так натуральны, невинны и просты — не производили бы такого впечатления и не составили бы такой картины»¹.

Много и хорошо писал об этой картине Стасов. Он подчеркивал новый характер творческих исканий Репина, видел в «Бурлаках» залог его дальнейших успехов. Многие в его оценке смыкаются с тем, что написал Достоевский. «Но не для того, — говорил Стасов, — чтобы разжалобить и вырвать гражданские вздохи, писал свою картину г. Репин: его поразили виденные типы и характеры, в нем жива была потребность нарисовать далекую, неизвестную русскую жизнь»...²

Стасов отмечал могучий талант художника, его глубокий реализм и национальную самобытность. «Г-п Репин — реалист, как Гоголь, — писал Стасов, — и столько же, как он, глубоко национален. Со смелостью, у нас беспремерною, он оставил и последние помыслы о чем-нибудь идеальном в искусстве и окунулся

¹ Ф. Достоевский. По поводу выставки. — Собрание сочинений, т. 19. СПб., 1911, стр. 237, 238.

² В. Стасов. Картина Репина «Бурлаки на Волге». — «С.-Петербургские ведомости», 1873, № 76. Перепечатано: Избранные сочинения в трех томах, т. 1. М., 1952, стр. 240.

с головою во всю глубину народной жизни, народных интересов, народной шемящей действительности»¹.

Правда, современники не сумели тогда же осмыслить новые искания Репина в области художественной формы. Эти искания были продиктованы новым характером образов картины. «Бурлаки» — это уже не маленькая жанровая картина, характерная для русской живописи предыдущего десятилетия. На рубеже 60-х и 70-х годов Репин поднял бытовой жанр до монументального звучания, открыв новую перспективу перед русской живописью.

Такая картина естественно требовала строгого и четкого композиционного построения. Репин использовал здесь свое знание академических законов композиции, но использовал их по-новому. Он подчинил композицию двум задачам.

Прежде всего необходимо было добиться жизненности изображенной сцены, найти ритм движения, выявить это движение композиционными средствами. В то же время нужно было тем же композиционным построением полотна достичь и впечатления величественности, размаха, устойчивости.

Репин располагает ватагу бурлаков таким образом, что верхний ее контур тянется параллельно горизонту (это способствует впечатлению устойчивости), а линия, обозначающая их путь по прибрежному песку, близка к диагонали. Эта диагональ, подкрепленная линией берега, расположением баржи, некоторыми другими деталями, выявляет движение ватаги. В ряде фигур развертывается ритм этого движения. Однако Репин не делает его слишком активным, а как бы задерживает,



И. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент.

¹ В. Стасов. Указ. соч., стр. 239.

приостанавливает его. Фигуры бурлака с трубкой, Ларьки, «Грека», почти вертикальные, слегка откинувшиеся назад по сравнению с другими фигурами, замедляют движение, сообщая группе устойчивость.

Этот принцип сочетания движения и устойчивости, жизненности и «картинности», — принцип, который станет главным для зрелого Репина, — намечается в «Бурлаках» со всей определенностью. Он дает себя знать в различных приемах, используемых художником.

С одной стороны, Репин заботится о выразительности общего контура бурлацкой ватаги, давая ее в перспективном сокращении и значительно увеличивая масштабы впереди идущих фигур по сравнению с замыкающими. Это придает динамичность всей группе. Но, с другой стороны, художник членит всю ватагу на три самостоятельные группы, из которых каждая по своему контуру приближается к треугольнику.

Смещая центр ватаги влево от вертикальной оси картины, художник вместе с тем уравнивает это смещение контуром баржи, сливающимся с силуэтом ватаги. Диагональ, играющая важную роль в организации масс картины, сочетается с другими композиционными основами: с повторением горизонталей линией горизонта, ровной и протяженной (Репин в 1872 году убрал силуэт холмов на горизонте), форматом и ритмом некоторых фигур.

Достигая необычайной жизненности в трактовке фигур, лиц, деталей, Репин вместе с тем не боится прибегнуть к фризовой композиции, к четкому выявлению фигур на фоне воды и неба, к несколько нарочитой цветовой композиции, посредством которой он выделяет темным пятном группу бурлаков из ее светлого пейзажного окружения. Все эти приемы позволяют художнику монументализировать произведение, добиться более широкого обобщения.

По живописному строю «Бурлаки» не лишены некоторой двойственности. Картина всегда производила впечатление солнечности. Об этом писала, например, пресса Венской выставки 1873 года. Это же отмечала и русская критика. Однако сам Репин считал, что картина «прижарена»¹. Трудно было приспособить принципы пленерной живописи, которыми к тому же Репин лишь начинал овладевать, к монументальному полотну. Художник еще не сумел живописными средствами передать атмосферу (особенно на первом плане, где изображены фигуры). Цветовая градация, тональные отношения еще не достигают тонкости. Репин пользуется приемом наложения охры поверх других красок, стремясь объединить цветовую гамму². Этот прием способствует цветовому единству, хотя и свидетельствует о том, что вставшие в этом произведении перед Репиным живописные задачи еще не могли быть так же полноценно им решены, как они решались в последующих его работах.

¹ Письмо К. И. Чуковскому 11 июля 1925 года. Цит. по кн.: И. Г р а б а р ь. Репин, т. 1. М., 1963, стр. 314.

² См.: Г. С т е р н и н. Картина Репина «Бурлаки на Волге», стр. 113—114.



И. Репин. Парижское кафе. 1875 год.

Частное собрание в Стокгольме.

«Бурлаками» завершился большой этап творчества Репина. Это был этап становления его искусства. То, что в конце этого этапа возникла картина, ставшая вскоре своего рода знаменем реалистического направления, показывало, что в русское искусство пришел большой художник, вполне владеющий секретами мастерства, а главное — ищущий, стремящийся открыть новые перспективы искусству, поднимающий новые темы, по-новому заговоривший о народе. «Бурлаки» открыли новую страницу в развитии русской живописи. Весь передвижнический жанр в известной степени обязан «Бурлакам» довольно быстрым переходом от обличительных сюжетов к показу народной красоты, величия простых людей и от произведений малых форм к более крупным, монументальным полотнам.

Окончив «Бурлаков», Репин в мае 1873 года наконец отправляется в заграничную командировку. На некоторое время художник останавливается в Вене, затем в Италии, а потом направляется в Париж, где остается до конца своего пенсионерства, то есть в течение почти трех лет.

За границей Репин познакомился с замечательными мастерами классического европейского искусства. Он значительно расширил свои знания в области истории искусства. Впечатления от увиденного он изложил в письмах к П. Ф. Исееву, В. В. Стасову, И. Н. Крамскому, П. М. Третьякову.

Репина потряс микельанджеловский «Моисей». Титаническая мощь этого образа оказалась созвучной устремлениям молодого живописца, искавшего героическое начало в современной ему действительности. Рафаэль не произвел на Репина впечатления. Зато его пленили венецианцы — Тициан и Веронезе. В их оценке Репин проявил особый подход: он увидел на улицах современной Венеции людей, воздух, краски, словно сошедшие с полотен этих мастеров. Венеция надолго осталась в памяти художника, а венецианская живопись, видимо, заставила его еще и еще раз задуматься над проблемами колорита, над задачей преодоления того цветового аскетизма, который распространился в русской живописи 60-х годов. Позднее, в Париже, Репин изучает Рембрандта, о чем ясно свидетельствует его «Еврей на молитве» (1875, Гос. Третьяковская галерея), а также мечтает об Испании и Веласкесе.

Нередко художник в своих письмах противопоставляет старых мастеров и современных ему живописцев, находя у первых глубину, ясную творческую цель, а у вторых — проявление мещанского вкуса, опустошенность, поверхностность.

Оценки, которые Репин дает европейским художникам, весьма противоречивы. Он хвалит испанца Фортуну и неодобрительно отзывается о живописи Коро, он принимает Матейко, Морелли и переменчиво относится к Мане и импрессионистам, то порицая их, то находя у них определенные достоинства. Все вновь увиденное осваивалось с трудом. Ярко выраженного стиля у национальных школ европейской живописи в то время не было. Парижский Салон заслонял подчас то живое и ценное, что рождалось во французском искусстве, а реалисты середины века — Милле, Курбе, — так же, как и импрессионисты, были известны лишь небольшому кругу художников и не пользовались широкой популярностью.

Однако природный талант все же помог Репину использовать достижения современной живописи, подчинив их решению задач, близких и ему самому, и тому направлению в русском искусстве, одним из основных представителей которого он был. Помогала и эстетическая программа, выработанная передовым демократическим течением в русской культуре и воспринятая Репиным от искусства 60-х годов, от Крамского и Стасова.

Во время пребывания в Париже в творчестве Репина наметилось то противоречие, которое и до и после него переживалось многими художниками демократического направления. Репин стремился продолжать за границей начатую в России линию, связанную с сюжетами из национальной жизни. Но в то же время его тянуло и к живым впечатлениям, а перед ним была чужая действительность, мало знакомая, не дававшая русскому художнику широкого материала для обобщения.

Почти все произведения тех лет на русские национальные сюжеты Репину не удались. Это относится и к большой картине на фантастический сюжет — «Садко в подводном царстве» (1876, Гос. Русский музей). Хотя художнику и было присуждено звание академика за эту работу, хотя ее исполнение и принесло ему материальное благополучие¹, сам он остался весьма недоволен картиной. Правда,

¹ Картина была написана по заказу наследника — будущего императора Александра III.



И. Репин. На дерновой скамье. 1876 год.

Гос. Русский музей.

некоторые этюды с натуры, сделанные для «Садко», говорили о достигнутой Репиным живописной свободе, однако она почти не помогла художнику при создании большого полотна.

Еще менее плодотворным оказалось обращение художника к историческому сюжету («Стенька Разин», 1874, музей «Атенеум» в Хельсинки). Почти ничего не прибавили к достижениям Репина и две картины, явившиеся своеобразным воспоминанием о родине — «Украинка» (1875, частное собрание в Москве) и «Украинка у плетня» (1876, частное собрание в Москве).

Более плодотворной оказалась линия репинского творчества, связанная с наблюдениями над жизнью Парижа. Из живописных работ до нас дошли лишь две: небольшая картинка — «Продавец новостей в Париже» (1873, Гос. Третьяковская галерея) и «Парижское кафе» (1875, частное собрание в Стокгольме; *стр. 465*). В промежутке между ними были созданы и другие работы того же типа, о которых мы знаем по упоминаниям. Во всех этих произведениях Репин выступает как тонкий наблюдатель быта и нравов города. Художника привлекают отдельные типы парижан, их манеры, одежда, черты национального в облике и характерах.

Работая над этими картинами, Репин сам старается проникнуть в характеры и «дух» французов, оставаясь в то же время прежде всего русским, воспринимающим со своих позиций незнакомую страну и ее народ.

В том споре, который разгорелся между Репиным и Крамским, упрекавшим художника за сюжет «Парижское кафе», будто бы не дающий никакого материала для русского мастера, Репин в принципе был прав, утверждая, что и сюжет из чужой и незнакомой жизни можно претворить, не забывая традиций национальной школы. Однако картину «Парижское кафе», оказавшуюся центральным произведением Репина заграничного периода, все же нельзя отнести к лучшим работам художника.

Недостатком картины явилась неразработанность сюжетной завязки, которая лишь намечена. Сопоставляя молодого человека, надевающего перчатку, и парижскую кокетку, играющую зонтиком, как бы намекая на взаимоотношения или возможную взаимную заинтересованность этих персонажей, Репин останавливается на полпути. Сюжет остается нераскрытым. Но сила репинского таланта проявилась в изображении отдельных парижских типов; с большой наблюдательностью подсмотрел художник лица, их выражения, позы, характеры, движения. Самый сюжет и тот аспект, который избрал Репин, требовали живописного артистизма, блеска. И этюды к «Кафе» говорят о том, что мастер стремился овладеть этими качествами.

Во всем строе этюдов к «Парижскому кафе», а отчасти и самой картины (правда, более сухой) чувствуется соприкосновение с живописью Эдуарда Мане и других художников тогдашней Франции. Но еще сильнее оно дает себя знать в пейзажных этюдах Репина, развивающих наиболее ценные стороны его живописных исканий.

Лето 1874 года художник провел в Вёле — в Нормандии, на берегу моря. Здесь же работали и другие члены «русской колонии» — среди них А. П. Боголюбов, наблюдавший в то время за пенсионерами в Париже, В. Д. Поленов, К. А. Савицкий, К. П. Беггров. Все они вместе работали на этюдах, ставили задачи, связанные с пленером, передачей воздуха, света. Работа над пейзажем на открытом воздухе была не нова для русской живописи. Еще Александр Иванов стремился в своих этюдах к передаче солнечного света и добился в этом огромных успехов. Теперь русские художники уже на новом этапе и как бы заново проходили школу пленера, сыгравшую значительную роль в их творческом развитии. Прежде всего это касается Репина, который сам говорил, что для него эта школа была равна по значению тем, которые он прошел в Чугуеве и на Волге во время работы над «Бурлаками»¹.

До и после Вёля Репин писал пейзажи в Париже. Они отмечены теми же признаками, что и нормандские этюды. В пейзажных этюдах — «Лошадь. Вёль»

¹ Письмо В. В. Стасову 8 июля 1874 года. — В кн.: И. Репин и В. Стасов. Переписка, т. 1. М.—Л., 1948, стр. 100.



И. Репин. Портрет А. Ф. Писемского. 1880 год.

Гос. Третьяковская галерея.

(1874, Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева), «Окраина Парижа. Монмартр» (1874, Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького), «Дорога на Монмартр в Париже» (1875, Гос. Третьяковская галерея) — воплощены искания, характерные для Репина парижского периода. Выполненные в гамме холодных тонов, полные света, поражающие подчас остротой его восприятия (например освещенная стена дома в «Окраине Парижа»), тонко проработанные в светотеневых и цветовых переходах, эти пейзажи являются свидетельством высокого живописного таланта молодого художника. То живописное совершенство, которое скажется в «Мусоргском», в «Крестном ходе», в «Не ждали», до известной степени восходит в своих истоках к опытам парижского периода.

К этим пейзажам примыкает небольшая, но замечательно написанная картина «На дерновой скамье» (1876, Гос. Русский музей; *стр. 467*), созданная уже в России сразу же по возвращении из Парижа. Весь первый план и фигуры людей, сидящих на дерновой скамье, затенены группой деревьев, за которыми разворачиваются зеленый луг и дали, залитые солнцем. Мастерское сопоставление холодных и теплых тонов, света и тени создает живое ощущение воздуха, свежести, прохлады, так достоверно переданное в картине.

В Вёле и в Париже было создано также несколько работ не пейзажного характера, отразивших те же искания. «Девочка-рыбачка» (1874, Иркутский обл. художественный музей) выполнена Репиным в законченной, даже несколько детализированной манере. И вместе с тем в этюде сохранена свежесть, есть ощущение воздуха и солнца. С большой тонкостью намечает Репин цветовые переходы, добываясь богатства оттенков одного цвета.

Сочетание законченности с живописной свежестью и тонкостью стало одной из задач Репина в процессе работы над «Негритянкой» (1876, Гос. Русский музей). В этом произведении, может быть, особенно ясно сказалось увлечение художника творчеством Реньо и Фортюни.

В портретах дочерей — Веры (1874, Гос. Третьяковская галерея) и Нади (1876, Остравский городской музей, Чехословакия) дает о себе знать увлечение Репина Мане и импрессионистами. Первый сделан за два часа, второй тоже, видимо, является односеансным этюдом (он помечен 12 февраля 1876 года). Портрет Веры написан, как говорил сам художник, «à la Manet». Он привлекает живописной непосредственностью, красотой и нежностью сочетания синего и желтого. В этих двух этюдах Репин стремится к беглой, но острой характеристике, он увлекается «скорописью», живописной свободой. Отзвуки этой свободной манеры заметны и в портрете С. Г. Овденко (1876, Гос. Русский музей), оставшемся незаконченным.

Однако эта линия в портретном творчестве Репина не стала главной. Правда, интерес к свету, к более внешне характеристической, чем глубоко психологической трактовке модели сказывается и в портрете В. А. Репиной (1876, Гос. Русский музей), и в портретах М. П. и А. А. Шевцовых (1876, Одесская гос. картинная галерея), созданных уже в России. Но затем все более начинает брать верх



И. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

стремление к углубленному психологизму, который в Париже сказывался лишь в немногих портретных работах — таких, как портрет И. С. Тургенева (1874, Гос. Третьяковская галерея) или уже упоминавшийся «Еврей на молитве».

Не все, что накопил Репин в Париже, он мог прямо продолжать в России, где перед художником сразу же возникли новые задачи. О многом пришлось забыть, а кое-что — преодолеть. Но, несмотря на это, мастерство Репина в Париже намного возросло, и это позволило ему продвигаться по избранному им собственному пути быстрее и с большим успехом.

По возвращении в 1876 году из Парижа Репин с нетерпением и жадностью берется за различные сюжеты, как бы охватывающие основные проблемы современной ему жизни России. Замыслами, возникшими в основном в конце 70-х годов, во многом определяется творчество последующего десятилетия. Но действительные шедевры репинской жанровой и исторической живописи рождаются лишь после того, как присущий Репину метод раскрытия психологической жизни героя, образ нового человека в его всесторонних социальных связях были найдены в портретном творчестве художника. Как за несколько лет до этого у Крамского и некоторых близких ему художников положительный герой пришел в картину из портретного жанра, так и для Репина во второй половине 70-х годов портрет сыграл особую роль в подготовке творческих достижений в области жанровой и исторической картины.

Из многообразия манер и многочисленных вариантов портретных решений выростала в это время генеральная линия репинского портрета, ведущая к вершинам его творчества начала 80-х годов. Один из вариантов представляли собой портретные образы, характерные своеобразной «романтической» концепцией. Пример тому — два автопортрета 1877 и 1878 годов (находящиеся в Национальной галерее в Праге и Русском музее). В обоих портретах художник изобразил себя в резком повороте, обращенным к зрителю. В эмоциональном решении колористической гаммы («вибрирующий» фон, горячие цветовые акценты) ощущается стремление романтизировать образы. К этой линии примыкает и портрет Н. И. Мурашко 1877 года из Киевского музея русского искусства.

Однако в других работах — в портретах Н. П. Собко (1877, Гос. Литературный музей), И. Е. Забелина (1877), В. Д. Поленова (1877), П. П. Чистякова (1878), И. С. Аксакова (1878; все в Гос. Третьяковской галерее) — ясно ощущается стремление художника к большей объективности характеристики. Эта объективность была важным завоеванием на пути развития художника. Однако его портретам тогда не хватало еще глубины постижения внутреннего мира человека. В дальнейшем мастерство художника все более возрастало. По мере того как Репин в процессе творческих исканий приходил к необходимости обобщения и типизации портретного образа, менялся его метод, его взгляд на человека. Появлялась потребность глубже вживаться в духовный мир современника, вскрывая «диалектику души», противоречивые думы и чувства мыслителя, борца, героя, поставленного в условия острейших противоречий русской жизни.

Проблема «толстовского психологизма» становилась центром. Ее решение подготавливалось, с одной стороны, в портретных этюдах крестьян («Мужичок из робких», «Мужик с дурным глазом»), с другой — в образах близких Репину представителей художественной интеллигенции — Куинджи, Шишкина, Чистякова, Писемского, Мусоргского. Художник стремился передать в своих портретах динамику характеров. Первоначально Репин достигал ее выражения при помощи жеста, позы, а подчас и введением сюжетной линии.

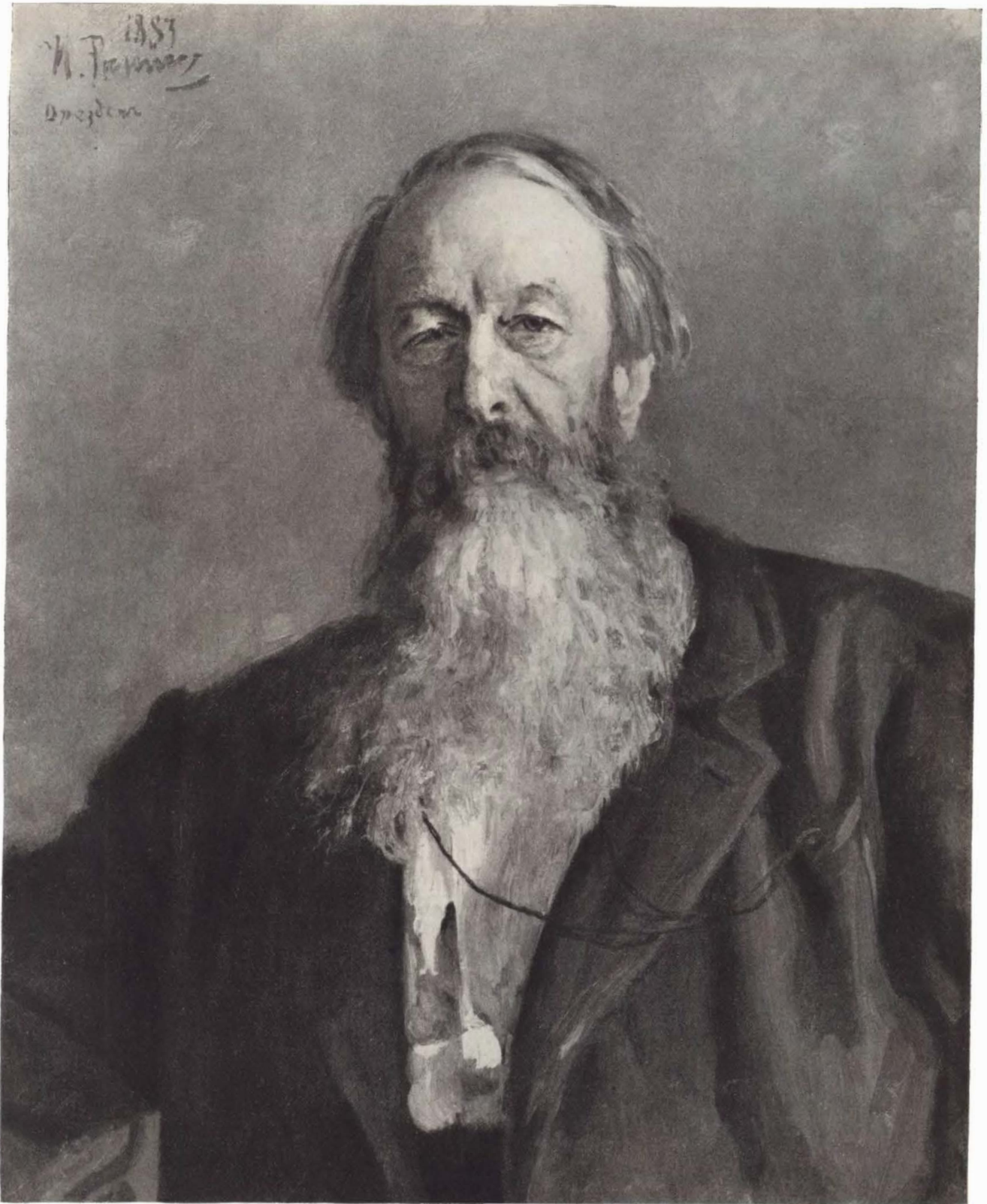
В этом отношении характерен портрет А. И. Куинджи 1877 года (Гос. Русский музей). Портретист подчеркнул бытие своего героя во времени и пространстве, намеренно окружив его достоверной обстановкой. Куинджи сидит в кресле, держа в правой руке шляпу. Выявляя экспансивный характер «хитрого грека», Репин изображает его с несколько откинутой назад головой. Вместе с тем поза Куинджи воспринимается как один из моментов продолжающегося движения. Готовность модели к движению подчеркнута композиционным решением: Репин, четко выделяя центральную ось композиции, сдвигает все массы в портрете влево, в ту же сторону поворачивает фигуру и кресло.

В портрете И. И. Шишкина (1877, Гос. Русский музей) художник словно выявляет развитие мысли портретируемого. Репин «иллюстрирует» это развитие подчеркнутым движением тела, жестом, позой. Шишкин только что сидел, опустив голову вниз, погруженный в раздумье. В какой-то момент это раздумье потребовало своего разрешения в виде вопроса или откровенного обращения к собеседнику. Этот момент и запечатлен художником.

Портреты конца 70-х годов позволяют говорить и о совершенствовании живописного мастерства Репина. Художник идет по пути тонкой градации тональных отношений. Вместе с тем он ищет усиления цветовой выразительности. Еще в 1879 году Репин создает портрет отца (Гос. Русский музей), отличающийся от многих других портретов своеобразной цветовой трактовкой. Он берет чистые цвета — золотой (лицо, книга), светло-малиновый (рубашка) и другие и старается соединить их в звучную эмоциональную гамму. Чтобы сохранить эти цветовые сочетания, Репин уходит от пленера, создавая искусственную «обстановку» света и обуславливая ею цветовую звучность портрета.

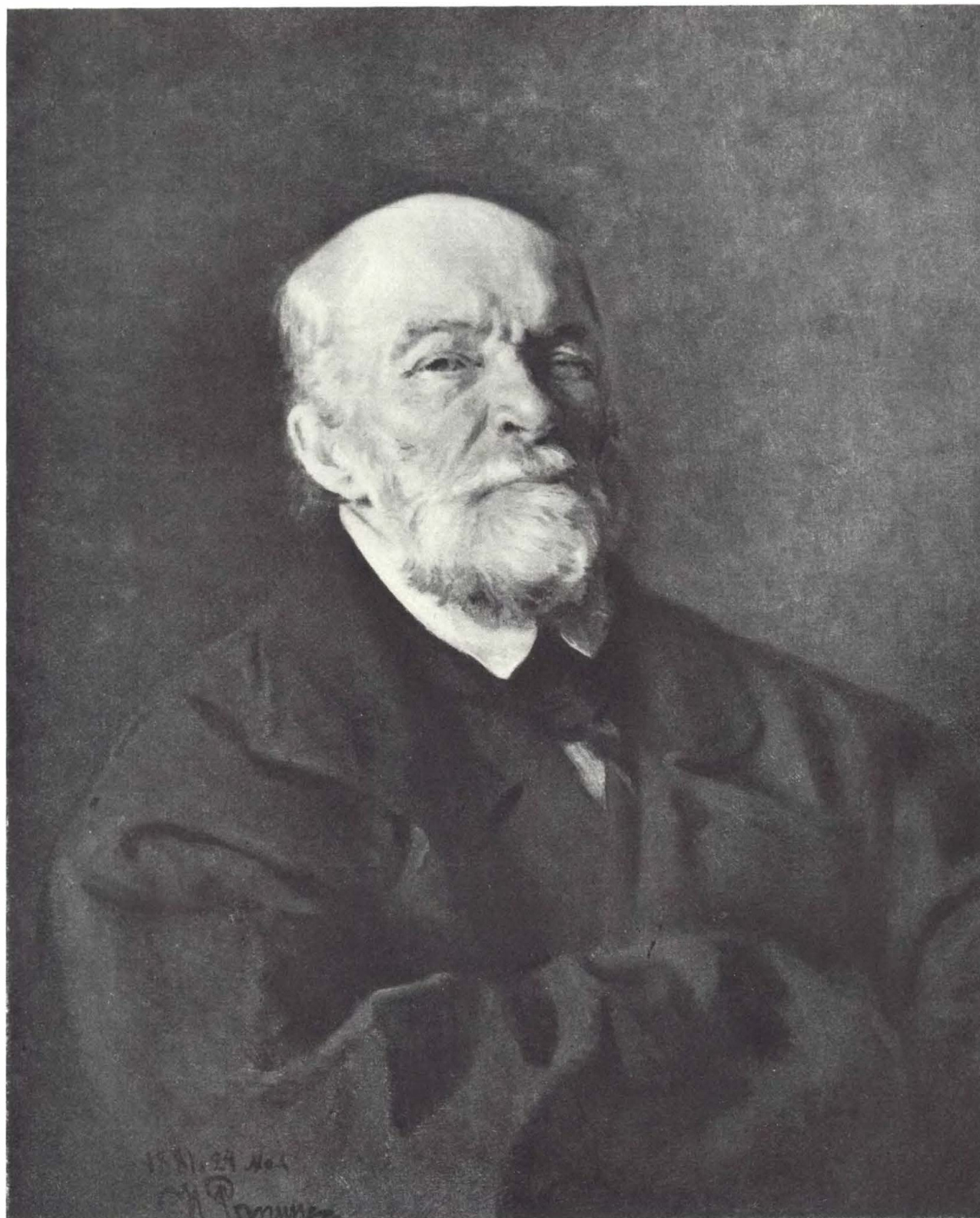
Важным шагом на пути к глубокой психологической трактовке образа стал портрет П. С. Стасовой (1879, Гос. Русский музей). Особое внимание художник обращает в нем на душевное состояние женщины, на ее напряженную психологическую жизнь. Она погружена в тяжелые думы. Художник подчеркивает эту несвязанность ее мысли с окружением разнонаправленностью позы, тела, кресла, в котором сидит женщина (диагональ) и ее взгляда (прямо на зрителя). Душевный мир человека приобретает в этом портрете самостоятельный смысл, как бы эмансипируется.

Последним шагом на подступах к портрету Мусоргского следует считать портрет А. Ф. Писемского (1880, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 469). Этот портрет принес Репину большой успех. О нем заговорили как о произведении,



И. Репин. Портрет В. В. Стасова. 1883 год.

Гос. Русский музей.



И. Репин. Портрет Н. И. Пирогова. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

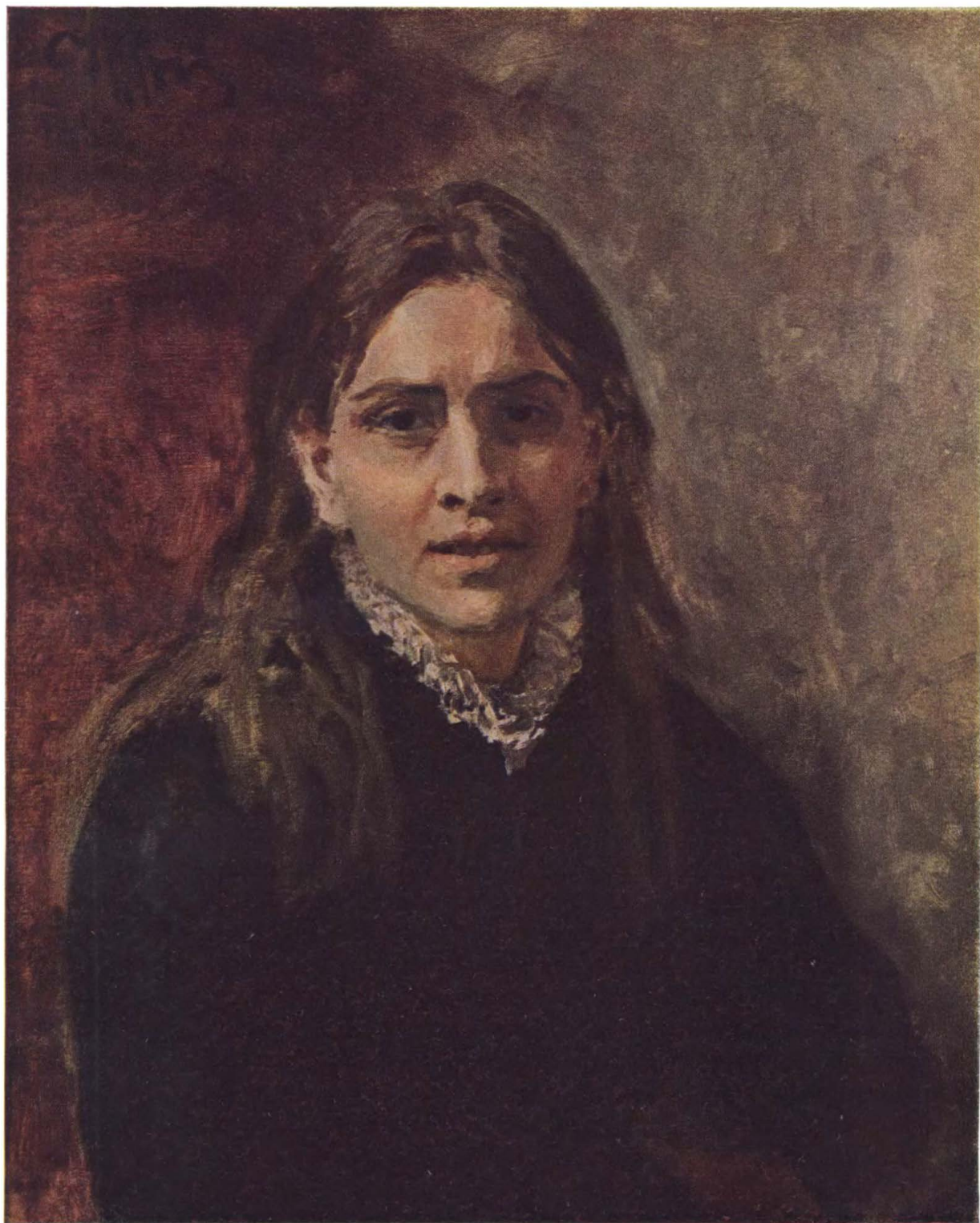
начинающем новую эру портретного жанра. И это была правда: «Писемский» свидетельствовал о вполне сформировавшихся новых принципах репинского портретного мастерства. В портрете Писемского раскрытие мысли, чувств, выраженных во взгляде, в повороте головы, в манере держаться, является главным средством характеристики человека. Пронизывающий взгляд писателя отличается необыкновенной живостью и словно приковывает зрителя. И в то же время перед нами тяжело больной человек. Морщины, опухшие глаза, пергаментная кожа, заметное усилие, с которым Писемский сидит, опираясь на палку, поворачивая к зрителю голову, — все говорит об этом. Это человек желчный, замученный жизнью, не находящий покоя перед лицом ее неразрешенных вопросов. Очень важной и новой особенностью этого портрета становится то, что в нем начинает звучать косвенное осуждение действительности.

В портрете М. П. Мусоргского (1881, Гос. Третьяковская галлеря; *цветная вклейка*) Репин находит сочетание этой критической идеи с утверждением внутренней красоты своего героя. Репин увидел в композиторе великого русского художника, сумевшего одним из первых среди своих современников осознать народные интересы, связать с народом свое творчество. Не только чертами лица Мусоргского, характерными для русского национального типа, но и переживаниями портретируемого, его особым национальным складом характера, задушевностью, размахом натуры, демократичностью Репин старается передать эту близость композитора своему народу. В этом простом на вид человеке чувствуется гениальный искатель правды, чью жизнь загубили непрестанное страдание и гнетущие мысли.

Портрет Мусоргского наглядно демонстрирует ту особенность раскрытия психологии человека, которая отличает искусство XIX столетия. От искусства требуется показ внутренних переживаний человека во временном развитии, в борьбе, в преодолении противоречий. Диалектика мысли и чувства становится предметом искусства. Репин находит путь именно к такому психологизму, и раньше всего он приходит к нему в портретном творчестве. «Мусоргский» — одно из самых совершенных произведений этого плана.

Репин выбрал в портрете такое мгновение, когда переживания композитора претерпевают перелом. Кажется, будто, отвлекаясь от горького размышления о своей судьбе, о многом недоделанном на свете, преодолевая предсмертную тоску, Мусоргский обращает свой внутренний взор к чему-то светлому, значительному. Этот момент — кульминационный и переломный — увиден художником и запечатлен на холсте с такой убедительностью, которая позволяет нам почти наглядно ощутить напряжение чувств репинского героя.

Это — главная тема, вокруг которой группируется много различных ассоциаций. Зрителю видны и источник страданий, и следы болезни (отечное лицо, дряблая кожа, мешки под глазами и т. д.). Эти черты в портрете, однако, не заслоняют душевную красоту человека. Мусоргский чист в своих мыслях и побуждениях. Наклон его головы, вскинутые глаза, сжатые губы подчеркивают искренность и чистоту его переживаний.



И. Репин. Портрет П. А. Стрелеговой. 1882 год.

Гос. Третьяковская галерея.



И. Репин. Портрет П. А. Стрепеговой. 1882 год. Фрагмент.

Интересны живописные особенности портрета. Его колорит основан всего на трех определяющих цветах: сером, зеленом и малиновом. Однако они так тонко разработаны в оттенках, что создают и ощущение красочного богатства жизни, и впечатление точно построенного объема и пространства. Мусоргский изображен по грудь. Не видно, на чем он сидит, не дано ни намека на обстановку,— лишь серый фон позволяет угадывать крашенные стены госпитальной палаты. Одними тонкими средствами живописи, способной делать цветовой оттенок мерой пространства, Репин добивается пространственной определенности в изображении головы и корпуса на светло-сером фоне.

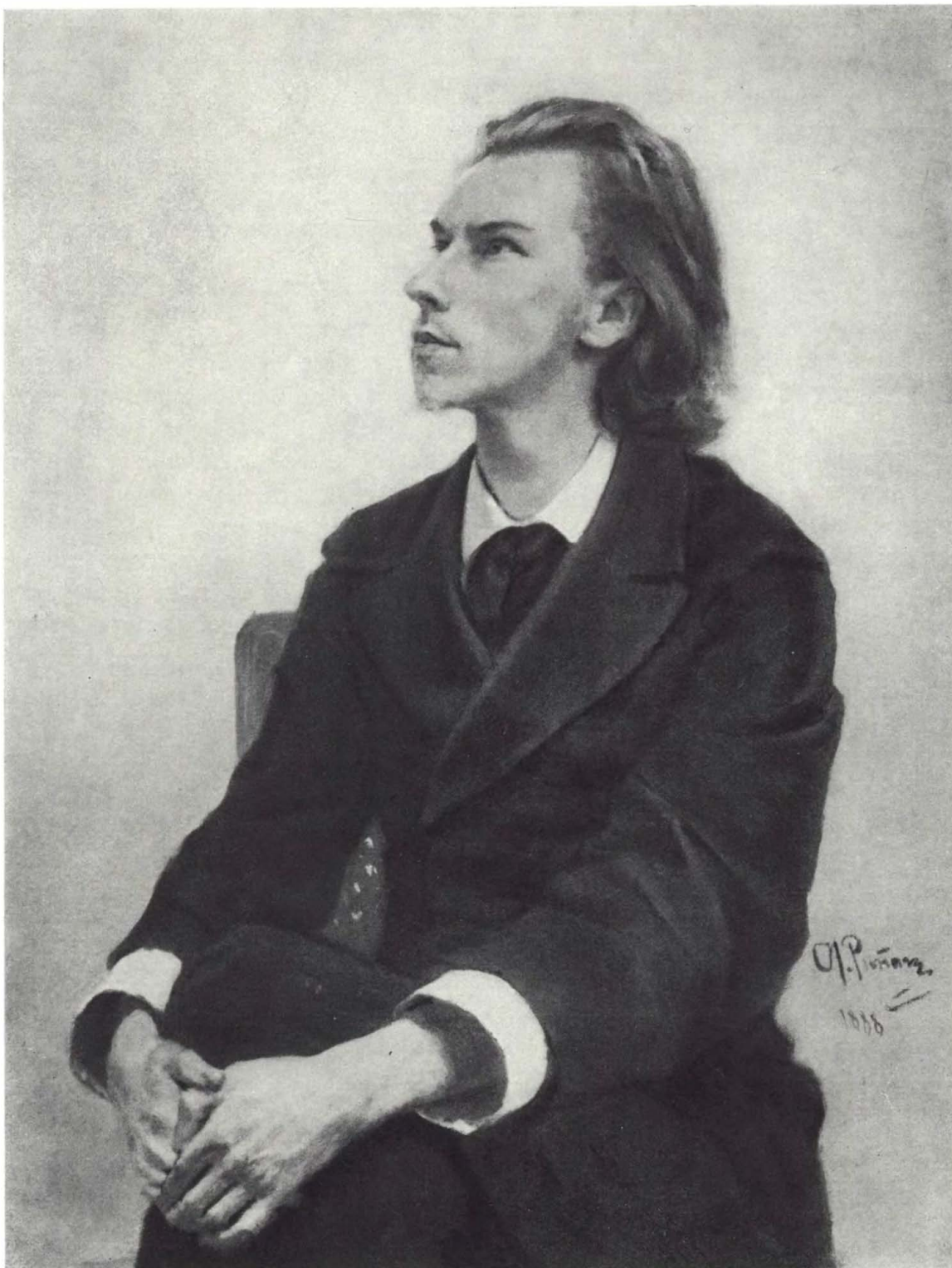
Портреты 80-х годов, начиная с «Мусоргского», тесно связаны с картинами Репина. Между ними происходит своеобразная переключка. Создается впечатление, что модели портретов по своим характерам или действиям напоминают героев репинских картин. Поэтому определенной закономерностью, в основе которой лежит эволюция «картинного» творчества художника, отмечено и развитие портрета 80-х годов.

В эти годы мы особенно часто встречаем в портретах образ сильного героя — собранного, напряженного, а подчас как бы выражающего свои потенциальные силы во внешних проявлениях. «Пирогов», так называемый «Дрезденский Стасов» или «Рубинштейн» характерны для этой тенденции. Вспомним, что в это время у Репина складываются замыслы основных картин на революционную тему, где действуют сильные герои. В других портретах возникают образы, окрашенные нотами трагизма. Не случайно с портретом Стрепетовой связывается одна из картин на сюжет из революционного движения — «В одиночном заключении»¹. В середине 80-х годов эта трагичность приобретает в образе Гаршина новый оттенок, заставляющий вспомнить картину «Иван Грозный и сын его Иван». Во второй половине 80-х годов Репин работает одновременно над «Запорожцами» и «Николаем Мирликийским» — произведениями, во многом противоположными друг другу. И не случайно в портретном творчестве Репина возникают в это время и портрет Льва Толстого — воплощение силы, мудрости и стойкости, и портрет поэта К. М. Фофанова — своеобразный символ «душевной хрупкости»², граничащей с истеричностью.

Показательно, что подобные аналогии касаются наиболее значительных портретных произведений 80-х годов. Все они свидетельствуют о том, что не только портрет — особенно в конце 70-х годов — определенным образом влиял на все творчество Репина, но была и беспорная обратная зависимость, в особенности на протяжении 80-х годов. Основные тенденции репинского творчества воплощались тогда в жанровой и исторической живописи, которая во многом «вела» за собой портрет.

¹ См.: Л. Зингер. Картина Репина «В одиночном заключении». — «Творчество», 1957, № 9, стр. 24.

² Н. Щекотов. Великий мастер портрета. — В кн.: «И. Е. Репин. Сборник докладов на конференции, посвященной столетию со дня рождения художника». М., 1947, стр. 162.



И. Репин. Портрет К. М. Фюфанова. 1888 год.

Местонахождение неизвестно.

Портреты, созданные Репиным, чрезвычайно разнообразны. Круг моделей художника достаточно широк. Мы находим в репинской портретной галерее и передовых людей — современников художника, борцов, трибунов, правдоискателей, и людей, измученных жизнью, ее уродствами, обессилевших в борьбе, и крестьян, каждый из которых — яркая индивидуальность, и представителей знати, и близких художнику друзей, и детей, изображения которых отличаются особым обаянием и теплотой. Почти в каждом портрете есть неповторимый характер, с необыкновенной остротой выявлено своеобразие личности. И вместе с тем очень часто художник создает обобщенный образ-тип. И эта типичность оказывается в творчестве Репина в прямой зависимости от представлений художника о человеке, о его красоте, о достоинствах человеческой личности.

Одним из типичнейших среди репинских произведений 80-х годов является портрет хирурга Н. И. Пирогова (1881, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 473*). Репин передает его несгибаемую волю и силу. Эти черты характера выявлены позой хирурга, энергично вскинутой головой, скрещенными на груди руками, прямым взглядом. Образ сильного, волевого, деятельного человека получает энергичную и пластически четкую трактовку. На зелено-сером фоне скульптурно выступает голова Пирогова, вылепленная резкой светотенью. Благодаря этой скульптурной определенности она как бы находит свое устойчивое место в пространстве. Репин, подчеркивая объемность головы Пирогова, акцентирует ее светлым пятном на темном фоне. Желтые, красноватые тона лица, белые в воротничке, красное пятно ткани возле него, черный, богатый оттенками цвет костюма, — вот на чем построен скупой, но выразительный цветовой контраст. Художник словно собирает в центре холста всю напряженность своей темпераментной кисти, всю энергию своего мазка, передавая живописными средствами внутреннюю значительность образа.

Интересен и другой портрет этого же времени — портрет В. В. Стасова (1883, Гос. Русский музей ;*вклейка*), написанный в Дрездене во время совместного путешествия художника и критика по Европе. Он в известной мере родствен портрету Пирогова.

Стасов изображен здесь как страстный проповедник правды. Репин представил его в момент внутреннего напряжения, стараясь передать то движение мысли, то конкретное выражение чувств в человеческой плоти, которое ему удалось так удачно раскрыть в «Мусоргском». Критик показан в определенном внешнем движении, — это жест человека, гордо несущего слово правды, жест, оправданный глубиной и страстностью мысли, собирающей глубокие складки на лбу, темпераментностью характера, не укладывающегося в общепринятые человеческие нормы. Стасов открыто, с присущей ему прямоотой смотрит на зрителя, как бы испытывая его совесть, внушая ему твердость решения.

Живописная манера портрета необыкновенно свободна. Широкими мазками, резкой светотенью Репин лепит голову и одежду Стасова, выдерживая все полотно в однотонной серой гамме. Но оттенки серого и зеленого — в фоне и костюме —



И. Репин. Портрет А. И. Дельвига. 1882 год.

Гос. Третьяковская галерея.

сохраняют четкую дифференциацию, не сливаются, не переходят один в другой. Живописное решение имеет своеобразный «полупленерный» характер. Здесь нет той предельной живописной достоверности, которая отличает «Мусоргского». В фигуре модели Репин подчеркивает не столько объем, сколько силуэт. Линейная композиция играет здесь более существенную роль. Опущенное правое плечо и рука критика как бы подкрепляют то «ниспадающее» движение энергичных вертикальных мазков, которыми написаны волосы и одежда модели. Этот ритм мазков соединяется с общим «вертикальным» композиционным замыслом портрета, помогающим сделать особенно значительной величественную голову портретируемого.

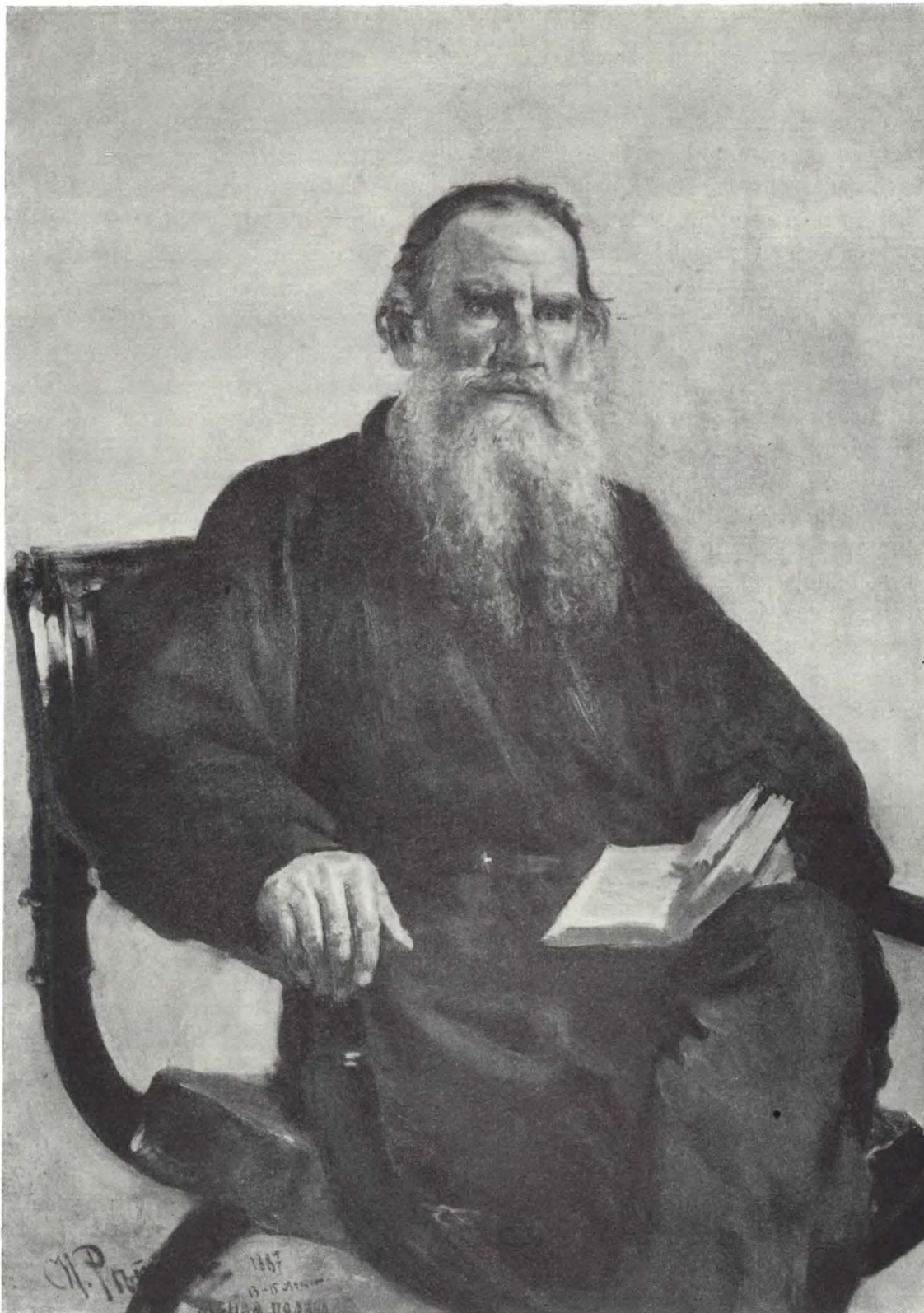
Наряду с портретами, подобными «Пирогову» и «Стасову», у Репина появились портреты, в которых как бы синтезируются героические и трагические ноты. Соединение этих черт было заметно еще в портретах Н. Н. Ге (1880, Гос. Третьяковская галерея) и Мусоргского. Однако особенно сильно черты трагизма выступают в портрете актрисы П. А. Стрепетовой (1882, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка, стр. 475*), явившемся одной из вершин репинского портретного искусства.

Ни в одном другом портрете репинские поиски положительного героя не достигали такого вдохновенного разрешения, как в «Стрепетовой». Ее образ исполнен драматической страсти, трагической тревоги. Внутренний драматизм, получающий внешнее выражение и в схваченном художником моменте, и в мимике лица (в пристальном взгляде, в приоткрытых пересохших губах, в глубоких впадинах глаз), и в напряженном цветовом строе, стал главным мотивом портрета. Образ как будто требует определенной сюжетной мотивировки, а чувства — взволнованность и страсть, которые вытекают из этой воображаемой мотивировки, — воплощены художником с необычайной силой.

Портрет построен на контрастах света и тени, холодного и теплого. Глубокие тени легли на глаза актрисы, подчеркнули изломанные линии бровей. Густые мазки красной краски в левой части холста как бы вновь оживают на губах Стрепетовой. Каштановые волосы, спускающиеся на плечо, кое-где вдруг загораются серебряными отблесками. В красочных мазках словно идет борьба, полная динамики и напряжения.

В образе Стрепетовой слышатся отзвуки той трагедии русской интеллигенции, которую она переживала в годы глухой реакции. Эта же тема находит через два года свое воплощение в портрете В. М. Гаршина (1884, местонахождение неизвестно)¹. В этом портрете репинский психологизм достигает одной из вершин. Пристальный вопрошающий взгляд писателя сразу вырывает Гаршина из той привычной обстановки, в которой изобразил его художник. Зритель забывает о письменном столе, о разложенных на нем бумагах и книгах. Будничная обстановка

¹ Воспроизведен в кн.: И. Грабарь. Репин, т. 2. М., 1937, вклейка между стр. 32—33.



И. Репин. Портрет Л. Н. Толстого. 1887 год.
Гос. Третьяковская галерея.

усиливает выразительность гаршинского взгляда. Полный тоскливой обреченности, он обжигает немим вопросом зрителя, который ощущает себя чем-то обязанным этому человеку, ответственным за его судьбу.

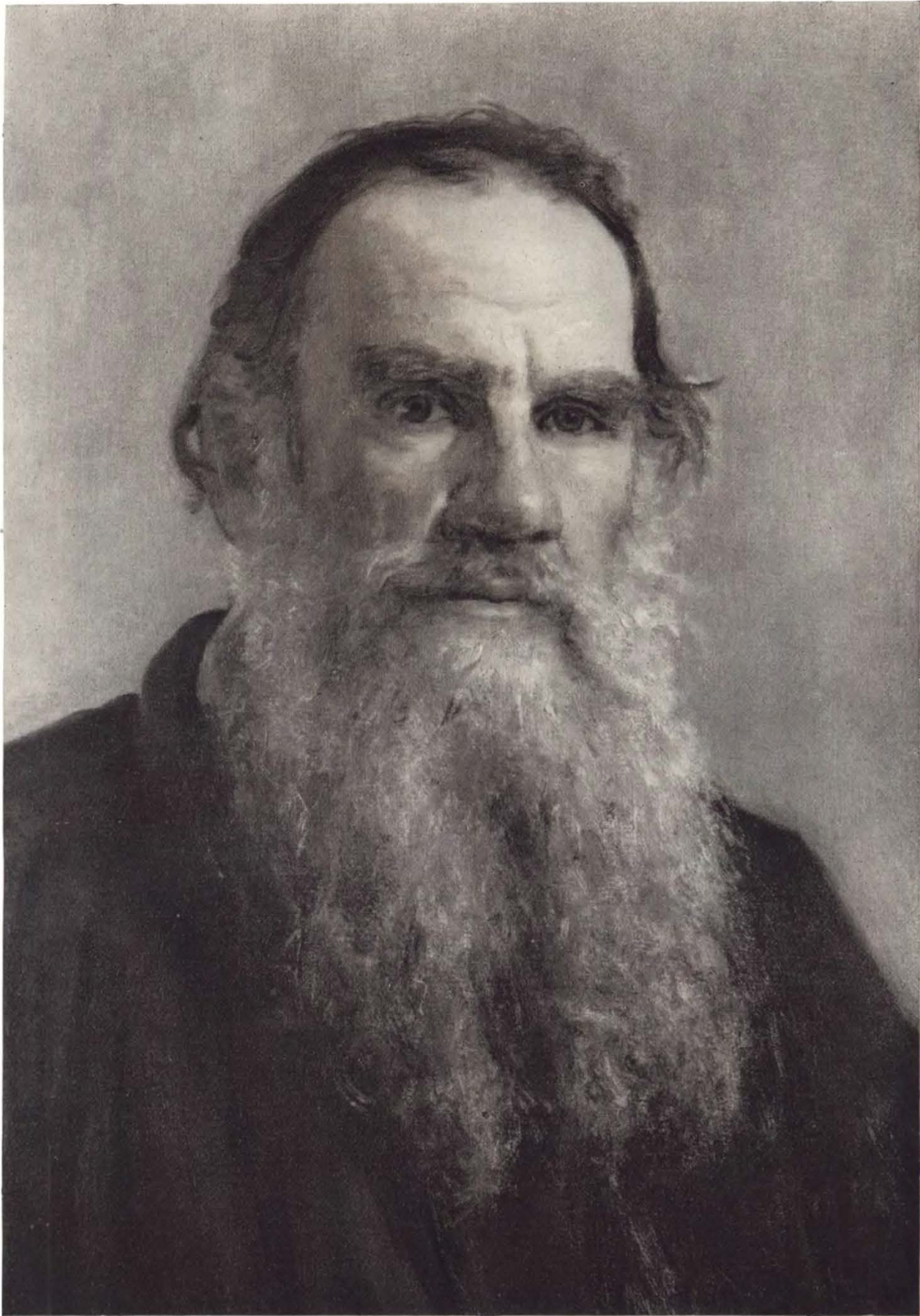
Портрет Гаршина может считаться одним из блестящих примеров воплощения репинского принципа «сопереживания», создающего возможность прямого и непосредственного общения изображенного человека со зрителем.

Тема этого репинского портрета ведет в конце 80-х годов к другому шедевру портретного творчества художника — к «К. М. Фофанову» (1888, местонахождение неизвестно; *стр.* 477). В этом портрете, выполненном с замечательным мастерством и глубоким пониманием характера портретируемого, трагичность оказывается присущей лишь модели и никак не затрагивает жизненных представлений самого художника. Здесь скорее взгляд со стороны, чем сопереживание. Не случайно современный зритель может судить по этому портрету не только о вдохновенной талантливости Фофанова, но и о его беспочвенной, взвинченной мечтательности, о его слабости и незащитности перед лицом жизни.

«Фофанов» — это далеко не первый портрет в творчестве мастера, где Репин создает характеристику человека, в представлении художника весьма далекого от живого воплощения реальных положительных черт. Таким был портрет барона А. И. Дельвига (Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 479), написанный в 1882 году. И роскошное кресло, и одежда, ордена, эполеты, сигара — все это свидетельство знатности, высокопоставленности этого человека и блеска той среды, в которой он вырос и жил. Современный зритель может истолковать этот образ как критический. Но Репин не стремится к откровенной сатире; он даже не допускает заметного заострения образа. Самый объект диктует ему выбор средств, самый характер портретируемого подсказывает наиболее точное, наиболее типичное ее истолкование. Художник хочет еле заметными приемами выявить свое отношение к модели. В позе, в манере держаться, которая тонко подмечена мастером, есть что-то от неистребимой барственности, причем Дельвиг ее не только не скрывает, но скорее кичится ею. В его внешнем облике есть та холеность, которая характеризует не только внешность человека, но и его внутренние качества. Репин раскрывает эти черты тонко без нажима, стремясь к тому, чтобы модель как бы сама говорила за себя.

Необыкновенно «объективна» и самая манера живописи в этом портрете. Она сочетает в себе предельную законченность с тонкостью тональных и цветовых переходов. Богатство цветовых оттенков позволяет художнику почти без помощи светотени лепить мощные объемы головы и корпуса. Здесь в полную меру дает о себе знать безупречное владение «тонально-цветовой перспективой», достигнутое Репиным в 80-е годы.

Для начала десятилетия «Дельвиг» был известным исключением в репинском портретном творчестве. Но в конце десятилетия все чаще стали появляться портреты такого типа. Мы уже говорили о «Фофанове». Ниже речь пойдет и о других портретах и о причинах их появления.



И. Репин. Портрет Л. Н. Толстого. Фрагмент.



И. Репин. Портрет Нади Репиной. 1881 год.

Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева.

Однако и во второй половине 80-х годов Репин продолжал создавать такие образы, которые сочетали в себе глубокое познание данного человека с воплощением общественного идеала художника. К таким портретам принадлежат «В. И. Суриков» (1885, Гос. Третьяковская галерея), «М. М. Антокольский» (1889, частное собрание в Париже) и особенно «Л. Н. Толстой» (1887, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 481*).

Последний из перечисленных портретов передает нам образ человека, полного энергии, полного эпической народной силы. Толстой изображен сидящим с книгой в руке. Палец его заложен на странице, от которой только что оторвался писатель. Но Репин не останавливается на этой бытовой подробности. Она дает лишь



И. Репин. Стрекоза. 1884 год.

Гос. Третьяковская галерея.

повод для выявления величия Толстого, его умственной энергии, огромной потенциальной мощи. Взгляд писателя, минующий зрителя и устремленный в даль, полон сосредоточенной заботы, непоколебимой силы. В этом взгляде чувствуется мысль страстного обличителя и народного заступника. Художник подчеркивает внешнюю простоту писателя — его рабочий костюм, простые черты лица, привыкшие к физическому труду руки. Портрет Толстого во многом уже отличается от портретных произведений начала 80-х годов — «Мусоргского», «Стрепетовой», «Писемского». В образе писателя нет той внутренней противоречивости, которая была свойственна многим героям репинских портретов начала 80-х годов. Репин раскрывает в Толстом скорее своего рода эпическое начало.

В «Толстом» Репин стремится создать портрет-картину. Писатель представлен сидящим. Почти вся его фигура «уместилась» на холсте. В портрете сочетается тонкое понимание рельефа, который выявлен средствами тональной живописи, с ясно очерченным силуэтом, во многом определяющим то впечатление композиционной картины, которое оставляет это произведение.

Репин много раз обращался к изображению Толстого. В том же 1887 году при посещении великого писателя был создан еще один портрет. В 1891 году он вновь рисует и пишет Толстого. И, наконец, уже незадолго до смерти писателя художник создает еще несколько его изображений. Но портрет 1887 года, на наш взгляд, остается лучшим — и, пожалуй, не только среди репинских, но и среди всех других портретов, изображающих великого писателя. В «Толстом» 1887 года с наибольшей силой сказалась та «программность» репинского, да и всего русского портрета второй половины XIX столетия, которая толкала художников на поиски выражения духовной красоты человека, его отрешенности от личных интересов ради интересов общества и народа.

Следует отметить, что не только такого рода портреты писались Репиным на протяжении 80-х годов. В это время возникает и целая группа интимных портретных образов. В 1881 году художник пишет свою дочь Надю (Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева; *стр. 483*), добиваясь почти фарфорового блеска кожи детского личика, склонившегося на подушку, и тонких переливов цвета розового платица. В 1882 году художник создает исполненный теплоты и обаяния портрет жены — «Отдых» (*стр. 486*). В 1884 году появляется «Стрекоза» — полный солнечного света портрет другой дочери, Веры (*стр. 484*). Наконец, в 1892 году портрет той же Веры — «Осенний букет» (*стр. 489*; все три — в Гос. Третьяковской галерее). Все эти работы составляют важную часть репинского портретного наследия. Но главными в нем были портреты, изображающие передовых людей того времени — писателей, художников, общественных деятелей.

На рубеже 70-х и 80-х годов, когда окончательно сложился творческий метод Репина-портретиста, эти портреты сыграли особенно важную роль. Они делали возможным создание таких сложных в отношении психологической разработки образов картин, как «Крестный ход в Курской губернии», «Не ждали», «Иван Грозный». В портрете выковывался психологизм зрелого Репина. Без этой школы познания человека и его художественного истолкования не были бы возможны те достижения в области бытового и исторического жанра, до которых поднялся художник в 80-х — начале 90-х годов.

Картины Репина бытового жанра, созданные в первые годы после возвращения на родину, в большинстве своем посвящены русской деревне, русской провинции. Лишь некоторые замыслы, возникшие в это время, затрагивают тему революционного движения народничества. Но и эти замыслы пока как бы не выходят за пределы темы деревни. Репин обращается к самым различным сюжетам. Он пишет и зарисовывает типичные сцены, которые приходится ему наблюдать в родном Чугуеве и близлежащих деревнях. Именно в Чугуев приезжает он на год после



И. Репин. «Отдых». Портрет В. А. Репиной. 1882 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Парижа, а затем — до 1882 года — живет в Москве, которая в большей степени, чем Петербург, дает ему возможность работать над крестьянской темой. Народ влечет его к себе. Художник, продолжая линию «Бурлаков», руководствуется в своем творчестве принципом, сформулированным им еще в 1872 году: «Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы...»¹.

И опять на первых порах наиболее значительных достижений на пути познания русского крестьянства Репин добивается в портрете. Крестьянский портрет становится в это время своеобразным «испытанием» интеллектуальных и душевных качеств русского мужика, утверждением права говорить всерьез о его внутреннем мире, о неповторимом характере. Крестьянские портреты 1877 года утверждали Репина на избранном им пути. В них поражает разнообразие характеристик, глубина постижения человека. Эти работы могут быть смело поставлены на один уровень с лучшими репинскими портретами конца 70-х годов.

Полон лирической мягкости «Парубок из Мохначей» (1877, местонахождение неизвестно). Он изображен художником в профиль. Здесь нет действия, нет обращения к зрителю. Главный мотив в этом портрете — внутренняя сосредоточенность, самопогруженность, грустная задумчивость. В образе деревенского парня художника привлекла интеллектуальность, душевная красота. Портрет выдержан в светлых тонах. Его выразительность покоится на стройной ритмике линий, подчеркивающей лирическую красоту образа.

Совершенно по-другому построены «Мужичок из робких» (1877, Горьковский гос. художественный музей; *стр.* 490) и «Мужик с дурным глазом» (1877, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 491). «Мужичок из робких» — это затравленный мужик, в душе которого накопился зlobа, жестокая ярость, заставляющая воспринимать иронически название портрета. Выдержанный в гамме охристо-коричневых тонов, он полон светотеневых, линейных и композиционных контрастов, подчеркивающих беспокойный характер модели. Фигура сдвинута влево. Правая ее часть густо затенена. Голова также разделена тенью пополам, одного глаза почти не видно. Причудливый абрис головы с всклокоченными волосами контрастирует с более спокойным контуром фигуры.

В «Мужике с дурным глазом», напротив, все уравновешено, корпус и голова модели крепко вошли в изображенное художником пространство, в композиции есть строгая и четкая логика. Здесь перед нами другой тип крестьянина — крепкого, хитрого, может быть, с кулацкой повадкой.

Мы видим, как в трех различных портретах Репин каждый раз выбирает совершенно особые художественные средства. Они помогают мастеру поднять образ до широкого обобщения, до социальной типичности.

Особенно характерен в этом отношении «Протодьякон» (1877, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 493, 495), в котором счастливо сочетаются ярко выраженное индивидуальное начало и типическое обобщение. «Протодьякон» — это конкретное

¹ Письмо В. В. Стасову 3 июня 1872 года. — В кн.: И. Репин и В. Стасов. Переписка, т. 1, стр. 37.

лицо, чугуевский дьякон Иван Уланов. Но художник выявил в нем такие черты, такие стороны характера, которые сделали образ почти символом провинциального духовенства того времени. Сам Репин называл Уланова «экстрактом наших дьяконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну иоту не попадаетея ничего духовного,— весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный, как сам обряд в большинстве случаев»¹.

Позой, жестом, чертами лица, его выражением Репин рисует человека с депотическим характером, привыкшего повелевать, господствовать над другими. Взлетели кверху изогнутые дугами брови протодьякона. Могучая рука с толстыми пальцами легла на живот. Другая властно сжимает посох. Фигура заполнила собой почти весь холст. Она словно возвышается над зрителем, выплывая мощным рельефом из оливково-охристого фона. Плоть «Протодьякона» передана Репиным поистине с пафосом. Художник восторгается этой плотью, восторгается ярко выраженной типичностью улановского характера. Созданный им образ — это широкое социальное обобщение. Художник выявляет грубость натуры своей модели, примитивное животное начало, составляющее сущность протодьякона, достигая в этой характеристике необыкновенно органичного соединения конкретного и общего.

В 1879 году Репин пишет превосходную «Голову сельского старосты» (Киевский гос. музей русского искусства), затем работает над портретами горбуна, в том же 1879 году создает портрет сказителя былин В. П. Щеголенкова (Гос. музей «Абрамцево»), а в 1882 году — портрет сектанта В. К. Сютаева (Гос. Третьяковская галерея) и т. д. Однако все эти работы либо уже не имеют самостоятельного значения, являясь этюдами для картин, либо оказываются менее значительными, чем портреты 1877 года. Именно работа над последними оказала Репину огромную помощь в его последовательном движении к «Крестному ходу».

Одновременно с портретами делались многочисленные эскизы. Это было самое первоначальное воплощение замыслов, возникших в Чугуеве. Репин заносил свои заметки в своеобразный живописный дневник. Он искал сюжет — такой же счастливый, какой нашел когда-то на Неве и разработал затем на Волге. Этот сюжет должен был коснуться самых существенных сторон жизни, должен был дать мастеру возможность создать картину о судьбах народа. Многие из сюжетов оказались слишком мелкими, незначительными. Они остались воплощенными лишь в эскизах. Но и эти эскизы принесли Репину пользу. Ведь он впервые здесь так пристально наблюдал жизнь деревни, впервые оформлял свои наблюдения последовательно, имея определенную программу, определенную цель.

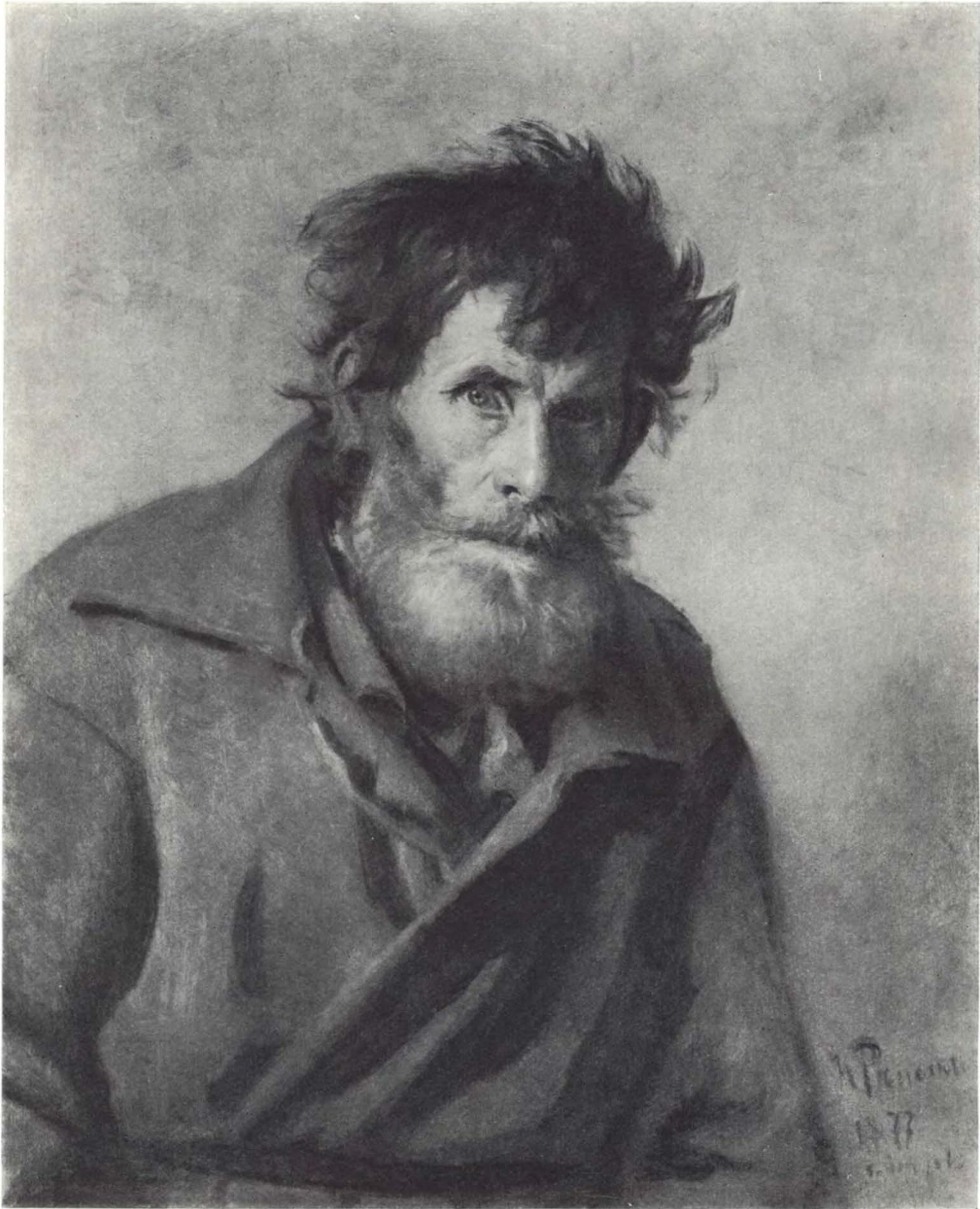
В эскизе «В волостном правлении» (1877, Гос. Русский музей) он запечатлел один из конфликтов современной ему деревни, сразу бросившийся ему в глаза по приезде в Чугуев. Репин увидел, что старая деревня распадается, рушится старый патриархальный уклад, поднимают голову кулаки-мироеды, разоряя и закабалая

¹ Письмо И. Н. Крамскому 13 января 1878 года.— В кн.: И. Репин и И. Крамской. Переписка. М.—Л., 1949, стр. 126.

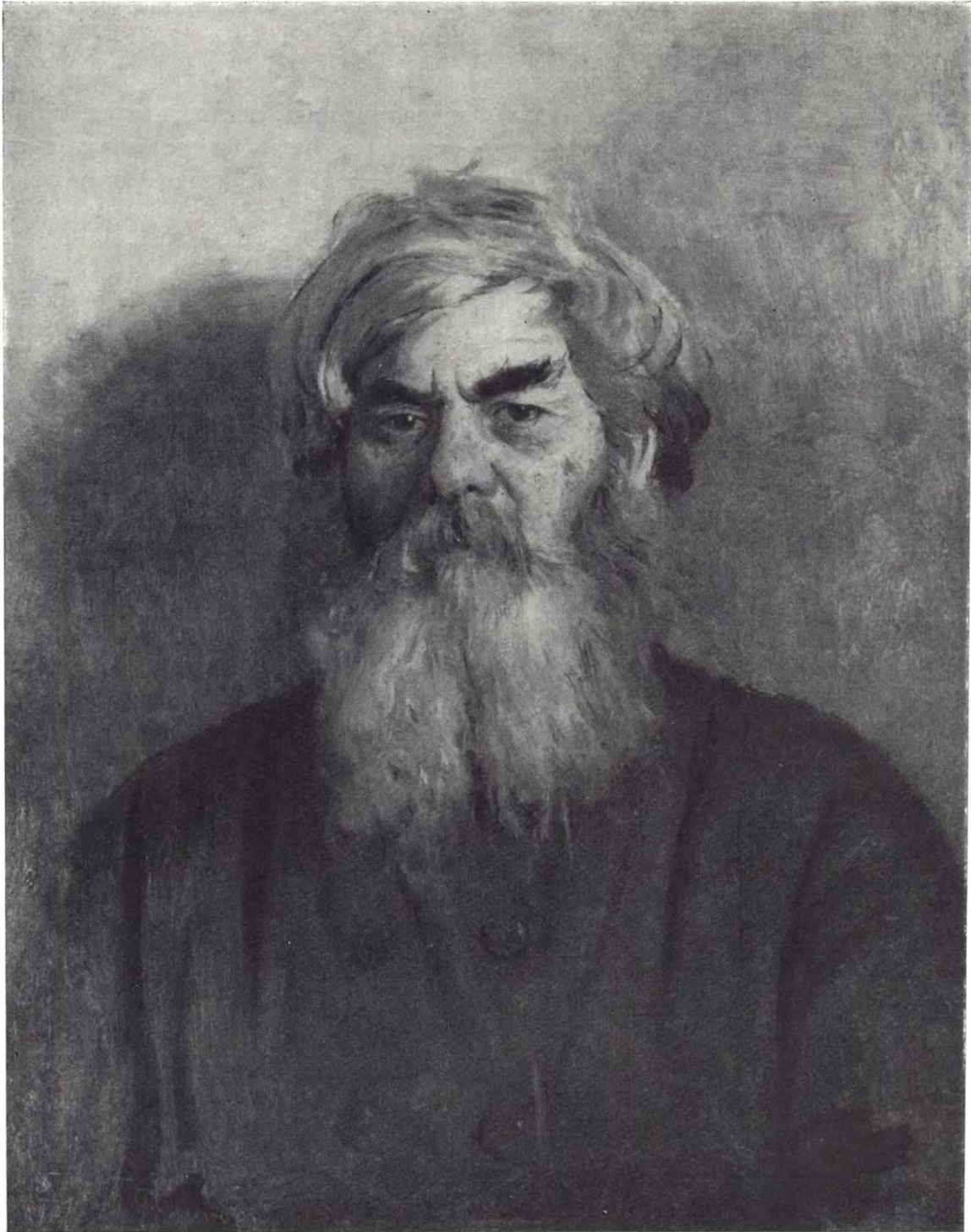


И. Репин. «Осенний букет». Портрет В. И. Репиной. 1892 год.

Гос. Третьяковская галерея.



И. Репин. Мужичок из робких. 1877 год.
Горьковский гос. художественный музей.



И. Репин. Мужик с дурным глазом. 1877 год.

Гос. Третьяковская галерея.

бедняков. Об этих процессах он неоднократно упоминает в письмах к своим друзьям.

Избранный Репиным сюжет позволил ему коснуться этой стороны деревенской жизни. В эскизе «В волостном правлении» он собрал разные персонажи — старосту, попа, писаря, мужиков. Между ними идет спор. Характеристики, которые дает художник своим героям, как и всегда в первых репинских набросках, излишне подчеркнуты, почти гротескны. Эскиз «В волостном правлении» стал первым свидетельством «овеществленных» репинских раздумий о деревне. В то же время появились и другие свидетельства. Среди них — самый первый эскиз «Крестного хода», к которому мы вернемся ниже и который уже таил в себе возможность широкого показа народной толпы.

Репин еще не решил, на чем ему остановить свое внимание. Некоторое время он работает над картиной «Экзамен в сельской школе» (1877—1879, частное собрание в Стокгольме). Выделяя фигуру крестьянского парнишки и учителя, образ которого близок образу революционера из «Ареста пропагандиста»¹, Репин противопоставляет их инспектору и священнику, явно напуганным ответом бойкого ученика. Здесь уже достаточно определенно выявлен тот композиционный принцип, к которому Репин прибегнет и во многих других работах этого времени: он группирует фигуры вокруг центрального героя, вокруг главного действия, стараясь раскрыть тему через разнообразные переживания отдельными действующими лицами происходящего события. В этой картине главное не в сюжетном повествовании, а в психологической характеристике людей.

Среди сюжетов, испробованных Репиным, некоторые связаны с событиями русско-турецкой войны 1877—1878 годов, которая не могла не найти отклика в жизни деревни. В 1877 году была написана небольшая картина «Вернулся» (Таллинский гос. художественный музей). Более законченная, чем предшествующие эскизы, эта работа не содержала в себе, однако, широкого обобщения и явилась скорее бытовой хроникой, чем картиной о больших событиях времени. Картина «„На родину“. Герой минувшей войны» (1878, Гос. Третьяковская галерея), представляющая солдата с котомкой за плечами, обращенного к зрителю, — это тоже лишь одно из звеньев репинской деревенской хроники.

Каждое из этих звеньев само по себе было недостаточно для того, чтобы глубоко захватить творческие силы художника. Однако все вместе они составляли картину быта и нравов русского крестьянства и помогали художнику подойти к самой сути народной жизни. Эти картины и эскизы помогали формироваться «Крестному ходу». С последним художник не торопился, словно зная о той пользе, которую принесет ему каждая новая разработка крестьянского сюжета. Не случайно уже в то время, когда велась работа над осуществлением первого, а затем второго варианта «Крестного хода», Репин работал над двумя картинами из крестьянской

¹ См.: О. Ляскова. Указ. соч., стр. 98.



И. Репин. Протодьякон. 1877 год.

Гос. Третьяковская галерея.

жизни — над «Проводами новобранца» (1879, Гос. Русский музей) и «Вечерницами» (1881, Гос. Третьяковская галерея).

«Проводы новобранца» была первой большой картиной на современную тему, написанной художником после заграничной командировки. Она не принесла Репину большой славы и не вошла в число его лучших произведений. Однако в ней были и достоинства, сказавшиеся в умении правдиво изображать самое простое, характерное в современной Репину деревне. «Проводы» проникнуты большой любовью художника и теплотой его отношения к русским крестьянам. Репин добился убедительности в характеристике некоторых персонажей, найдя в простых крестьянских лицах красоту и выразительность. Он вывел своих героев из интерьера на воздух, сделав значительный шаг вперед в области пленерной живописи. Но картине не хватало большой, пронизывающей все образы мысли. Известная пассивность, характерная и для всего образного строя, и для отдельных персонажей этого произведения, сказалась и в композиционном решении. Его главный принцип — простое равновесие частей, односложная группировка фигур вокруг центра.

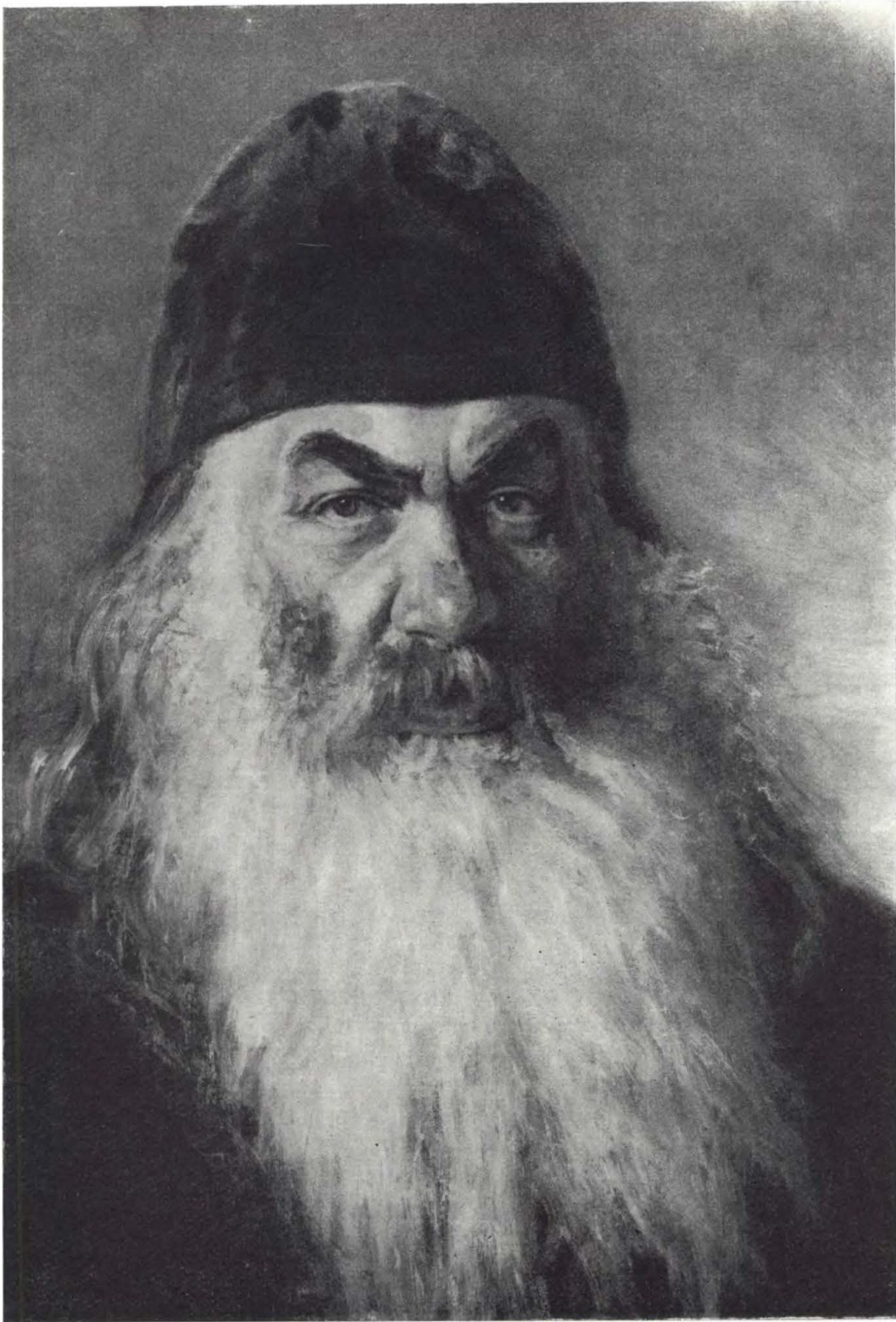
Другая картина — «Вечерницы», — как и «Проводы», также способствовала движению художника по пути к главной цели — к обобщающей картине русской народной жизни. Создавая «Вечерницы», сцену крестьянской пляски, художник отвлекался от противоречий народной жизни и обращался к ее светлой стороне — к теме радости, отдыха, неистощимого народного оптимизма. Интересно, что «Вечерницы» писались в то же время и местами почти на том же материале, что и первый эскиз-вариант «Запорожцев», который особенно определенно выявил в репинском творчестве проблему народной силы.

Многие картины, предшествовавшие «Крестному ходу», лишь отдельными чертами близки последнему. И вместе с тем они помогали сформироваться замыслу центрального произведения Репина на крестьянскую тему, вносили коррективы в искания художника, делали для него более ясной и определенной главную задачу.

Как уже было сказано, идея «Крестного хода» возникла еще в Чугуеве. Друзья Репина, и особенно Стасов, торопили художника, с нетерпением ожидая окончательного воплощения монументального замысла. Но сам Репин не торопился. Он хотел прийти к «Крестному ходу» во всеоружии, хотел убедиться в правильности того решения, к которому он шел и которое после немалых поисков откристаллизовалось и стало представляться художнику единственно возможным¹.

Первый эскиз 1877 года (Гос. Русский музей) содержит лишь смутный намек на будущее решение. Здесь пока довольно беглый рассказ, не дающий возможности обобщить увиденное художником явление. Репин сопоставляет фанатичных

¹ История создания и художественные особенности картины «Крестный ход в Курской губернии» получили свое изложение и истолкование во многих работах. См., например: И. Грабарь. Репин, т. 1. М., 1963; Д. Сарабьянов. Темы крестьянской жизни и революционного движения в творчестве Репина 70—80-х годов XIX века.— В кн.: «Илья Ефимович Репин». М., 1952; О. Ляскова. Указ. соч.; Т. Юрова. Тема народа в творчестве Репина эпохи расцвета (диссертация, рукопись). М., 1956; А. Федоров-Давыдов. Картина И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии». — «Искусство», 1960, № 10.



И. Репин. Протодьякон. Фрагмент.

крестьян и безобразных представителей духовенства. Это сопоставление строится не на противопоставлении психологии или характеров персонажей, а на деталях рассказа. В нем участвуют и упавшая на колени перед иконой, истово молящаяся женщина, и бегущие крестьянки, рвущие «чудотворную» из рук мужика, и оглядывающийся со злой усмешкой священник.

Репин развертывает действие вдоль плоскости холста. И вся эта сцена воспринимается как какое-то не захватывающее зрителя видение, проносящееся мимо его глаз. Зритель еще не оказывается соучастником события. Его отчужденность подчеркивается отношением художника к изображенному: он как бы демонстрирует, выставляет напоказ все дурное, требующее отрицания и осмеяния.

Репин, видимо, понял, что такое одноплановое решение темы не может его удовлетворить. Оно не давало возможности непосредственно вторгнуться в народную жизнь, раскрыть ее сущность, отразить процессы, происходившие в деревне, в народе, в окружающей действительности. Первый опыт не открывал пути к значительному обобщению.

В августе 1877 года Репин сообщал Стасову о том, что для «Крестного хода» найден новый сюжет. Торжественная процессия движется теперь по дороге к лесу. Меняется направление движения по отношению к зрителю, который приближается к процессии сбоку, поджидает ее, готовый слиться с массой движущегося народа. Построение композиции становится более свободным, естественным. Все это мы находим в эскизе 1878 года, принадлежащем Третьяковской галлерее. Образы отдельных персонажей в нем лишь намечены. Однако мы ясно различаем среди них чугуевского дьякона, чей образ за год до этого был воплощен в репинском портрете.

В том же году Репин начинает писать и большое полотно — «Крестный ход в дубовом лесу. Явленная икона» (Городская галерея в Градец-Кралове)¹, которое раскрывает в своем сюжете возможность более живописной, красочной трактовки темы. Многоликая и многокрасочная толпа сплетается с зеленью леса. Образ всего произведения в целом стал несравненно более эффектным. Но смысл его в сущности своей остался старым. В картину перешли эпизоды из первого варианта. Принцип психологического столкновения, противопоставления, сопоставления характеров, который восторжествовал в «Крестном ходе», здесь еще еле намечен.

В «Явленной иконе» над всеми персонажами господствует протодьякон. Он помахивает кадиллом. До зрителя словно доносится его зычный голос. Глаза

¹ Картина долгие годы оставалась у самого художника. В конце 70-х годов он бросил работу над ней и обратился к последнему варианту «Крестного хода». К начатой в 1878 году картине он вернулся в конце 80-х годов и писал ее, видимо, вплоть до 1891 года, когда она была показана на персональной выставке Репина и Шишкина. После этого она не раз переписывалась. Последние доработки относятся к 1924 году, после чего картина была продана. Об основном ее варианте, еще не затронутом позднейшими переделками, можно судить по воспроизведению 1891 года. (Альбом фотографических снимков с картин и эскизов И. Е. Репина, СПб., 1891).



И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883 годы

Гос. Третьяковская галерея.

его горят. В неудержимом экстазе он верховодит всей собравшейся здесь массой людей. В трактовке этой массы Репин остается целиком на старых позициях. Он демонстрирует уродство, фанатичную экзальтацию, сохраняя тот главный мотив, который был и в эскизе 1877 года — изображение упавшей перед иконой фигуры.

По сравнению с первым вариантом в картине 1878—1891 года Репин значительно обогащает композицию многочисленными сюжетными линиями. Он вводит самые разнообразные эпизоды — мужиков и баб, едущих на телегах в стороне от крестного хода, наблюдающих за процессией странников. Художник изображает представителей привилегированного общества; он показывает, как толпа вдали теряется в зелени леса. Все это создает ощущение жизненности, реальности происходящего события, приближая Репина к последнему варианту «Крестного хода».

Однако, несмотря на все это, Репин не добивается еще широты и значительности решения темы. Здесь нет еще многообразия характеров, нет типичных представителей современной Репину пореформенной деревни. Весь облик этого крестного хода оставял впечатление патриархальности. Не случайно его центральным персонажем оказался протодьякон, в котором Репин нашел своеобразный отголосок язычества. Не случайно также, что Репин, отложив работу над картиной «Крестный ход в дубовом лесу», стал относиться к ней как к историческому произведению¹ и начал работать над новым «Крестным ходом», который должен был обобщить наблюдения художника над новой Россией. К «историческому» варианту, отображающему дореформенную деревню, он вернулся тогда, когда интерес к современной деревне был уже не таким острым.

Новое решение пришло к Репину на рубеже 70-х и 80-х годов. В «Крестном ходе в Курской губернии» (1880—1883, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*, стр. 498—501, 503), которому предшествовали длительное изучение праздничной процессии, работа над отдельными персонажами, пейзажем, многое оказалось совершенно новым. В нем почти не осталось персонажей, близких тем, которые были в «Явленной иконе». Изменилось и внешнее окружение процессии. Освещенный солнцем лес, зелень деревьев, кое-где пропускающая лучи, а местами бросающая густую тень, уступили место пустынному пейзажу, пыльной дороге, голому холму с вырубленной рощей.

Глядя на этот пейзаж, вспоминаешь слова Репина из письма к Стасову, написанного после возвращения на родину из-за границы: «Не спят только эксплуататоры края — кулаки. Они вырубили мои любимые леса, где столько у меня детских воспоминаний»². Репин пейзажем подчеркивает прозаизм изображенной им сцены. Здесь уже нет той зрелищности, декоративности, которые еще сохранялись в крестных ходах в былые годы.

¹ См.: И. Грабарь. Репин, т. I. М., 1963, стр. 221.

² Письмо В. В. Стасову 10 октября 1876 года.— В кн.: И. Репин и В. Стасов. Переписка, т. 1. стр. 137.



И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.

Художник не ищет живописных эффектов. Сюжет, который сливается из целого ряда отдельных эпизодов, позволяет ему изобразить многочисленных персонажей в определенный момент уже долго длящегося действия и раскрыть их характеры, их психологию. Репин не стремится выявить один из эпизодов, сделав его главным. В картине нет кульминации действия, составляющей стержень сюжета. То, что изобразил художник, могло происходить и за час до этого, будет происходить и после. Своеобразный «поединок» горбуна и десятского, замахнувшийся староста, отгоняющий «грязный» люд от барыни, поднятая рука, защищающая лицо от нагайки, — это отдельные эпизоды, которые не претендуют на главную роль. Репин рассказывает и показывает не средствами внешнего описания людей и предметов, а сопоставлением характеров, внутренней жизни героев. С поразительной прозорливостью угадывает он эти характеры, мастерски собирает их в едином потоке процессии, разноголосом, разномастным, но цельном.

Место каждого из персонажей, каждой группы строго определено художником. Впереди торжественно, степенно шествуют мужики, несущие фонарь, возвышающийся над процессией. Почетную миссию эти мужики выполняют со старанием,



И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.

серьезно. За ними следуют мещанки. Они склонились с постным благоговением над пустым футляром от иконы. Осторожно держат они деревянный ящик, словно боясь осквернить святое место, предназначенное для «чудотворной». За женщинами, несущими футляр, движется хор певчих, управляемых регентом. Они замыкают первую большую группу шествия и подводят глаз зрителя к его центру.

В центре процессии Репин помещает дьякона. Перед ним и за ним остается свободное пространство. Этим приемом художник подчеркивает центр. Одинокая фигура дьякона четко выявляет направление движения всей процессии. Это уже не тот дьякон, который был в «Явленной иконе». В нем нет ни силы, ни размаха. Самодовольный, кокетливый, аккуратно помахивая кадилом, утирая пот и прихорашиваясь на ходу, он словно плывет в своем золотом стихаре по пыльной дороге и прежде всего показывает себя. На его лице можно прочесть притворную сосредоточенность, сквозь которую проглядывает самолюбование.

Чуть поодаль напыщенно и важно ступает барыня. В ее руках — чудотворная икона, словно дарующая ей власть на земле. Толстая, разомлевшая от жары, она погружена в созерцание собственного величия. Ничего духовного нет в ее облике.



И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.



И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.

В нем торжествует грубое, плотское начало. Репин добивается необыкновенной концентрированности характеристики, не нарушая вместе с тем достоверности изображения и не прибегая к ярко выраженному гротеску.

Этим же принципом руководствуется Репин и в изображении других участников процессии. Рядом с помещицей — военный с поднятой кверху головой, чувствующий себя как на параде, гордящийся своей выправкой. Тут и купец, словно привыкший держать руку возле кармана, набитого ассигнациями. Здесь и молодой барин, с удивлением взирающий на весь этот спектакль, и староста, охраняющий покой знатных лиц, и священники в синих камилавках и скуфейках. Все эти люди окружены сотскими и урядниками. Они боятся испачкаться об мужиков и баб. Это — «чистая» публика; ее привилегии охраняют пешие и конные — палками и нагайками. Но близость этих людей к «чудотворной» иконе не прибавляет им святости и чистоты. Их помыслы эгоистичны, тщеславны. На их лицах словно написаны мелкие чувства и низкие страсти.

Вокруг привилегированной части процессии Репин изображает несметную толпу простого люда. Она напирает сзади, как бы подталкивая центральную группу.

Эта толпа заслонила собой все окружающее пространство. Она волнуется, движется; уже трудно сдержать ее напор. Словно вся крестьянская Русь пришла здесь в движение, устремляясь мощным потоком, который трудно остановить. Россия, представленная Репиным в этом необычайно широком по охвату явлений полотне, — это Россия контрастов. Убожество, рабская психология уживаются здесь с наивной верой; грубой силе одних противостоит робкая надежда и стремление к правде других. Особенно ясно это стремление к правде, эта надежда выражена в образе горбуна, принадлежащем к наиболее интересным и глубоким в русском искусстве второй половины XIX века.

Репин долго работал над этим образом. Немало этюдов является свидетельством этой работы, свидетельством постепенного проникновения художника в характер человека, в самые потаенные уголки его души. Сначала художник подчеркивал в горбуне его физические пороки. Затем он обратил свой взор на то, о чем думает и что чувствует этот калека (*стр. 505 и вклейка*), и увидел в нем совершенно особого представителя деревенского мира — человека, исстрадавшегося из-за своей болезни, замкнутого, привыкшего больше, чем другие, думать о своей судьбе и о людских судьбах. В нем есть и фанатизм, и внутренняя озаренность, неотступная мечта о счастье, с которой этот человек не расстается и в своих страданиях.

Художник подчеркнул в своем горбуне внутреннюю чистоту. Сопоставляя напускную важность, лицемерие тех, кто идет во главе торжественной процессии, с внутренней красотой деревенского уроды, последнего из людей, волею судьбы помещенного на низшую общественную ступень, Репин прямо говорит зрителю о своих симпатиях. Горбун способен на чувство, на честное отношение к жизни. А все иные, кто нашел себе место в привилегированной части шествия, далеки от правды, они изолгались, им чужды искренние человеческие побуждения.

С такими героями, как горбун, в репинское произведение входит одухотворенность, поэзия, хотя и окрашенная трагическими нотами. В них выявляется репинский гуманизм, его вера в красоту униженного и обездоленного человека — красоту, которую он открыл еще во время работы над «Бурлаками».

Многие из передвижников обращались к изображению массовых народных сцен. Но ни один из них не мог подняться до репинской высоты обобщения, ни один не создал подлинной эпопеи о современной им жизни русской провинции, о жизни народной. Репин рассказал в «Крестном ходе» о том, чем была в то время пореформенная Россия, как складывалась жизнь простых людей. В картине большое критическое содержание оказалось слитым с ее позитивным смыслом. В ней Русь предстала и великой, и убогой, полной тяжких болезней, но жаждущей обновления.

Строя композицию, Репин прежде всего позаботился о том, чтобы его картина производила впечатление сцены, взятой из окружающей жизни. Он развернул шествие почти прямо на зрителя, который ощущает себя как бы брошенным в этот поток людей. Художник смело срезает рамой картины фигуры людей и предметы, поэтому мы мысленно раздвигаем сцену, продолжаем ее за пределы холста.



И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.

Включение зрителя в действие достигается также при помощи разветвленного ритма движения, направленного не только по диагонали, но и почти прямо на зрителя. Этот ритм создается чередованием фигур, движением горбуна и жестом руки десятского, палкой преграждающего ему путь к центру процессии, фигурами всадников, силуэтом холма. Репин не замыкает композицию. Он дает свободу движению, подчеркивая его ритм расположением и чередованием групп.

Художника уже не может удовлетворить принцип простого равновесия фигур. Этот принцип нарушил бы жизненность изображения движущейся процессии. Хотя композиция «Крестного хода» не замкнута, в ней, тем не менее, есть своя логика в построении более свободного равновесия частей. Правая группа крестьян, несущих фонарь, несомненно доминирует своей тяжестью, что подчеркивает движение всей массы в эту сторону. Но равновесие правой и левой групп на втором плане все же возникает благодаря возвышающимся над толпой всадникам и хоругвям. В композиции строго акцентируется центр: Репин раздвигает толпу в середине полотна, открывая зрителю центр композиции и одновременно процессии; достаточно четкой линией художник и по вертикали делит холст на две более или менее равные части.

В репинском принципе композиции нет той «математики» построений, которая характерна для Сурикова. Линейный ритм приобретает второстепенную роль. Но общее равновесие объемов оказывается тем важным фактором, который позволяет художнику, добиваясь полной иллюзии происходящего в реальном пространстве действия, выявить в большой по размерам картине композиционную основу.

С общими творческими принципами Репина связаны и его колористические достижения, реализованные в «Крестном ходе». Художник стремится к максимальной достоверности изображения действительности. Своей наивысшей точки достигает в этой картине та творческая линия, которая связана у Репина с исканиями пленера. Репин в совершенстве владеет принципами тональной живописи. Не стремясь к самостоятельной выразительности открытых цветовых пятен или аккордов, он подчиняет цвет свету, воздуху, пространству. Тонкость и проработанность цветовых градаций являются несомненными достоинствами «Крестного хода». Мельчайшими цветовыми переходами Репин дает почувствовать воздушную перспективу, степень удаленности предмета от глаза зрителя, густоту теней. В целом цветовую гамму художник подчиняет желто-коричневому тону, что помогает ему передать и условия реального события — многолюдного шествия по песчаной дороге, в пыли, которая на заднем плане образует как бы завесу, застилающую толпу.

Но цвет является для Репина не только средством передачи реальных свойств окружающих предметов. Цветовое решение дает жизнь художественному образу. Посредством цветовых сочетаний разноцветных лент, украшающих фонарь, красных, желтых, коричневых, зеленых одежд участников шествия Репин создает впечатление многообразия толпы. Вместе с тем художник решает и проблему единства и цельности картинного образа. Он ищет своеобразное цветовое равновесие, не



*И. Репин. Горбун.
Этюд для картины «Крестный ход в Курской губернии». 1881 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

давая цветовой нагрузки нижней и верхней части холста (почва и небо); передние фигуры он окрашивает в более нейтральные тона, а красочное многообразие толпы развертывает в среднем поясе композиции, как бы нейтрализуя пестроту шествия общим доминирующим тоном колористической гаммы.

В «Крестном ходе» ярко проявился талант Репина-психолога, его тонкое чутье человека, его мастерство колориста и режиссера. В этой картине сказалось глубокое понимание художником действительности и тех процессов, которые в ней происходили.

Интересно, что многие современники склонны были упрекать Репина в нелюбви к народу, в нежелании изображать его красивым. Эти упреки раздавались и в критике, и в разговорах художников. Писали и говорили о том, что в картине Репина нет ни одного красивого лица, что художник изображает лишь

уродливое, окарикатуривает натуру. В одном из своих писем Репину Третьяков, присоединяясь к этим упрекам, просил Репина заменить некоторые персонажи картины, в частности написать вместо одной из женщин, держащих футляр от иконы, молодую красивую девушку. На это предложение Репин ответил довольно резко: «С „разговором художников“, — писал он, — о котором Вы пишете, согласиться не могу. Это все устарелые, самоделковые теории и шаблоны. Для меня выше всего правда, посмотрите-ка в толпу, где угодно, — много Вы встретите красивых лиц, да еще непременно, для Вашего удовольствия, вылезших на первый план? И потом посмотрите на картины Рембрандта и Веласкеза. Много ли Вы насчитаете у них красавцев и красавиц?! Что же, значит — они должны бы ровно ничего не



И. Репин. Горбун. Этюд для картины «Крестный ход в Курской губернии». Карандаш. 1882 год.

Гос. Русский музей.

стоять по мнению Ваших художников, а Шопены и Беллоли должны считаться образцами художества?! Как бы не так; меня рвет от этой лжи последних, и я бы за них гроша не дал.

В картине можно оставить только такое лицо, какое ею в общем смысле художественном терпится, это тонкое чувство, никакой теорией его не объяснишь, и умышленное приукрашивание сгубило бы картину. Для живой, гармонической правды целого нельзя не жертвовать деталями. Кто не понимает этого, тот не способен сделать картину. Картина есть глубоко сложная вещь и очень трудная. Только напряжением всех внутренних сил в одно чувство можно воспринять картину, и только в такие моменты Вы почувствуете, что выше всего правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею и дробить ее, да еще умышленно, по каким-то кабинетным теориям плохих художников и ограниченных ученых — просто профанация и святотатство»¹.

Все эти суждения критиков и художников были проявлением неудовольствия по поводу того, что Репин своей картиной срывал маски, прикрывавшие прекраснодушной иллюзией реальную, полную противоречий действительность. После создания «Крестного хода» для этих иллюзий уже не оставалось места. Правда о современной действительности торжествовала в полную меру. И в этом было одно из огромных достижений Репина — мастера реалистической картины.

Создав «Крестный ход», Репин как бы решил для себя крестьянскую тему. В дальнейшем ему уже не удавалось создавать произведений на эту тему такой же глубины, размаха и силы выразительности. Именно «Крестный ход» остался одним из центральных произведений не только репинского творчества, но и всей русской живописи XIX столетия.

В картинах на крестьянскую тему и в «Крестном ходе» еще не выявилось то стремление к героической проблематике, которое было характерно для художника в 80-е годы. С наибольшей определенностью оно сказалось в цикле картин на революционную тему. Особенно много работает над ними Репин в середине 80-х годов. После окончания «Крестного хода» интересами художника целиком овладевает замысел картины «Не ждали», которой до этого предшествовали многочисленные опыты в области решения революционной темы и к которой тянутся нити от иных замыслов, к тому времени или уже воплощенных, или созревших.

В конце 1882 года художник переезжает в Петербург. Там он оказывается ближе к передовой общественной мысли (к концу десятилетия он сближается с народнической интеллигенцией), что помогает окончательно сформироваться тем идеям, которые он воплощает в своих полотнах.

В развитии революционной темы у Репина есть своя логика и закономерность². Эта тема, наиболее ясно воплощая положительную программу мастера,

¹ Письмо П. М. Третьякову 8 марта 1883 года.— В кн.: И. Р е п и н. Переписка с П. М. Третьяковым. М.— Л., 1946, стр. 62.

² См.: Г. Н е д о ш и в и н. Образ революционера у Репина.— «Искусство», 1948, № 4.



И. Репин. Под конвоем. По грязной дороге. 1876 год.

Гос. Третьяковская галерея.

дает ему возможность раскрыть активные силы современности, связанные с его эстетическим идеалом.

В первой картине — «Под конвоем. По грязной дороге» (1876, Гос. Третьяковская галерея; стр. 507) — художник выбирает эпизод нарочито будничной. Под конвоем двух жандармов, в бричке, запряженной тройкой лошадей, везут революционера. Это скорее картина лирического склада. Большую роль в ней играет пейзаж, создающий своеобразный эквивалент настроению художника, словно созерцающего с грустью сцену, характерную для России того времени. Однако картина наталкивала мысль зрителей на жгучие вопросы современной жизни, а самое обращение художника к революционной теме было бесспорным актом новаторства и сулило широкие перспективы.

Следующим этапом в развитии революционной темы стал первый вариант картины «Арест пропагандиста» (1878, Гос. Третьяковская галерея). В нем крестьянская и революционная тема слиты воедино. Он возник как изображение события из деревенской жизни. На многочисленных крестьян, собравшихся в избе возле связанного пропагандиста, художник смотрит не менее пристально, чем на главного героя. Репина интересуют их взаимоотношения. Он разворачивает целую гамму различных чувств, рождающихся в душах этих людей. Одни смотрят на арестованного с сожалением, другие с недоверием, третьи — с равнодушным непониманием. Репин показывает, насколько сложна деятельность народника в мире русской деревни.



И. Репин. Эскиз для картины «Арест пропагандиста». Карандаш. 1879 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Внутренняя тема главного героя здесь еще как бы не выявилась. Его чувства не выражены с достаточной яркостью. Поэтому образ революционера как бы теряется среди образов других многочисленных персонажей, изображенных художником на холсте.

История создания «Ареста пропагандиста» достаточно хорошо изучена¹. Здесь невозможно на ней подробно останавливаться. Заметим лишь, что в рисунках, выполненных на рубеже 70-х и 80-х годов, уже ясно чувствуется стремление выделить главную тему, освободиться от обилия персонажей, сконцентрировав внимание на революционере, наконец, героизировать его образ. В рисунке, принадлежащем Третьяковской галерее (стр. 508), Репин драматизирует сцену при помощи контрастов света и тени. В рисунке, хранящемся в Русском музее, он выделяет

¹ См.: И. Зильберштейн. «Арест пропагандиста». Картина И. Е. Репина. М., 1951; О. Ляско-вская. Указ. соч.



И. Репин. Арест пропагандиста. 1880—1892 годы.

Гос. Третьяковская галлерей.

лишь несколько персонажей, окружающих революционера. Сам герой меняется. Не только героичность, но и трагичность становится одной из черт, определяющих его образ.

В 1880 году Репин начал писать основной вариант «Ареста». Он работал над ним долго. Картина помечена 1880—1889 годами. Однако художник дописывал ее вплоть до 1892 года. Больших усилий стоила художнику работа над центральным образом. Репин искал натуру, собирал отдельные черты, присущие той или иной модели, в обобщенный синтетический образ.

По сравнению с первым вариантом художник коренным образом изменил состав действующих лиц и самую ситуацию, в которой оказался главный герой. Репин снял проблему различного отношения присутствующих к пропагандисту, составляющую важную сюжетную линию первого варианта «Ареста». И сразу образ картины стал целенаправленным, в то время как в первом варианте разные темы спорили друг с другом.



И. Репин. Отказ от исповеди перед казнью. 1879—1885 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

В картине 1880—1892 годов (Гос. Третьяковская галерея; стр. 509) все внимание сосредоточено на революционере. Он только что схвачен. Руки его скручены на спине. Возле него суетятся сотские и урядник. Пропагандист словно еще силится высвободиться. Во всей его фигуре зритель чувствует скрытую энергию, волю к борьбе. Гневный взгляд его направлен в сторону мужчины, стоящего у окна¹.

¹ Не лишено основания предположение И. Зильберштейна, что Репин изобразил кулака, предавшего пропагандиста.

Волосы пропагандиста растрепаны, рубаха расстегнута. Особенно остро чувствуется героизм революционера при сравнении его образа с образом стоящего рядом урядника. Тот словно боится подойти к пропагандисту, дотронуться до него рукой. Вся фигура урядника с откинутой назад головой, предостерегающее движение рук, тупое лицо с красным припухшим носом — все это делает его образ почти гротескным.

Другие фигуры — производящие обыск становой пристав, канцелярист и агент, девушка, созерцающая это зрелище, явно сочувствующая арестованному, мужики, стоящие у окна и с опаской поглядывающие на революционера, мужик, сидящий на лавке (возможно, доносчик), — все эти персонажи с большим тактом дополняют главное содержание, до конца раскрывают сюжет, не споря с образом центрального героя.

В «Аресте пропагандиста» самое событие требовало применения средств развернутого рассказа. Репин постарался сделать так, чтобы этот рассказ получил живописно-пластическое воплощение. Сохранив принцип построения бытовой жанровой картины, действие которой происходит в интерьере, тщательно выписав все необходимые детали, Репин выделил композиционно фигуру революционера: он поместил его в центре холста, дав простор для его порывистого взгляда и ищущего выхода внутреннего движения. Художник собрал самые жаркие краски в фигуре пропагандиста (рыжие волосы, красная рубаха). Их оттеняет холодок льющегося через окно света.

В «Аресте» Репин создает образ, типичный и для других его картин на революционную тему. В нем подчеркнуты героизм, внутренняя красота, сила, способность идти на подвиг. Но вместе с тем в этом образе звучит и трагическая нота:



*И. Репин. Отказ от исповеди перед казнью.
Фрагмент.*

картина раскрывает одиночество революционера, его изолированность от тех, кому он отдает свою жизнь. В том, что именно так трактует Репин избранную им тему, сказывается особая зоркость художника, глубоко понимавшего окружающую действительность, свое время.

С близкой трактовкой образа героя сталкиваемся мы и в картине «Отказ от исповеди перед казнью» (1879—1885, Гос. Третьяковская галерея; стр. 510, 511), работа над которой шла приблизительно в те же годы. Интересна история ее создания¹. Первоначальный замысел возник у Репина под впечатлением драматического отрывка Н. Минского «Последняя исповедь», появившегося в 1879 году в первом номере «Народной воли». Этот отрывок воспроизводит диалог осужденного на смертную казнь революционера и священника, пришедшего его исповедывать. Революционер встречает священника гордой насмешкой. Отказываясь от исповеди, он готов смело принять смерть, не сожалея об избранном жизненном пути.

Репин сначала в точности воспроизвел ситуацию, описанную у Минского. Первый эскиз 1879 года, принадлежащий Русскому музею, изображает камеру, вошедших туда священника и палача и заключенного смертника. Эскиз в описательной форме передает фабулу литературного произведения. Естественно, что Репина не могла удовлетворить столь прямолинейная интерпретация отрывка Минского. Он начинает искать выражения сути конфликта, углубляя психологическую трактовку главного героя. В конечном счете Репин создает произведение такой выразительной силы, что оно намного перерастает литературный прообраз.

Интересен путь к этому окончательному решению. Эскизы, находящиеся в Пражской национальной галерее, в Третьяковской галерее и в Нижнетагильском художественном музее, отражают поиски композиции, лаконичного решения, дают различные варианты трактовки главного героя. Репин по-разному располагает две фигуры: то он поворачивает священника в профиль, то изображает его входящим лицом к зрителю; он меняет позу смертника, который то говорит, то смотрит на священника (повернутый в профиль) с немим укором и осуждением. Все эти варианты не позволяли целиком сосредоточиться на герое, наполнить его поединок со священником глубоким смыслом и внутренним напряжением. Лишь в окончательном варианте, повернув голову смертника к зрителю, показав священника со спины, Репин нашел наиболее выгодную точку зрения, позволившую ему решить сюжет с подлинным драматизмом и психологической глубиной.

В «Отказе от исповеди» Репин воплощает кульминацию трагедии революционера. Жизнь его скоро прервется. Тупая сила убьет его. Но моральная победа останется за ним. Он словно бросает вызов, упрек всему сытому и довольному миру, тем, кто покорно повинуются власти, тем, кто душист и властвует. На лице смертника запечатлелись сложные чувства человека, измученного бессонными ночами, тюрьмой, допросами, тяжелыми думами, но не сдавшегося, верящего в правоту своего дела, в святость своего долга. Репинский герой собирает последние

¹ См.: И. Зильберштейн. Работа И. Е. Репина над картиной «Отказ от исповеди перед казнью». — В кн.: «И. Е. Репин. Сборник докладов и материалов». М., 1952.



И. Репин. Стодка. 1883 год.

Гос. Третьяковская галерея.

усилия, чтобы бросить вызов лицемерию. Самый сюжет диктует здесь напряженную драматургию картины. Она выражена и в простом, но решительном сопоставлении персонажей, в лаконичной композиции и напряженном цветовом решении. Важным средством композиции оказывается свет. Льющиеся из реального источника (видимо, через маленькое окошко камеры) тусклые лучи выхватывают из тьмы голову и фигуру осужденного, обрисовывают контур священника и крест, связывают двух участников этой сцены в их противостоянии. Свет выявляет главный узел композиции. Репин отказывается от каких бы то ни было дополнительных композиционных опор.

В отличие от «Ареста» или «Не ждали», где важную роль играет режиссура действия в определенном пространстве, где зритель включается в действие, «Отказ от исповеди» рассчитан на иное восприятие. Здесь нет ярко выраженного временного начала. Действие концентрируется в определенном моменте. Художник не выводит своих героев на суд зрителей. Он дает окончательное решение и со всей силой эмоциональности утверждает его на своем холсте. Эмоциональный накал, достигнутый в картине, соответствует той цельности и собранности чувств, которые характерны для героя и которые определяют также отношение художника к запечатленной им сцене.

Не случайно цветовое решение и сама живописная манера в «Отказе от исповеди» не похожи на то, что мы обычно находим в репинских картинах. Художник



*И. Репин. Годовой поминальный митинг у стены коммунаров
на кладбище Пер-Лашез в Париже. 1883 год.*

Гос. Третьяковская галлерей.

отказывается от подробной характеристики деталей, от строгой законченности живописного языка. Цветовая шкала ограничивается лишь несколькими красками, сочетание которых, однако, отличается повышенной выразительностью. Темно-серые, коричневые и синие цвета контрастируют с холодным серебряным тоном — скупыми лучами света, падающего из окошка камеры и тускло окрашивающими предметы и фигуры действующих лиц.

В «Отказе от исповеди», как и в «Аресте пропагандиста», рассказана подлинная правда о революционере-интеллигенте. Он одинок, судьба его трагична. Художник запечатлевает его в таких ситуациях, которые подчеркивают его страдания, говорят о его гибели. Герои Репина — подлинные борцы, люди несгибаемой воли, святой чистоты и честности; однако они несут на себе печать трагической безысходности. Особенно ясно эта безысходность чувствуется в картине «В одиночном заключении» (1880-е годы, Пражская национальная галлерей)¹. Эта картина уже утрачивает и героический дух, что принципиально отличает ее от «Отказа» и «Ареста».

¹ См. Л. Зингер. Указ. соч.

Однако Репин пытался показать революционеров не только гибнущими, но и действующими. Одна из картин революционного цикла — «Сходка» (1883, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 513) — изображает группу, видимо, народников во время подпольного собрания. Репин хорошо передает порыв революционеров, их устремленность к борьбе. Особенно ясно это выражено в лице и фигуре рыжего оратора. Он весь в движении, в нем все — энергия и порыв. Это сообщается и другим. Оратора слушают с напряженным вниманием. В лицах собравшихся Репин раскрывает сложную гамму чувств, скрепленных единым настроением, общим для всех волнением.

Репин воспользовался особенностями самой обстановки, в которой происходит сцена. Атмосферу напряженности он передает не только выражением лиц собравшихся, но и красно-коричневым колоритом, горячими пятнами, разбросанными по холсту, искусственным освещением, объясняющим условия действия и одновременно создающим атмосферу эмоциональной напряженности.

В «Сходке» Репин попытался представить революционеров в той ситуации, которая непосредственно связывалась в сознании зрителя с борьбой, с революционной деятельностью. Застенок или конспиративная квартира — таково место действия репинских героев, изображенных на рассмотренных выше картинах. Между тем для Репина было важно найти для своих героев выход в жизнь. Его метод был основан на глубоком изучении повседневности, на умении претворять сцены обычной жизни в художественные образы. Самая логика творческого метода Репина вела его к такому решению, в котором героические образы проявляли бы себя в повседневной действительности. Эту проблему он решил в картине «Не ждали».

Интересно, что в 1883 году, когда художником, видимо, уже овладевали замыслы новой картины, Репин создает, будучи за границей, небольшое полотно — «Годовой поминальный митинг у стены коммунаров на кладбище Пер-Лашез в Париже» (Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 514). Его трудно поставить в один ряд с другими картинами на революционную тему в силу разности задач. Репина заинтересовала пестрая толпа людей, собравшихся почтить память коммунаров. В образе этой толпы художник воплотил свои впечатления, смысл которых был не только в красочной зрелищности, но и в ощущении бодрости, в чувстве единства. В парижской атмосфере, где живой была память о коммуне, тема воспоминания о революции получила иную трактовку. Она как бы вырывалась из рамок «конспираторской» ограниченности на свободу обычно текущей жизни. Быть может, эта картина не случайно прямо предшествовала картине «Не ждали».

«Не ждали» (1884—1888, Гос. Третьяковская галерея) — одна из вершин русской живописи XIX века. В этой картине, правдиво рисующей русскую жизнь, русское общество, его лучших представителей, Репину удалось создать самый многогранный, обаятельный образ одного из героев своего времени — героя русского революционного движения. Художник сумел столкнуть героический подвиг народника с жизненной повседневностью. Думается, это соединение и сделало «Не ждали» центральным произведением среди репинских картин на революционную тему.



И. Репин. Не ждали. Первый вариант. 1883—1888 годы.

Гос. Третьяковская галлерей.

Необходимо учесть, что после того, как была создана эта картина, у Репина уже не возникало замыслов, связанных с образом революционера. Закончив «Не ждали», он как бы подвел итог своим исканиям в этой области, как незадолго до того подвел итог «Крестным ходом» своим исканиям в области крестьянской темы. Несмотря на то, что «Арест пропагандиста» заканчивался уже в 90-е годы, «Не ждали» завершает революционный цикл Репина, ибо к тому времени, когда возникал замысел «Не ждали», уже существовали эскизы «Ареста», в которых тема, сюжет и композиция оказались совсем близкими к окончательному варианту.

История создания «Не ждали» более стремительна по времени, хотя и не менее сложна, чем история других капитальных произведений Репина¹. Разработке композиции, которая запечатлена в полотне 1884—1888 годов, предшествовал первый вариант, созданный в 1883 году и затем несколько раз переделывавшийся вплоть до 1898 года (Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 516). Последние публикации О. Лясковской во многом прояснили характер этих переделок. Однако до сих пор остается неясным, кто был первоначально главным героем картины 1883 года — девушка-курсистка или мужчина, вернувшийся из ссылки.

Можно предположить, что другие персонажи остались прежними. В таком случае общий ансамбль, общее настроение первого варианта многими чертами отличали его от второго. В нем не было еще напряженного психологизма, героические ноты не звучали еще в нем так, как они зазвучат в картине 1884—1888 годов. Вся сцена в первом варианте скорее является блестящим примером «семейного жанра», чем картиной революционного содержания. Написана картина 1883 года с легкостью, блеском и изяществом. Она полна света. Однако жанровое начало в ней доминирует. Несмотря на то, что казалось бы лишь незначительные детали отличают композицию второго варианта от первого, невозможно себе представить картину 1883 года, увеличенной до размеров второго варианта. Ей не хватает масштаба обобщения, крепкого композиционного каркаса, а также того «психологического сцепления» героев в единый драматургический узел, которое характерно для варианта 1884—1888 годов.

Вторая картина (*цветная вклейка и стр.* 520, 521) писалась почти без предварительной подготовки. Единственный дошедший до нас карандашный набросок Третьяковской галереи дает лишь самое общее представление о композиции. Репин, видимо, без предварительных эскизов писал прямо на большом холсте. Ему позировали родственники и знакомые. Местом действия художник избрал комнату дачи, которую он снимал с семьей под Петербургом. Все это определило своеобразные условия создания картины.

Те изменения, которые претерпевала картина, в своих подробностях остались нам почти неизвестны. Мы можем лишь догадываться о них по некоторым описа-

¹ См.: О. Лясковская. Произведение И. Е. Репина «Не ждали» и проблема картины в русской живописи второй половины XIX века.— В кн.: Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования, т. 2. М., 1958; О. Лясковская. Илья Ефимович Репин. М., 1962.

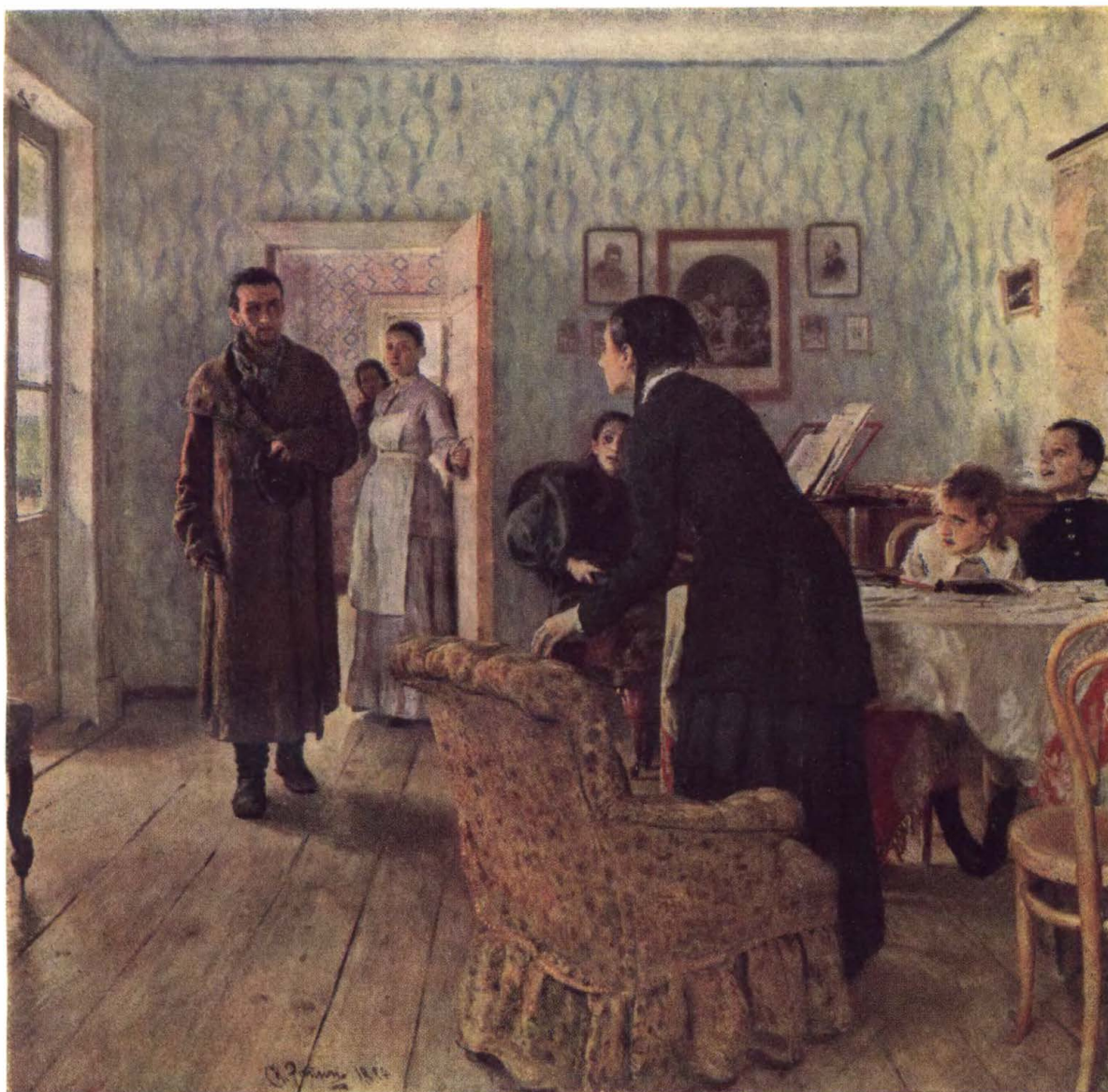
ниям. В частности, Стасов рассказывает в одном из писем о тех недостатках, которые он находил в картине до ее окончания и о тех значительных изменениях, которые внес Репин¹. Стасов указывает на неубедительность образа главного героя. Сначала он, по мнению критика, напоминал актера, ибо Репин изобразил его остановившимся и что-то говорящим. В картине были и дополнительные персонажи. В частности, художник сначала ввел в картину старика, предупреждающего о появлении ссыльного. Но этот персонаж снижал все события до жанровой сцены, он оказывался лишним промежуточным звеном между главным героем и его близкими.

Художник, видимо, опасался, что без этих дополнительных чисто внешних поясняющих моментов ему не удастся довести до зрителя смысл произведения. Однако вскоре Репин очистил картину от этих дополнительных звеньев и сумел средствами психологического анализа раскрыть смысл сцены и переживания каждого из ее участников.

Особенно напряженно шла работа в конце 1883 — начале 1884 годов. Картина была показана на 12-й передвижной выставке. Но Репин не оставил ее в покое. Он еще несколько раз — вплоть до 1888 года — переписывал отдельные ее места. Прежде всего переделки касались образа ссыльного и почти не затрагивали остальных персонажей. Репин колебался между двумя концепциями в трактовке возвратившегося революционера. Сначала он показал его мужественным человеком, полным решимости, уверенным в правоте своего дела, готовым отдать за него свою жизнь. Такой была первая концепция 1884 года. Она воплотилась и в картине, показанной на выставке, и в этюдах к картине, например в этюде головы революционера из Башкирского художественного музея (стр. 522). Затем появились черты трагизма, раздвоенности. Репин внес во внешний облик своего героя черты, сближающие его с Гаршиным (вспомним, что Гаршин послужил Репину моделью для образа царевича в картине «Иван Грозный»). Главный герой утратил мужество, он смирился со своей долей, он словно пришел вымаливать прощение у своих родных за причиненные им волнения. В 1888 году Репин отошел от этой трактовки. Однако в облике героя, в переданных на его лице душевных движениях появились оттенки сомнения, которых не было в первом варианте.

Несомненно, история работы над образом революционера отражает сложные искания Репина в период создания «Ивана Грозного» и «Николая Мирликийского». Но дело не только в этом. В первоначальном варианте то соединение героического начала с повседневностью, о котором шла речь выше, не было еще достаточно гибким. Слишком прямолинейно сопоставлялись здесь два мира: мир героического подвига и борьбы и мир спокойного бытия, неожиданно встревоженного появлением ссыльного. В окончательном решении Репин немного «приземлил» своего героя, приблизил его к тем людям, к которым он пришел. Может быть, это сделало картину более цельной в ее общем выражении.

¹ Письмо П. М. Третьякову 8 апреля 1844 года.— В кн.: Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова, стр. 91—93.



И. Репин. Не ждали. Первый вариант. 1883—1898 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

Мы судим о картине Репина по тому ее состоянию, в котором она дошла до наших дней, как об итоге размышлений и исканий художника не только первой половины, но также середины и конца 80-х годов. Она позволяет убедиться не только в определенной направленности исканий художника, но и в его огромном мастерстве психолога и живописца.

Удивительно точно выбрал художник момент, в который он как бы застигает своих героев. Возвращающийся только что вошел в комнату, он направляет свои шаги к матери, уже вставшей с кресла и повернувшейся к сыну. Репин не показывает момент самой встречи. Еще не все чувства определились, еще не все ясно, еще борются сомнения и неожиданная радость, признание и неуверенность. И эта психологическая сложность рождает значительно более обширную цепь ассоциаций, чем та, которую мог бы возбудить в зрителе художник, избери он другое звено развивающегося в картине действия.

В «Не ждали» особенно сильно сказывается школа, которую прошел Репин в своем портретном творчестве и которая научила его передавать становление и движение тех или иных чувств и переживаний, так раскрывать психологию человека, чтобы за характерами людей у зрителя возникал целый мир с его сложной борьбой.

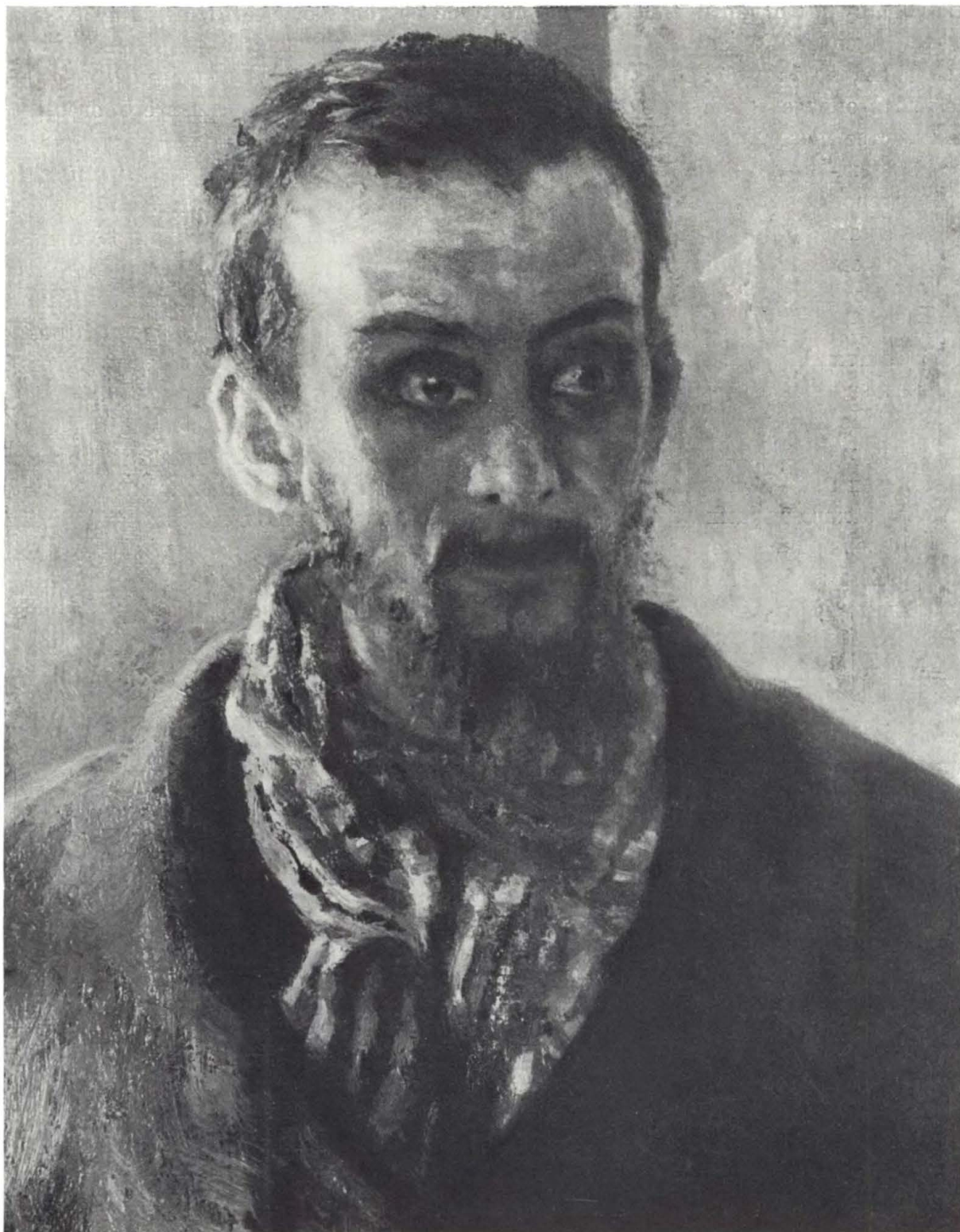
Переживания, которые мы читаем на лицах героев «Не ждали», подводят нас к проблеме морального оправдания революционера, оценки его дел и его судьбы¹. Сам он, приближаясь к важному моменту своей жизни, испытывает сложные чувства. Утомленный, прошедший через страдания и мучения, но не сдавшийся, он ждет признания правоты своего подвига семьей. Образ матери говорит о том, что это признание будет. Ее уже охватил нахлынувший порыв материнской любви. То, что давно продумано и не раз прочувствовано, слилось в этом порыве. И хотя он сплетается с чувством удивления, вызванным неожиданностью возвращения, видно, что это возвращение — долгожданный миг.

Чувства матери выражены наиболее определенно. Лицо женщины, сидящей за роялем и резко повернувшейся в сторону ссыльного, пока светится лишь отраженным светом этих чувств. Жена еще даже и не увидела вернувшегося мужа. Видимо, лишь после резкого движения матери, после того, как неожиданно изменилось ее лицо, женщина поняла, что случилось что-то необычайное. Сквозь испуг, удивление в ее душе загораются пока что первые искры надежды.

Сын-гимназист, дочка, горничная, провожающая взглядом входящего, кухарка, — все они по-своему переживают приход нежданного гостя, одни с любопытством, другие с недоумением, третьи с надеждой.

Смысл репинской композиции прежде всего в том, чтобы выявить все эти своего рода психологические нити. Репин подчеркивает движение героя, направленное в сторону матери, перспективой, открывающейся через дверь и окно соседней комнаты, линиями бегущих на зрителя половиц. Он изображает вернувшегося на фоне двух скрестившихся источников света. Поэтому фигура выделяется своей

¹ См.: Г. Педошивин. Указ. соч., стр. 90.



И. Репин. Не ждали. Фрагмент.

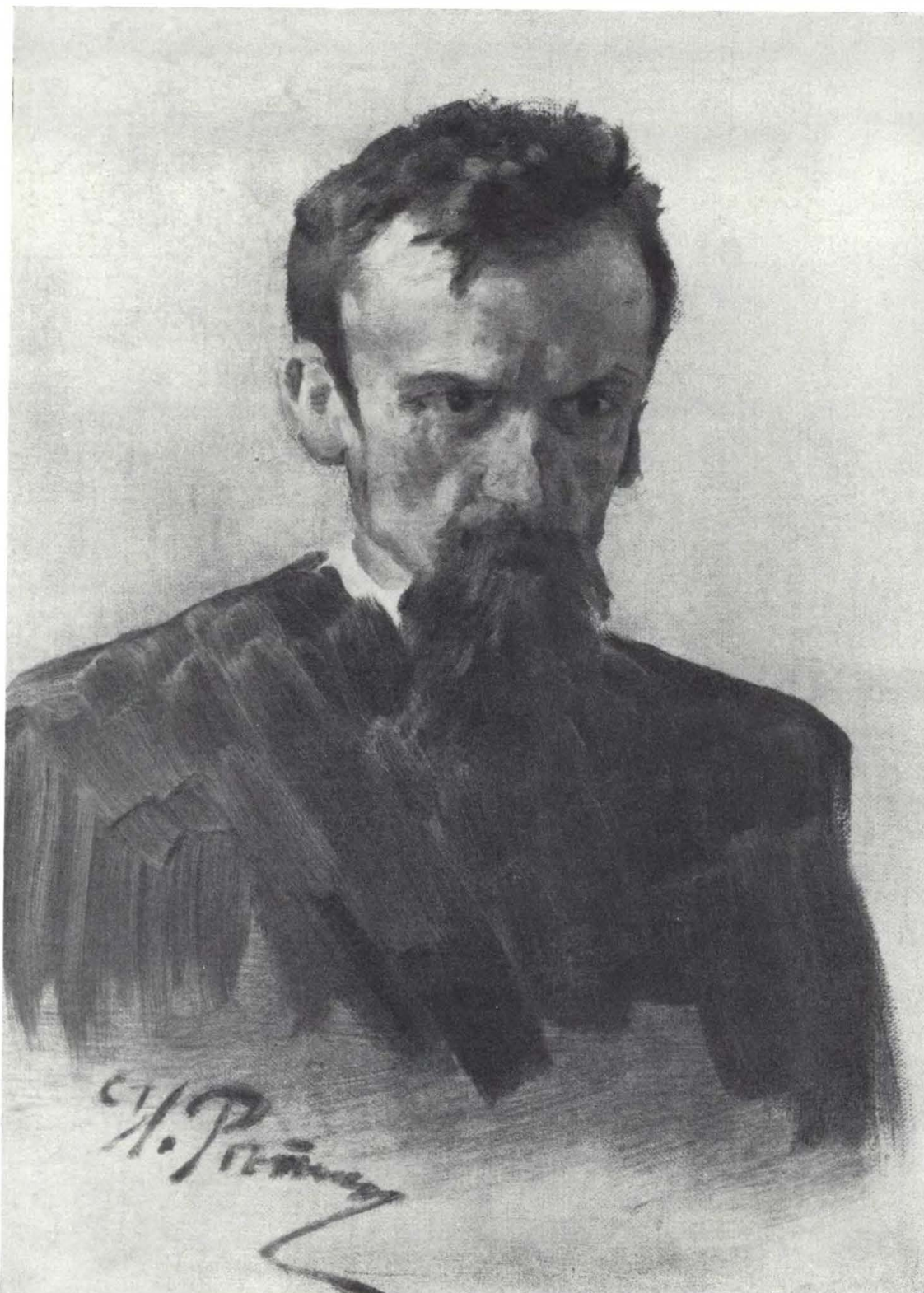


И. Репин. Не ждали. Фрагмент.

пластической определенностью. Вместе со ссыльным, диссонирующим своим внешним обликом со всей обстановкой комнаты, в эту тихую, уютную жизнь входит мир этапов и каторги, борьбы и страданий, большой и сложный мир, находящийся за пределами этого дома и его обжитого, привычного уюта.

Главный герой пластически «держит» всю левую часть холста. Основной композиционной линией своего движения он связан с фигурой поднявшейся матери. Психологическое единство получает свое пластическое выражение. Предметы, помещенные в комнате, и направление движения матери образуют диагональную линию, которая получает важную роль во всем композиционном замысле.

В картине намечены и иные линии, связанные с психологическими узлами действия. Но они звучат менее определенно. Для Репина, однако, важно не только выявить смысл драматической коллизии, но и построить такую композицию, которая сделала бы обозримой и цельной картину большого размера. Основу этой



И. Репин. Голова революционера, Этюд к картине «Не ждали».
Башкирский республиканский художественный музей им. М. В. Нестерова.

композиции составляет интерьер, который ограничивает действие в пределах точно обозначенного пространства. Переднюю плоскость этого пространства подчеркивают пятно кресла и фигура матери. Важную роль играет также линия двери, пересекающая по вертикали холст почти в его середине.

Цвет в этой картине, как и в большинстве других произведений Репина, не несет в себе символического смысла, какой мы подчас находим, например, у Сурикова. Правда, можно говорить об общей цветоносности картины, о легкости и прозрачности красок, которые согласуются с идеей просветления и разрешения трагических противоречий героев. Однако эту смысловую нагрузку колористического решения нельзя считать ярко выраженной.

В «Не ждали» колористическое мастерство Репина позволяет ему добиться необыкновенной достоверности в изображении реальной жизни, гармоничности колорита, удивительной согласованности зелено-голубых и серо-коричневых цветов. Интерьер комнаты словно наполнен влажным прозрачным воздухом, который проникает через открытую дверь. Свето-воздушную среду художник передает тонкими нюансами цвета.

Картина «Не ждали» вошла в историю живописи как одно из высших достижений русской школы. Репину удалось создать здесь многогранный обаятельный образ одного из героев своего времени — героя русского революционного движения. Ее новаторское значение заключалось в том, что художник сумел бытовую ситуацию, «домашний» сюжет поднять до высоты значительного обобщения, до выражения больших идей долга революционной интеллигенции, оправдания ее жертв, утверждения ее борьбы.

Именно этим значительным содержанием картина привлекла внимание публики и прессы. Реакционная печать пыталась ослабить воздействие картины. Некоторые рецензенты прямо выступали против ее содержания. Другие пытались истолковать его превратно. Особенно определенно это проявилось в статье Суворина, опубликованной в «Новом времени» 4 марта 1884 года. Суворин, в частности, толковал возвращение ссыльного как акт благодеяния нового императора, давшего амнистию многим преступникам. Стасов в своей статье «Наши художественные дела», опубликованной вскоре после статьи Суворина в газете «Новости и биржевая газета», разоблачил это совершенно ложное, искажающее истину суворинское истолкование картины «Не ждали».

Самый факт такого рода полемики симптоматичен. Картина Репина, показанная на 12-й передвижной выставке, сразу же оказалась на переднем крае борьбы против реакции, воцарившейся в России после 1 марта 1881 года.

В период с конца 70-х до начала 90-х годов, когда Репин пишет свои лучшие жанровые картины и портреты, он создает также ряд исторических картин, которые следует причислить к его бесспорным достижениям. Для самого Репина эти картины — «Царевна Софья», «Иван Грозный и сын его Иван» и «Запорожцы» — имели не меньшее значение, чем «Бурлаки», «Крестный ход» или «Не ждали», хотя историк искусства должен отдать предпочтение последним, так как они более

определенно и ярко выразили одну из самых значительных тенденций развития русского искусства второй половины XIX века.

Отношение критики к историческим картинам Репина всегда было переменчивым и далеким от единства. Прежде особенно часто отрицали способность Репина работать в этом жанре (первым выдвинул такую точку зрения Стасов еще в то время, когда была написана «Царевна Софья»). Оценке Репина мешало и сопоставление с Суриковым, который в историческом жанре определил наивысшие достижения русской живописи второй половины столетия. В последнее же время некоторые исследователи ставят исторические картины Репина на один уровень с его лучшими жанровыми произведениями.

Репин, конечно, не был прирожденным «историком», каким был Суриков. И все же его произведениям на сюжеты из русской истории нельзя отказать в большой выразительности. Достоинства этих картин не столько в историзме, сколько в психологической силе и яркости характеров героев, производящих на зрителей глубокое впечатление. Самые замыслы этих картин часто рождались непосредственно под воздействием современных событий, и в таких случаях эти произведения были прежде всего ответом на современность, а потом уже полотнами исторического содержания.

Те три картины, которые мы назвали, трудно связать в какую-то единую логическую цепь, как можно связать произведения на крестьянскую или революционную тему. Пожалуй, каждая из этих картин возникала под влиянием самостоятельных причин, каждая имела особую, совершенно специфическую творческую историю и обладала своими достоинствами.

Можно связать те или иные исторические картины Репина с определенными тенденциями, воплотившимися в других жанрах. Так, «Запорожцы» развивают на историческом материале тему народа, которую художник решал в «крестьянских жанрах», «Иван Грозный» оказывается связанным с тем обличительным пафосом, который пронизывает многие картины Репина, посвященные сюжетам из современной ему жизни.

Первая из исторических картин — «Царевна Софья» (1879, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 525) — писалась во время интенсивной работы над крестьянской темой и в годы зарождения некоторых замыслов, связанных с революционным движением народников. Эта картина не содержит в себе прямых намеков на современность, хотя и высказывались предположения о некоторых параллелях между «Софьей» и теми картинами на революционную тему, где герой оказывается обреченным на бездействие и гибель¹.

Работая над «Царевной Софьей», Репин стремился к исторической достоверности². Он выступал в этом смысле как наследник русской исторической живописи

¹ См.: Н. Зограф. Картина Репина «Запорожцы». К истории создания.— «Искусство», 1959, № 11, стр. 66, примеч. 37.

² История создания картины прослежена в статье: А. Палюткина. Картина Репина «Царевна Софья».— В кн.: «Илья Ефимович Репин». М., 1952.



И. Репин. Царевна Софья. 1879 год.
Гос. Третьяковская галерея.

60-х годов, открывшей «бытовую правду» истории. Художник тщательно работал и над образом героини; он сплавлял в единый образ черты, с одной стороны, взятые им из исторических портретов (в том числе и брата Софьи Петра I), а с другой — увиденные в тех моделях, которые позировали Репину для «Софьи» и которые казались художнику близкими по своему внешнему и внутреннему облику данному историческому персонажу. Однако не в этой «предметной» правде следует искать достоинства картины Репина. Главное в том, что он хотел раскрыть правду характера, психологической жизни исторического персонажа.

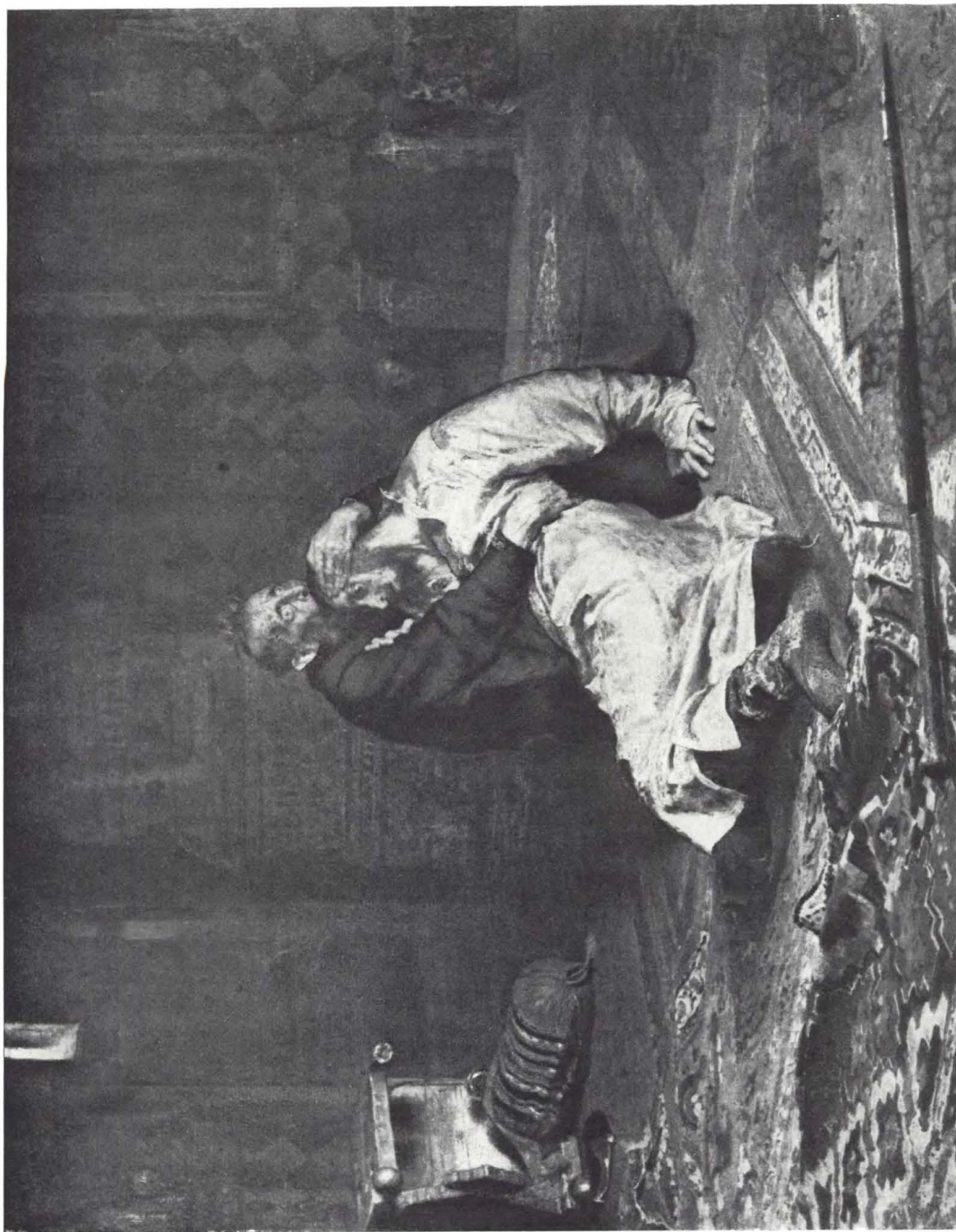
Художник изобразил Софью в заточении, в келье Новодевичьего монастыря, в тот момент, когда окончательно разрушились ее надежды на удачу заговора. Софья, как писал Крамской, «производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы»¹. Репин обыгрывает контраст ее застывшей позы, внешнего бездействия и огромного внутреннего напряжения. Кажется, что она только что сидела за столом, нервно перелистывая рукописную книгу, оставшуюся лежать открытой, резко отшвырнула стул, оперлась всей тяжестью своего массивного тела о стол, сдвинув скатерть, скрестила руки на груди и застыла в бессильной злобе. Это состояние царевны, предметы, которые ее окружают, обрисовывают ее облик и характер. Властность, деспотизм, грубая сила и вместе с тем просвещенность правительницы — такой сложной натурой, столь же сложной и действенной, как и ее время, — представлялась она Репину. Раскрывая ее характер, художник искал историческую правду.

Не все в этой картине одинаково удалось Репину. В ней есть известный прозаизм, который мешает воспринимать изображенную сцену как исторически значительную. Художник словно конструирует исторические черты характера героини, исходя из своих представлений о современном человеке. Однако это вовсе не значит, что «Софья» была неудачей в творчестве Репина. Права О. А. Лясковская, отметившая, что «не будь головы царевны, не была бы написана голова царя Ивана»². Бесспорно также и то, что «Софья» была для 1879 года безусловным шагом вперед в отношении живописного мастерства. Репин справился со сложной задачей, он передал борьбу и слияние двух светов — естественного, тускло льющегося через окно, и искусственного, идущего от свечей, обволакивающего теплотой помещение кельи, загорающегося отблесками на скатерти, на одежде Софьи, на ее волосах. С большим мастерством Репин написал аксессуары.

Выступив со своей первой большой исторической картиной до появления «Стрельцов» Сурикова, Репин опирался на наследие Гс. Психологическим драма-

¹ Письмо И. Е. Репину 14 февраля 1879 года. — В кн.: И. Репин и И. Крамской. Переписка. М.—Л., 1949, стр. 149.

² О. Лясковская. Илья Ефимович Репин, стр. 75. В конце 70-х — начале 80-х годов были созданы и другие исторические произведения Репина — «Ратник XVII века» (1879, Гос. Третьяковская галерея), рисунок «Петр I ведет кавалерию в атаку» (1883, Гос. Третьяковская галерея), «Выбор невесты» (1884, Пермская гос. художественная галерея). Однако все эти работы большого художественного значения не имеют.



*И. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885 год.
Гос. Третьяковская галерея.*

тизмом «Софья» перекликается с «Петром и Алексеем». В центре внимания художника остается человеческая личность, характер, внутренняя логика события, определяющая поступки человека.

На иной почве возникает и к иному творческому этапу относится другой замысел Репина — замысел картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, Гос. Третьяковская галерея; стр. 527, 529). Это — второе большое историческое произведение Репина, принесшее ему в середине 80-х годов наивысшую славу.

Обстоятельства возникновения этого замысла совершенно особые. Их следует иметь в виду, уясняя характер созданного художником образа. Желание написать «Ивана Грозного» возникло под прямым воздействием событий, происходивших в России в начале 80-х годов¹. Репин так писал об этом: «...Впервые пришла мне в голову мысль писать картину — трагический эпизод из жизни Иоанна IV — уже в 1882 г., в Москве. Я возвращался с Московской выставки, где был на концерте Римского-Корсакова. Его музыкальная трилогия — любовь, власть и месть — так захватила меня и мне неудержимо захотелось в живописи изобразить что-нибудь подобное по силе его музыке. Современные, только что затягивавшиеся жизненным чадом, тлели еще не остывшие кратеры... Страшно было подходить — не сдобровать... Естественно было искать выхода наболевшему трагизму в истории... Чувства были перегружены ужасами современности...»².

Казнь первомартовцев, кровавая царская реакция, явившаяся ответом на народническое революционное движение, гибель многих народников, — вот что побудило Репина взяться за кисть и нарисовать страшную картину сыноубийства. Картина стала своеобразным актом протеста против деспотизма и царского произвола³. Ведь Репин, работая над ней, меньше думал об исторической роли Ивана Грозного или об определенной исторической эпохе, чем о возможности выразить при помощи исторического сюжета протест против кровавых событий своего времени. Образ Грозного возник под влиянием обличительных замыслов. Не случайно и то, что в образе царевича звучит тема трагедии жертвы, столь характерная для периода жестокой царской реакции.

Однако не следует думать, что Репин мог ограничиться идеей обличения. Как подлинный художник, он не мог превратить исторический эпизод лишь в повод для дидактических рассуждений. Как бы оттолкнувшись от идеи обличения, взяв ее за исходную точку, он пришел к показу человеческих характеров во всей их сложности, характеров, раскрывающихся с особенной яркостью в момент наивысшего напряжения трагической ситуации. Он пришел к воплощению «вечных»

¹ См. О. Ляскова. К истории создания картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». — В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. 1.

² Там же, стр. 196.

³ Не случайно она так и была истолкована приближенными Александра III, в частности Победоносцевым, который увидел в ней «тенденцию критики и обличения». (См.: Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки, т. I, полутом 2. М.— Пг., 1923, стр. 498, 499).



И. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. Фрагмент.

человеческих проблем, к живописанию шекспировских страстей. Его герои стали олицетворением определенных человеческих качеств, причем психологическая глубина Репина позволила ему решить эти задачи с удивительной жизненной убедительностью.

Работа над композицией картины «Иван Грозный» коренным образом отличается от того процесса, который характерен для созревания замысла «Крестного хода», «Ареста пропагандиста» или «Не ждали». Начиная с первого рисунка 1882 года (Гос. Русский музей) композиция в целом остается в пределах одного, сразу же намеченного решения. Может быть, Репин и отступил кое-где от этого решения¹, но первоначальному замыслу он не изменил.

В большинстве эскизов и в окончательном варианте картины герои находятся в точно рассчитанном центре полотна, на некотором расстоянии от его переднего края. Взгляд зрителя сразу же останавливается на этом центре. Цель художника — не в том, чтобы вовлечь зрителя в изображенное действие и представить на суд зрителей своих героев, как он это делал в «Не ждали» или «Крестном ходе», а в том, чтобы поразить и взволновать его потрясающей сценой сыноубийства. И едва ли не главную роль играет здесь сила Репина-психолога. Работа над картиной была не столько поисками убедительного композиционного решения полотна, сколько процессом исканий психологической выразительности образов Грозного и царевича.

Натурой для Грозного служили Г. Г. Мясоедов, П. И. Бларамберг и еще несколько других моделей. Замечателен своей экспрессией этюд головы Грозного, написанный, видимо, с Мясоедова (1883, частное собрание в Москве; *стр.* 531). В этом этюде Репин несколько гипертрофирует безумное состояние старика. Такая преувеличенность грозила перейти в гротеск. Стремление показать безумие венценосца могло заставить художника пренебречь его трагедией. Эта крайность проявилась и в некоторых эскизах. Однако в картине, где каждый образ занял свое определенное место, художник преодолел односторонность этюдных решений.

Образ царевича занимал в работе Репина не меньшее место. В нем художник хотел показать обреченность невинно умирающего человека, кротость, чистоту его души. Эти черты он нашел в Гаршине, о котором писал: «...этой кротости, этой глубиной чистоты в человеке мне еще не приходилось встречать в жизни. Как кристалл чистая душа!»². Эти качества царевича, гибнущего от руки отца, подчеркивали трагичность ситуации, придавая ей огромную обличительную силу.

В 1883 году Репин делает с Гаршина профильный этюд (Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 533), передающий эту увиденную художником в писателе умиротворенную обреченность. Однако царевич представлялся Репину светловолосым,

¹ Есть данные о том, что в некоторых эскизах намечался иной круг действующих лиц и иное, более повествовательное истолкование сюжета. См.: О. Ляковская, Илья Ефимович Репин. М., 1962, стр. 188—189.

² Письмо П. М. Третьякову 10 августа 1884 года.— В кн.: И. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым, стр. 90.



И. Репин. Этюд для картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». 1883 год.

Частное собрание в Москве.

и в 1884 году он пишет этюд с художника В. К. Менка (Гос. Третьяковская галерея), выдержанный в красках, близких к краскам картины.

В двух головах — отца и сына, — помещенных на холсте рядом, в резком контрасте, выявлен весь смысл трагической истории. Она почти не требует пояснений. Репин отчасти использует поясняющие детали — опрокинутое кресло, упавший на ковер жезл, которым минуту назад был нанесен смертельный удар, лужи крови. Но вовсе не эти подробности, а человеческие лица, позы людей восстанавливают случившееся и объясняют происходящее. Царевич истекает кровью. Опомившийся царь обхватил старческой рукой его слабеющее на глазах тело, судорожно зажал кровоточащую рану. Лицо Грозного перепачкано кровью. Она ручьем течет

по щеке и шее царевича, пробиваясь сквозь отцовские пальцы, оставляя следы на кафтане, на ковре. Отец понял смысл случившегося. Он видит, что уже нельзя спасти сына от неминуемой гибели; и тем не менее он судорожно прижимает к себе тело царевича, стремясь вдохнуть в него жизнь. Это уже не грозный царь, деспот, но обезумевший от горя старик, собственной рукой убивший родного сына.

Царевича уже покидают силы. Но его последние чувства — это не страх перед смертью, а кротость и смирение. Он слабеющей рукой трогает отца за плечо, как бы прощая ему и успокаивая его. Кротость, смирение и чистота царевича еще более оттеняют противоестественность этой смерти. Царевич умирает в смирении. Он — безвинная жертва зла, торжествующего в жизни.

Все детали обстановки на картине Репина, по сути дела, являются обрамлением для двух лиц и фигур. В композиции картины присутствует момент своеобразной «сценичности», переосмысленной и органично приспособленной к специфике живописного произведения. Жезл и складка ковра, почти параллельными линиями подчеркивающие нижнюю раму картины, дополняют тот «барьер», который отделяет зрителя от героев картины. Художник помещает их в центре холста. Он бросает на них луч света, затеняет ту часть интерьера, которая более удалена от зрителя. Он собирает цветовые контрасты в центре картины, заставляя все окружение звучать, как аккомпанемент, сопровождающий главную мелодию и ее подготавливающий.

Этот принцип подлинной зрелищности определяет и живописные свойства картины. Она в большей степени продолжает линию пленерных произведений, чем таких произведений Репина, как, например, портрет Стрепетовой. Правда, художник создает своеобразные условия освещения, бросая свет из невидимого источника и ограничивая его распространение лишь половиной изображенного пространства. Но в пределах этого освещения, которое не утрачивает реальности и естественности, художник ставит в зависимость от него цветовую трактовку предметов и стремится окружить их воздухом. Здесь, как и в других картинах пленерного характера, дается тонкая и сложная градация цветов, прослеживаются переходы близких друг другу тонов. И вместе с тем художник собирает цвета в один мощный аккорд, подчиняя их смыслу события, создавая при помощи цвета образ.

Красный цвет раскинут по всему холсту. Он заполняет ковер, звучит в левой части картины (валик от кресла), проникает в затененную часть стены. Но наиболее концентрированно он выявляет свою энергию в кровавом пятне на бледном лице царевича. Это пятно сразу зажигает всю картину.

В «Иване Грозном» цвет приобретает некоторую символичность, что не характерно для других произведений Репина. Полыхающий красный цвет звучит на холсте как олицетворение трагедии, тревоги, напряжения. Одежда Грозного — темно-коричневая, рисуемая темным, глухим пятном, кафтан царевича — нежного бледно-розового цвета, переливающегося, как бы светящегося изнутри, — это тоже своего рода символы двух героев, а их цветовое сопоставление звучит параллелью сопоставлению смысловому.



И. Репин. Этюд для картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». 1883 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Появление «Грозного» было встречено ожесточенными спорами в печати и в художественных кругах. Официальные лица увидели в «Грозном» крамольный смысл. Критики говорили о нарушении художником анатомических правил при изображении человека. Репина упрекали также в пренебрежении законами искусства, в постоянном стремлении изображать безобразное. Однако лучшие художники и критики тех лет поняли глубину репинского психологизма, силу его таланта, воплотившуюся в этой картине.

Прекрасные строки в ряде своих писем посвятил «Грозному» Крамской. Он так описывал свое впечатление от картины: «Прежде всего, меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она, вещь, в уровень таланту.

Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок, да так, что сын покатился и тут же стал истекать кровью. Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени и зажал крепко, крепко одною рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев), другою поперек за талию прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного) сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса в беспомощном положении. Бросаясь, схватываясь и за свою голову, отец выпачкал половину (верхнюю) лица в крови. Подробность шекспировского комизма. Этот зверь-отец, воющий от ужаса, и этот милый и дорогой сын, безропотно угасающий, этот глаз, этот поразительной привлекательности рот, это шумное дыхание, эти беспомощные руки!.. Ну, хорошо! Успокоимся. Довольно. Поговорим спокойно. Что же из этого следует? Ведь искусство (серьезное, о котором можно говорить) должно возвышать, влить в человека силу подняться, высоко держать душевный строй. И, так сказать, идти в ногу с религией. Да, конечно, да! Ну, а эта картина возвышает? Не знаю. К черту полетели все теории!.. Впрочем, позвольте... кажется, возвышает, не знаю наверное, как и сказать. Но только кажется, что человек, видевший хотя раз внимательно эту картину, навсегда застрахован от разнузданности зверя, который, говорят, в нем сидит. Но, может быть, и не так, а только... вот он зрелый плод»¹.

«Иван Грозный» явился свидетельством того, как одна из важных тенденций репинского творчества, связанная с обличительными устремлениями художника, была перенесена им с современного материала на материал исторический. Можно сказать, что в этом отношении «Ивану Грозному» близки «Запорожцы».

«Запорожцы» — самое крупное из исторических полотен Репина, который не расставался с его темой в течение почти двух десятилетий, нарисовав первый эскиз в 1878 году и закончив позднейший из двух вариантов картины лишь в середине 90-х годов². Таким образом, работа над темой шла в те самые годы, когда создавались почти все рассмотренные выше жанровые и исторические картины. Но художник не случайно подошел к завершению своих исканий на рубеже 80-х и 90-х годов. Это было время, когда именно замысел «Запорожцев», а никакой другой, должен был получить свое воплощение. Необходимо попытаться найти определенную закономерность в последовательном обращении художника к тем или иным сюжетам, в его предпочтении то одним, то другим темам.

Дело в том, что 70-е годы и первая половина следующего десятилетия прошли под знаком исканий положительных начал в современной Репину действительно-

¹ Письмо А. С. Суворину 21 января 1885 года. — В кн.: И. Крамской. Письма, т. II, стр. 324—325.

² За последние годы написано несколько работ, посвященных истории создания «Запорожцев». См.: И. Зильберштейн. Репин в работе над «Запорожцами». — В кн.: «Художественное наследство. Репин», т. 2; А. Давыдова. К истории создания картины Репина «Запорожцы». — «Искусство», 1955, № 5; Н. Зорфа. Картина И. Е. Репина «Запорожцы», К истории создания. — «Искусство», 1959, № 11.



И. Репин. Запорожцы. 1891 год.

Гос. Русский музей.

сти. Он находил их в современниках, в людях, так или иначе противостоявших имущим классам, представителям власти и господствовавшим в жизни законам,— в бурлаках, в горбуне и странниках, в передовой интеллигенции, размышлявшей и борющейся. В период реакции, когда иссякали силы старой демократии, когда революционный протест стали сменять «мелкие дела», которыми нельзя было коренным образом изменить существующий строй жизни, эстетический идеал Репина не получал подкрепления в действительности. В то же время этот идеал как бы искал своего воплощения. Не только Репин, но и вся русская живопись, получив зарядку революционной ситуации конца 70-х — начала 80-х годов, шла к все большему обобщению, к героизации образов, к монументальной картине. Эти тенденции получили свое выражение в творчестве Сурикова, Васнецова, в массовых сценах Савицкого, в портретах Крамского. Репин тоже шел этим путем. И именно во второй половине 80-х годов пришло для него время обратиться к историческому сюжету, который позволял решать народную тему в героическом плане.

Характерно, что на рубеже 80-х и 90-х годов Репин работает над двумя противоположными друг другу по своему замыслу капитальными произведениями. С одной стороны — это «Запорожцы», с другой — «Николай Мирликийский»¹. Главная тема в последнем — непротивление, смирение, ведущее к спасению. Герои «Николая Мирликийского» — до предела исстрадавшиеся смертники, смирившиеся жертвы тупой, грубой силы и лицемерной хитрости. В «Запорожцах» главная тема — народная вольница, героический дух борьбы и свободы. Такая поляризация не случайна. «Запорожцы» выросли на почве укрепившейся веры в народ и его способность к историческому творчеству. «Николай Мирликийский», появившийся в годы жестокой царской реакции, возник как косвенный отклик на те страшные события, которые происходили в жизни. В этой последней картине Репин сделал крайние выводы из концепции «Ивана Грозного». И естественно, что «Николай Мирликийский» не оставил следа в истории русского искусства, а «Запорожцы» стали одной из выдающихся картин русской исторической живописи второй половины XIX века.

Репин избрал для своего полотна момент коллективного сочинения запорожцами издевательского ответа на письмо турецкого султана Махмуда IV, потребовавшего от казаков покорности. Сгрудившись вокруг кошевого атамана Ивана Серко, запорожцы составляют, по выражению И. Э. Грабаря, картину «былого, легендарного смеха», возведенного в некий символ «раздолья и вольности запорожской сечи»². В этом и заключался для Репина смысл его создания. В том, как широко и самозабвенно смеются казаки, ощущается безудержная сила нескованных характеров, обаяние которых увлекло художника и неотразимо увлекает зрителя.

¹ Репин создал три варианта картины «Николай Мирликийский»: основной (1888, Гос. Русский музей), вариант-повторение (1890, Киевский гос. музей русского искусства) и уменьшенный вариант-повторение (1890, Харьковский гос. музей изобразительных искусств).

² И. Грабарь. Репин, т. 2, стр. 69.

Сам художник так писал в одном из писем Н. С. Лескову о своем замысле: «И в истории народов и в памятниках искусства, особенно в устройстве городов, архитектуре, меня привлекали всегда моменты проявления всеобщей жизни горожан, ассоциаций; более всего в республиканском строе, конечно. В каждой мелочи, оставшейся от этих эпох, виден, чувствуется необыкновенный подъем духа, энергии; все делается даровито, энергично и имеет общее широкое гражданское значение. Сколько дает этого материала Италия!! И до сих пор там сильна и живуча эта традиция... И наше Запорожье меня восхищает этой свободой, этим подъемом рыцарского духа»¹.

Для Репина запорожская вольница была воплощенной мечтой о народной свободе. В процессе работы над картиной художник ставил перед собой две задачи. Во-первых, он хотел досконально изучить материал. Для этого он предпринял несколько поездок по историческим местам, копировал предметы старого запорожского быта в музеях, советовался с историками. Во-вторых, он ставил перед собой определенную художественную задачу и шел к ней последовательно и целенаправленно. Он добивался монументального звучания, героической величественности. Об этом свидетельствует ход работы над композицией.

Рисунок 1878 года (Гос. Третьяковская галерея) представляет жанровую сцену; он еще далек от той героической эпопеи, которая будет развернута в основном варианте картины. Здесь нет даже и зачатков монументального решения. И дело не только в том, что рисунок был лишь выражением первой мысли, к которому трудно предъявить строгие требования. Репин в то время был еще не готов к осуществлению столь грандиозного монументального замысла.

Первый живописный эскиз был создан, видимо, в 1880 году. Позже он дорабатывался и воспринял черты, присущие картине². Если мысленно освободить его от позднейших наслоений, то перед нами также предстанет жанровая сцена, веселая, жизнерадостная. Мы найдем здесь интересные и ярко выраженные характеры. Но в эскизе нет еще того строгого расчета, который нужен для монументальной картины. Художник располагает своих персонажей вдоль холста, допуская случайные срезы фигур. В живописном отношении этот эскиз, пожалуй, более свеж и интересен, чем картина.

Следующий известный нам эскиз, дошедший до нас лишь в фотографии³, писался, видимо, уже тогда, когда Репин работал над картинами. Их было две. Одна,

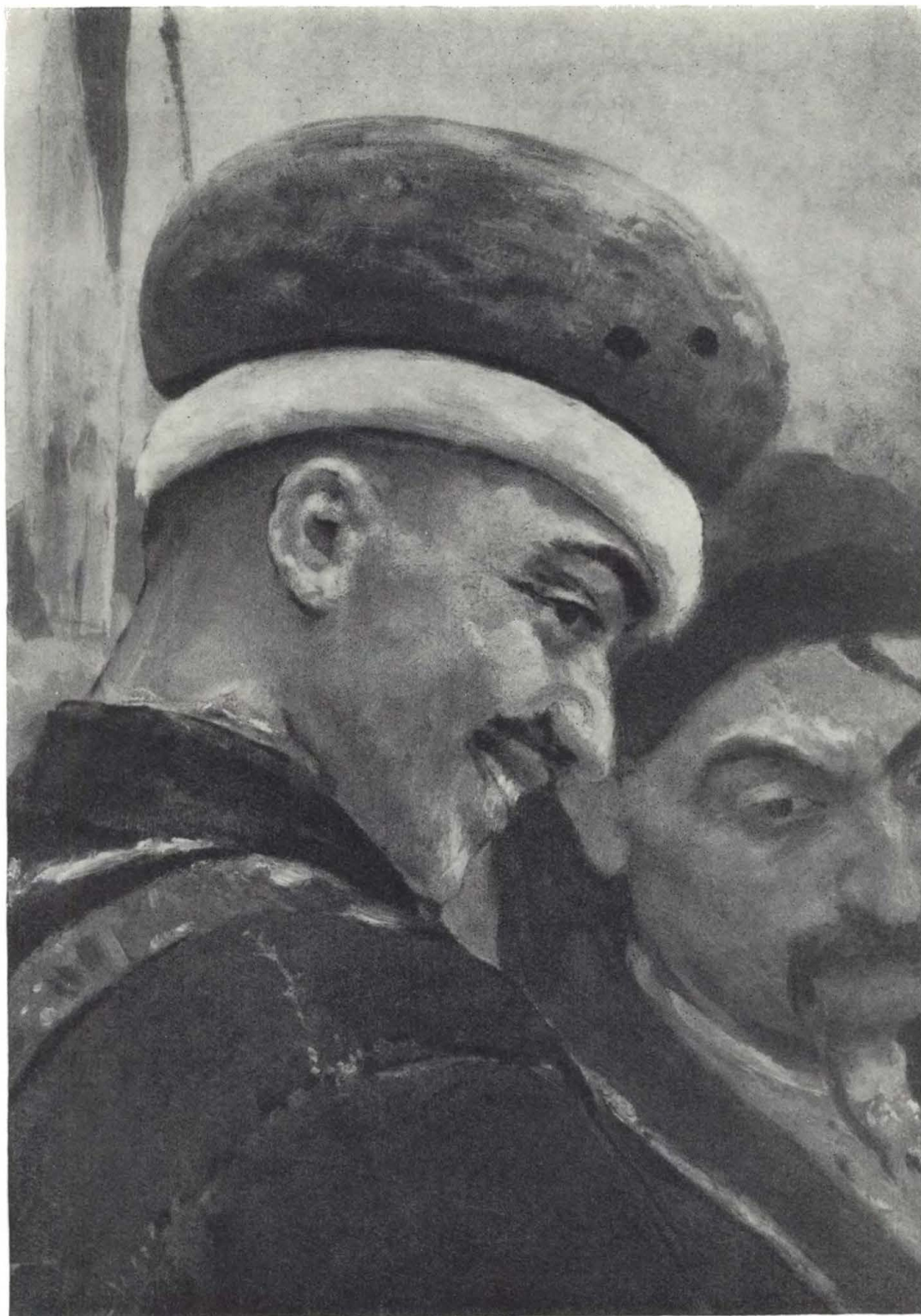
¹ «Теперь это покажется устарелыми словами,— продолжал Репин,— по тогда, в то время, когда целыми тысячами славяне уводились в рабство сильными мусульманами, когда была поругана религия, честь и свобода,— это была страшно животрепещущая идея. И вот эта горсть удалцов, конечно, даровитейших людей своего времени, ...усиливается до того, что не только защищает всю Европу от восточных хищников, по грознт даже их сильной тогда цивилизации и от души хохочет над их восточным высокомерием». — Письмо Н. С. Лескову 9 февраля 1889 года. — В кн.: И. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. М., 1950, стр. 42.

² См.: И. Зограф. Указ. соч., стр. 60—61.

³ Воспроизведен в кн.: И. Грабарь. Репин, т. 2. М., 1964, стр. 67.



И. Репин. Запорожцы. Фрагмент. Атаман Иван Серко.



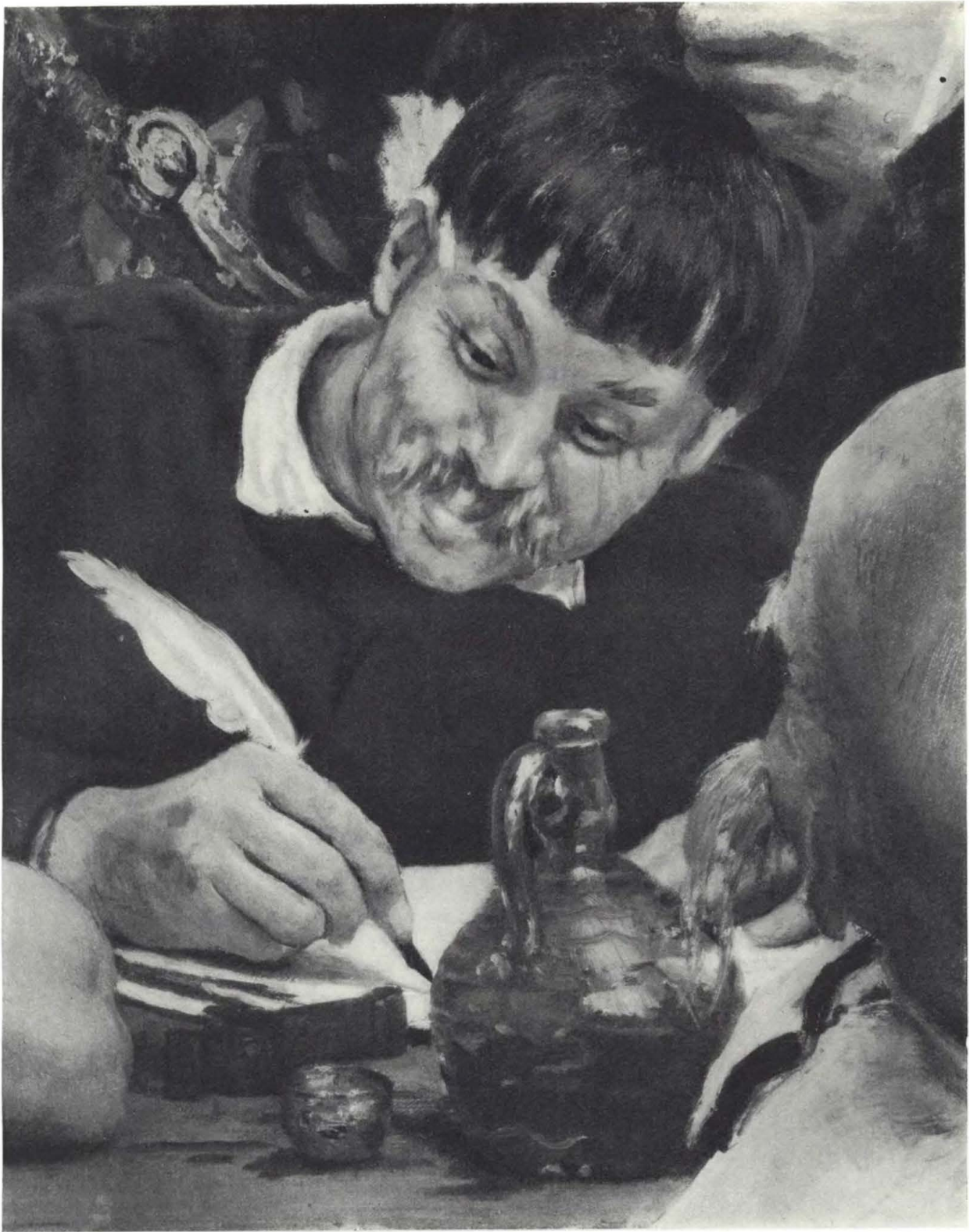
И. Репин. Запорожцы. Фрагмент.



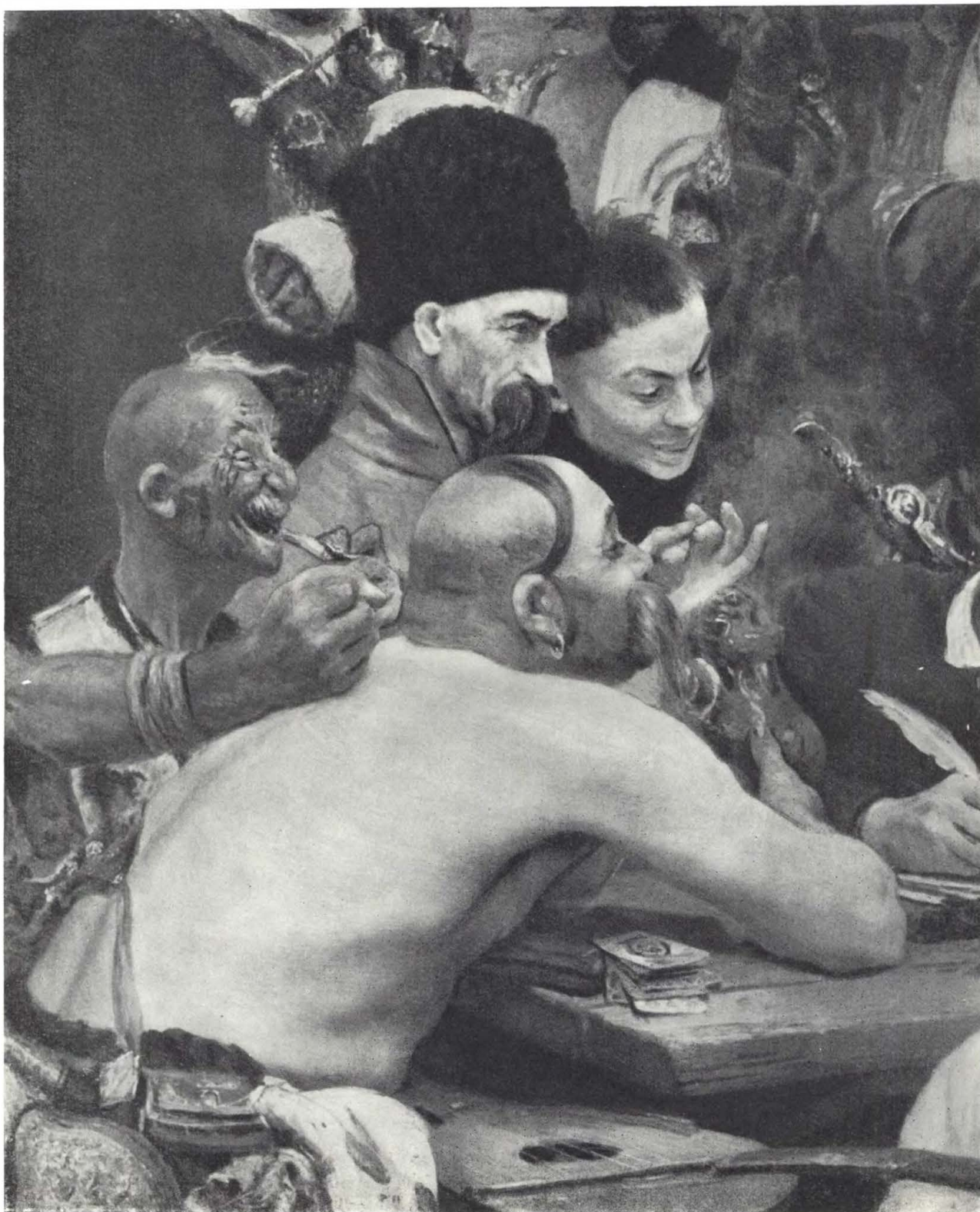
И. Репин. Запорожцы. Фрагмент.

считающаяся главным вариантом, была окончена в 1891 году (Гос. Русский музей; *цветная вклейка, стр. 537, 539—540*), другая впервые появилась на выставке 1896 года (Харьковский гос. музей изобразительных искусств). Возможно, что более поздний — харьковский — вариант был начат раньше¹. В нем действительно нет той строгой организованности, как в картине 1891 года, преобладает живописное начало. Поэтому его можно рассматривать как определенный этап на пути к ленинградскому варианту, законченному раньше и на время оттеснившему харьковский. Можно предположить и другое. После того, как художник написал строгую, четкую в рисунке и в своей скульптурной пластичности картину, ему захотелось создать другой вариант, более живописный и свободный. Трудно сейчас окончательно решить вопрос о последовательности этих двух вариантов. Ясно лишь одно: наиболее определенно новые искания Репина выявились в картине 1891 года.

¹ См.: А. Давыдова. Указ. соч., стр. 36—42.



И. Репин. Запорожцы. Фрагмент.



И. Репин. Запорожцы. Фрагмент.

Интересно, что разработка темы «Запорожцев» шла по пути искания не того или иного развития действия, а отдельных характеров, образов, их общего ансамбля и, главное, композиции. Образы, найденные Репиным, ярки и колоритны. И атаман Серко (*вклейка*), в облике которого есть что-то орлиное, грозное, и смеющийся стоящий запорожец, хватающийся руками за свои тучные бока, и писарь, и усач — гуляка и картежник, — пустивший шутку, и многие другие составляют незабываемую цепь характеров и типов. Ни один не повторяет другого. Не все смеются. В некоторых лицах видна настороженность, угроза, гнев. Толпа запорожцев разнообразна и пестра. Все они по-разному одеты и вооружены.

Но Репин вводит всю эту массу представителей запорожской вольницы в строгие рамки композиционного замысла. Художник четко расчленяет группу на пространственные планы. Это сообщает ей устойчивость и неколебимость. Пространственность построения всей группы подчеркивает и фигура откинувшегося запорожца, сидящего на бочке. Его голова как бы прорывает плоскость холста. Она служит своеобразным камертоном той скульптурной объемности, которая в целом характеризует картину.

Разворачивая группу по горизонтали и вглубь, Репин стремится сообщить ей устойчивость и при помощи равновесия объемов. Два запорожца — один справа, другой слева, — повернутые спиной к зрителю, фланкируют композицию. Они помогают зрителю сосредоточить внимание на круге, образованном фигурами у стола.

Ни в одной из картин Репина не было такой четкости и строгости рисунка, как в «Запорожцах». Это качество оказывается в прямой зависимости от ее композиционной логики. В рисунке фигур и предметов царит та же определенность, что и в композиции.

По своей живописи «Запорожцы» — картина необычная для Репина. Здесь художника меньше, чем обычно, интересует воздушная среда, сближающая краски, заставляющая их перетекать друг в друга. Последовательно пленерное решение не позволило бы художнику создать своеобразную симфонию ярких цветов, соответствующую взятой теме. Цвета звучат здесь почти локальными пятнами. Переключаясь, они рождают впечатление бодрости, яркости, воссоздавая красочный облик Запорожской Сечи. Репин добивался героизации образа и монументализации картины.

Значение репинской картины бесспорно. «Запорожцы» явились новым важным шагом в творчестве художника. Они подводили итог его исканиям в области народной темы, а вместе с тем и целому блестящему периоду его творчества, полному побед и высоких достижений. Содержание этой картины свидетельствовало о том, что художник был последовательным демократом, сохранявшим прогрессивные общественные принципы, свойственные лучшим передвижникам поры их наивысшего расцвета.

В 1891 году Репин устроил вместе с Шишкиным выставку, отмечавшую двадцатилетие его деятельности после получения медали за «Воскрешение дочери Иаира». Выставка была воспринята с большим интересом. Художник продал

большое количество работ и на полученные деньги купил имение Здравнево в Белоруссии. В 1892 году мастер снова перебирается из Петербурга в Москву. Большую часть года он теперь проводит в Здравневе, где много времени тратит на приведение в порядок своего хозяйства. Работать приходится меньше. К тому же Репин часто жалуется на усталость, которая была вполне закономерной после напряженной работы 80-х годов. Наступает период творческого кризиса, который коснулся в то время многих художников репинского поколения.

Еще в конце 80-х годов у Репина стали портиться отношения с передвижниками, занимавшими в Товариществе главенствующие позиции. Репин был недоволен их нежеланием активно пополнять свои ряды талантливыми молодыми художниками. Несколько раз Репин оставлял Товарищество, а затем возвращался.

В это же время он связывает свою судьбу с Академией художеств, становясь после реформы 1894 года ее профессором. В течение 90-х и 900-х годов Репину удается сплотить вокруг себя в Академии молодых художников-реалистов, сыгравших впоследствии немалую роль в истории не только русского дореволюционного, но и советского искусства.

Репин не владел стройной системой преподавания. Самая натура художника — темпераментного, увлекающегося — не могла способствовать выработке такой системы. И тем не менее ученики многому могли научиться у Репина. Он прежде всего действовал личным примером, работал над этюдами рядом с учениками в общей большой мастерской. Молодые художники брали у маститого мастера наглядные уроки.

В мастерской Репина высоко ценился этюд с натуры. Ее изучение художник возводил в своих наставлениях ученикам в одну из важнейших задач живописца. Но, заставляя их работать с натуры, Репин стремился и к тому, чтобы у молодых художников формировалось композиционное мышление, чтобы они воспринимали жизнь художественными образами, жили мыслями о создании картины. Поэтому большую роль в подготовке учеников играли эскизы на свободные темы, которые по сути дела являлись небольшими картинами, чаще всего жанрового характера.

Параллельно работе в Академии Репин вел некоторое время занятия и в частной мастерской М. К. Тенишевой. Его волновала идея создания «Делового двора» в Чугуеве, где талантливые молодые люди могли бы получить художественное образование. Эта идея осталась неосуществленной.

Выйдя из Товарищества и став профессором Академии, Репин испортил отношения со Стасовым, который заподозрил художника в измене общему делу. Стасов был также возмущен статьями Репина, опубликованными в 90-е годы. В этих статьях и открытых письмах из-за границы художник сосредоточил свое внимание на проблемах формы. Он даже готов был признать правомочность лозунга «искусство для искусства», необходимость роста мастерства, совершенствование методов живописно-пластического претворения жизни. Он превозносил Брюллова, которого за несколько десятилетий до этого низверг Стасов. В конце 90-х годов Репин принял участие в первой выставке «Мира искусства». Один из номеров журнала был



И. Репин. Дуэль. 1896—1897 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

посвящен творчеству художника. Однако этот союз не был долговременным. Репин вскоре порвал с «Миром искусства» и восстановил отношения со Стасовым.

В этот период творчество Репина было отмечено серьезными противоречиями. Его достижения относились теперь прежде всего к некоторым типам живописного портрета и портретной графики. Но в области жанровой или исторической картины, где Репин всегда играл такую значительную роль, определяя основные пути русского искусства, художник не сумел на новом этапе найти новые темы и интонации. Самое развитие тематической картины в репинском творчестве утратило в эти годы свою былую логику.

Одна за другой появляются в эти годы картины и эскизы, лишенные глубокого содержания — «За здоровье юбиляра» (1893, Гос. Русский музей), «Боярин Романов в заточении» (1895, там же), «Голгофа» (1896, Киевский гос. музей русского искусства), «Если все, то не я...» (1896, Ивановский художественный музей), «Барышни на прогулке» (1896, частное собрание в Киеве) и другие. Лишь «Дуэль» (1896—1897), имеющая два варианта (Гос. Третьяковская галерея; стр. 543; и частное собрание в Италии) и еще раз повторенная в 1913 году, сохранила немалые достоинства. В ней еще дает себя почувствовать репинский психологизм.

В 1900-е и последующие годы¹, несмотря на некоторые усилия вернуть утра-

¹ В эти годы Репин жил в Финляндии в местечке Куоккала (ныне Репино) — имени Н. Б. Нордман-Северовой. Заниматься живописью ему становилось все труднее в связи с болезнью руки. В конце концов он начал работать левой рукой.

ченные позиции, эти противоречия углубляются; наряду с блестящими этюдами к «Государственному совету» появляются такие картины, как «Иди за мной, сатано» (1901—1903, Харьковский гос. музей изобразительных искусств) и «Какой простор» (1903, Гос. Русский музей), где Репин обращается к приемам далекой ему аллегории.

В период революции 1905 года художник снова возвращается к революционной теме, которая так удавалась ему за несколько лет до этого. Однако к завершенным серьезным результатам эти попытки не приводят. Лишь над одной картиной он работает долго — «Манифестация 17 октября 1905 года» (1907—1911, Гос. музей Великой Октябрьской социалистической революции). Особенно неудачны работы на религиозные сюжеты, созданные уже в период эмиграции¹. Репинская живопись как бы на глазах слабеет, становится аморфной, незавершенной.

Значительными противоречиями была отмечена в этот поздний период и деятельность Репина-портретиста. В середине и во второй половине 80-х годов диапазон портретного творчества художника расширяется: он пишет людей различных общественных слоев, прибегает к новым композициям, создает портреты поколенные и в рост. Одним из лучших произведений этого типа можно считать великолепно нарисованный и тонко написанный портрет баронессы Иксуль (1889, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 546*). В то же время наряду с немногими великолепными портретами, подобными портрету Л. Н. Толстого (1887), или удачными полупортретными, полужанровыми работами, подобными изображениям Л. Н. Толстого на пашне (1887; *стр. 545*) или на отдыхе в лесу (1891, *цветная вклейка*; оба в Гос. Третьяковской галерее), появляются и многие гораздо менее выразительные произведения, примером которых могут служить портреты М. П. Беляева (1886) и А. П. Бородина (1888, оба в Гос. Русском музее), Ц. А. Кюи (1890, Гос. Третьяковская галерея) или Н. А. Римского-Корсакова (1895, Гос. Русский музей).

Однако в эти же годы в портретном искусстве Репина зарождаются и некоторые новые тенденции, давшие позднее наиболее значительные плоды в творчестве ученика Репина — Серова. Одна из этих тенденций, получающая уже некоторые зримые проявления в портретах Г. Г. Мясоедова (1886) и М. О. Микешипа (1888; *стр. 547*; оба в Гос. Третьяковской галерее), в меньшей мере — в портретах В. Д. Спасовича (1891; *стр. 548*) и В. Н. Герарда (1893, оба в Гос. Русском музее), в дальнейшем приведет Репина к замечательным этюдам к «Заседанию Государственного Совета». В этих портретах Репин не боится подчеркивать характерное, часто непривлекательное, не боится, отказываясь от многогранности трактовки образа, несколькими штрихами выявлять своеобразие модели, иногда доходя до гротесковой заостренности и объективно критического звучания образа.

К числу наиболее ярких явлений репинского творчества, знаменующих утверждение в нем новых тенденций и свидетельствующих об известном новаторстве и

¹ См.: И. Грабарь. Зарубежный период Репина.— В кн.: «Художественное наследство. Репин», т. 1, стр. 298—308.



И. Репин. Лев Николаевич Толстой на отдыхе в лесу. 1891 год.

Гос. Третьяковская галерея.



И. Репин. Пахарь. Лев Николаевич Толстой на пашне. 1887 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

на этом этапе развития русской художественной культуры, принадлежит работа над групповым портретом «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 г.» (1901—1903, Гос. Русский музей; *стр.* 549)¹. Этюды к этой картине можно считать одной из вершин репинского портретного творчества. Сама же картина получилась не столь удачной, как подготовительные работы. Условия государственного заказа не могли не оказать отрицательного воздействия на работу художника². Репин мастерски справился с композиционной задачей, добился естественности расположения фигур и вместе с тем строгости построения. Однако

¹ В работе над этой картиной принимали участие ученики и помощники Репина — Б. М. Кустодиев и И. С. Куликов. Они писали правую и левую части картины, в то время как Репин — центральную.

² Необходимо отметить, что в 1886 году Репин выполнил заказ подобного же рода, написав большую картину «Речь Александра III волостным старшинам» (Гос. Третьяковская галлерей). Там он главное внимание уделил чисто живописным задачам. Однако это не спасло Репина от идейного срыва, ибо в конечном счете картина должна была увековечить событие, известное своей реакционностью.



И. Репин. Портрет В. И. Искуль
фон Гильденбандт. 1889 год.

Гос. Третьяковская галерея.

многие образы по сравнению с этюдами утратили в картине свою остроту, а общее цветовое решение потеряло присущую этим этюдам свежесть.

Репину по очереди позировали члены Государственного Совета, которые должны были стать персонажами картины. Перед ним предстали напыщенные, холодные сановники, «государственные мужи», члены царской фамилии. Он не стремился специально окарикатуривать их образы. Но он показал их объективно, заострив характеры. Блеск золота, напыщенная парадность не заслонили бездушной сущности этих правителей России. Грандиозная серия портретов-этюдов (надо учесть, что иногда Репин писал одну и ту же модель по два раза) стала целой галереей образов, в конечном счете разоблачающих бюрократизм царской России.

Многие модели показаны Репиным бездумными манекенами, другие — хитрыми лицемерами и царедворцами. «Вот этим людям, — как бы говорит своими работами Репин, — дана власть над Россией, им доверена судьба народа и государства!» Лишь в некоторых лицах мы находим проблеск мысли или духовной жизни. Но эти лица теряются среди фарисейских и тупых физиономий.

В резком повороте головы А. П. Игнатьева (1902, Гос. Русский музей; *стр.* 551), контрастирующем с застывшим тучным телом, в барственном жесте руки, поднесенной к губам, в колющем взгляде раскрывается подлинное лицо этого высокопоставленного сановника.

Напускную святость, прикрывающую жестокость, зритель читает в лице обер-прокурора Святейшего Синода К. П. Победоносцева (1903, Гос. Русский музей; *цветная вклейка*), сидящего в торжественной позе



И. Репин. Портрет М. О. Микешина. 1888 год.

Гос. Третьяковская галерея.



И. Репин. Портрет В. Д. Спасовича. 1891 год.
Гос. Русский музей.



И. Репин. Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 г. 1901—1903 годы.

Гос. Русский музей.

со сложенными у груди руками. Этот портрет принадлежит к наиболее сильным во всей серии. Победоносцев смотрит на зрителя невидящими глазами. Он сдержан, холоден, движения его размерены и точны. Во всем здесь действует жестокий и циничный расчет. Эти черты характера Победоносцева глубоко раскрыты Репиным. Остро задуман и парный портрет И. Л. Горемыкина и Н. Н. Герарда (1903, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 550*), похожих друг на друга, привыкших изображать на своих лицах игру ума и работу мысли, интерес к делу, напускную важность, мнимую значительность.

Во всех этих портретах новые черты репинского метода сказываются прежде всего в том, что художник, не стремясь к многогранному, всестороннему изображению человека, фиксирует свое внимание лишь на некоторых его чертах, выделяя и подчеркивая главные стороны характера, самые существенные моменты внешнего облика. Репин в известной мере сгущает краски, концентрируя и заостряя образ до такой степени, какой прежде не знала его кисть.

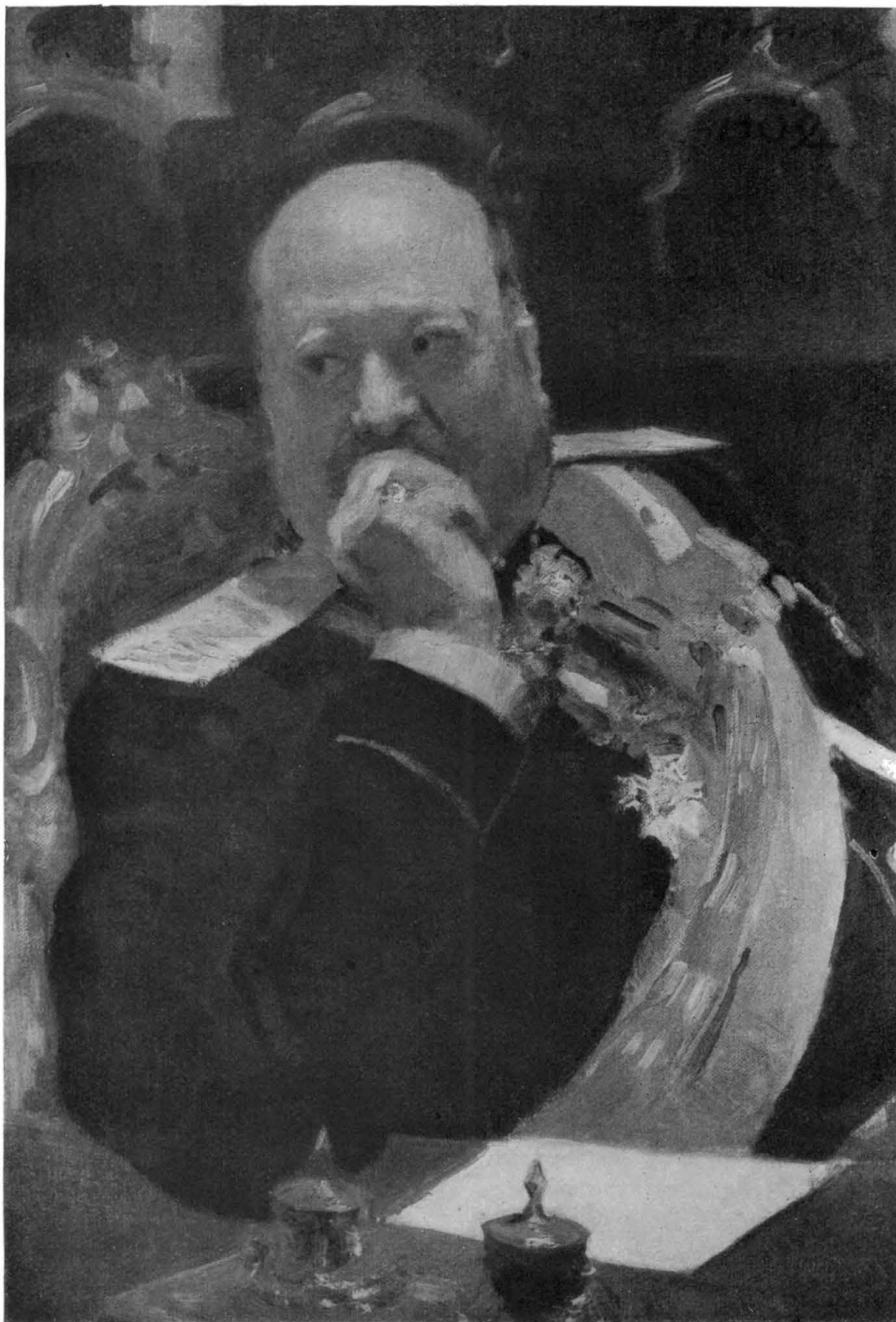
В соответствии с этим новым методом характеристики портретируемого меняется и живописный стиль. Значительно упрощается цветовая гамма, хотя она и становится более остро выразительной. Золото, серебро, красный в разных оттенках, голубой — вот гамма этих этюдов, выполненных с необыкновенным мастерством и с поразительной легкостью кисти.

Вся эта линия репинского портрета, давшая немалые плоды, в известной мере открывала перспективы дальнейшего развития «отрицательного» портрета.



И. Репин. Портрет И. А. Горемыкина и Н. Н. Герарда. 1903 год.

Гос. Третьяковская галерея.



И. Репин. Портрет А. П. Игнатъева. 1902 год.
Гос. Русский музей.

Но содержание портретных образов, обладающих положительным смыслом, в последний период творчества значительно сужается. В это время лучшими живописными портретами оказываются такие, в которых наиболее сильны лирические ноты. К подобного рода работам принадлежат, например, «На солнце» — портрет Н. И. Репиной (1900, Гос. Третьяковская галерея) или портрет В. С. Сварога (1915, Гос. художественный музей БССР).

В портретной галерее Репина последних лет все большую роль приобретала тема художника, творческой личности. Сама эта тема была не новой, но она получила иное, чем прежде, истолкование. В 80-е годы репинский портретный герой, чаще всего будучи представителем художественного мира, выступал как борец или мыслитель. За ним всегда угадывались те общественные силы, которые его породили и выдвинули. Теперь герой Репина предстает перед нами в несколько ином аспекте: в портретах подчеркивается артистизм натуры, утонченность, погруженность в свой внутренний мир. Такое истолкование темы ограничивало круг героев. Однако в этих портретах Репин сохранял тот высокий гуманизм, который пронизывал его творчество в период расцвета.

Репин воспевал в человеке художника, выявлял в нем творческое начало. Эта задача стала ведущей в портретах ученика Репина Серова, она волновала Врубеля. Она же определила одно из направлений развития реалистического портрета в конце XIX — начале XX веков.

Эта новая тема родилась у Репина в начале 90-х годов в графическом портрете. Исследователи русского искусства уже не раз отмечали, что репинские графические работы сохраняли высокие художественные качества и тогда, когда художественная ценность его живописных произведений снижалась¹. Объяснялось это и теми глубокими образными тенденциями, которые были заложены в этой новой теме, и самыми возможностями, которые предоставляла графика, в частности рисунок, для ее воплощения. Новый подход к решению темы не только изменил круг моделей Репина больше, чем когда-либо; он требовал свободного выявления мастерства художника, артистизма исполнительской манеры. Графика допускала и большую условность, и свободу в передаче окружающего мира, что давало возможность Репину более смело решать возникавшие перед ним творческие задачи. К их решению Репин пришел уже вполне сложившимся мастером рисунка, который на протяжении 70—80-х годов развивался в репинском творчестве параллельно живописи.

Репин рисовал непрерывно. Рисунок был для него не только подготовительным этапом к работе над картиной, не только простой штудией натуры, но и самостоятельным видом искусства, обладающим специфической эстетической выразительностью. Репин был одним из тех художников второй половины XIX века, которые вновь открыли эту эстетическую ценность рисунка.

¹ А. Федоров-Давыдов. Репин — мастер рисунка. — В кн.: «И. Е. Репин. Сборник докладов на конференции, посвященной столетию со дня рождения художника», стр. 126.



И. Репин. Портрет К. П. Победоносцева. 1903 год.

Гос. Русский музей.



*И. Репин. Нищий с сумой. Карандаш. 1879 год.
Гос. Третьяковская галерея.*



И. Репин. Невский проспект. Карандаш. 1887 год.

Гос. Русский музей.

В разные периоды Репин увлекался разными техниками рисунка. В 60-е годы он часто обращался к технике соуса, заимствованной у Крамского; в 70—80-е годы он работает графитным карандашом и акварелью. В 90-е годы и последующие десятилетия Репин часто применяет уголь, пастель, сангину. Художник делал опыты и в технике офорта и литографии. Среди его рисунков есть несколько серий иллюстраций. Все это свидетельствует о многообразии «графических интересов» Репина.

70-е годы были в репинском творчестве временем становления специфически графической манеры¹. Художник преодолевал академическую и раннепередвижническую систему рисунка, обретая шаг за шагом все большее разнообразие приемов и средств. Репин в рисунке ставил те же задачи овладения свето-воздушной средой, пленером, которые решались им и в живописи. Он искал свободы рисунка,

¹ Эволюция репинской графики прослежена в указанной работе А. А. Федорова-Давыдова.



И. Репин. А. М. Горький читает пьесу «Дети солнца». 1905 год.

Собрание И. С. Зильберштейна.

свободы графического выражения; эта свобода давалась далеко не сразу. В таких работах, как «Мертвый В. Ф. Чижов» (1877), «Тайный доклад у боярина» (1878), «Во время обеда на Цвинтари» (1879; все в Гос. Третьяковской галерее), еще господствует подробная штриховка. Художник заполняет всю плоскость листа. Рисунок кажется живописной картинкой, переведенной в графику. Специфически графические средства еще не найдены.

В конце 70-х годов появляется ряд работ, в которых уже явно обнаруживаются новые тенденции. В «Благородной просительнице» (1878), в «Нищем с сумой» (1879; стр. 553 ; оба в Гос. Третьяковской галерее), в рисунках к «Аресту пропагандиста» и в некоторых других графических произведениях того времени линия становится гибкой, смелой, она лепит объем. В рисунке 1880 года «Казак» (Гос. Третьяковская галерея) художник начинает пользоваться растушевкой, которая сглаживает контур, создает впечатление воздуха, обволакивающего фигуру.

В 80-е годы создаются превосходные рисунки и акварели, свидетельствующие о зрелости графического языка Репина. К числу таких рисунков принадлежат «Девочка Ада» (1882), «Отдых» (1882), «Швея» (1882), акварель «Кухарка» (1881), сепия «Мальчик Матвеев» (1881; все в Гос. Третьяковской галерее),

иллюстрации к толстовскому рассказу «Чем люди живы» (1881, Гос. Русский музей) и другие. Во второй половине 80-х годов появляются прекрасные пейзажи и жанровые сцены («Невский проспект»; *стр.* 554 ; «У Доминика»; оба 1887, Гос. Русский музей). Наконец, ко второй половине 80-х — началу 90-х годов относится ряд превосходных натуральных рисунков, среди которых особенно выделяется портрет Л. Н. Толстого за круглым столом (1891, Гос. Русский музей; *стр.* 557).

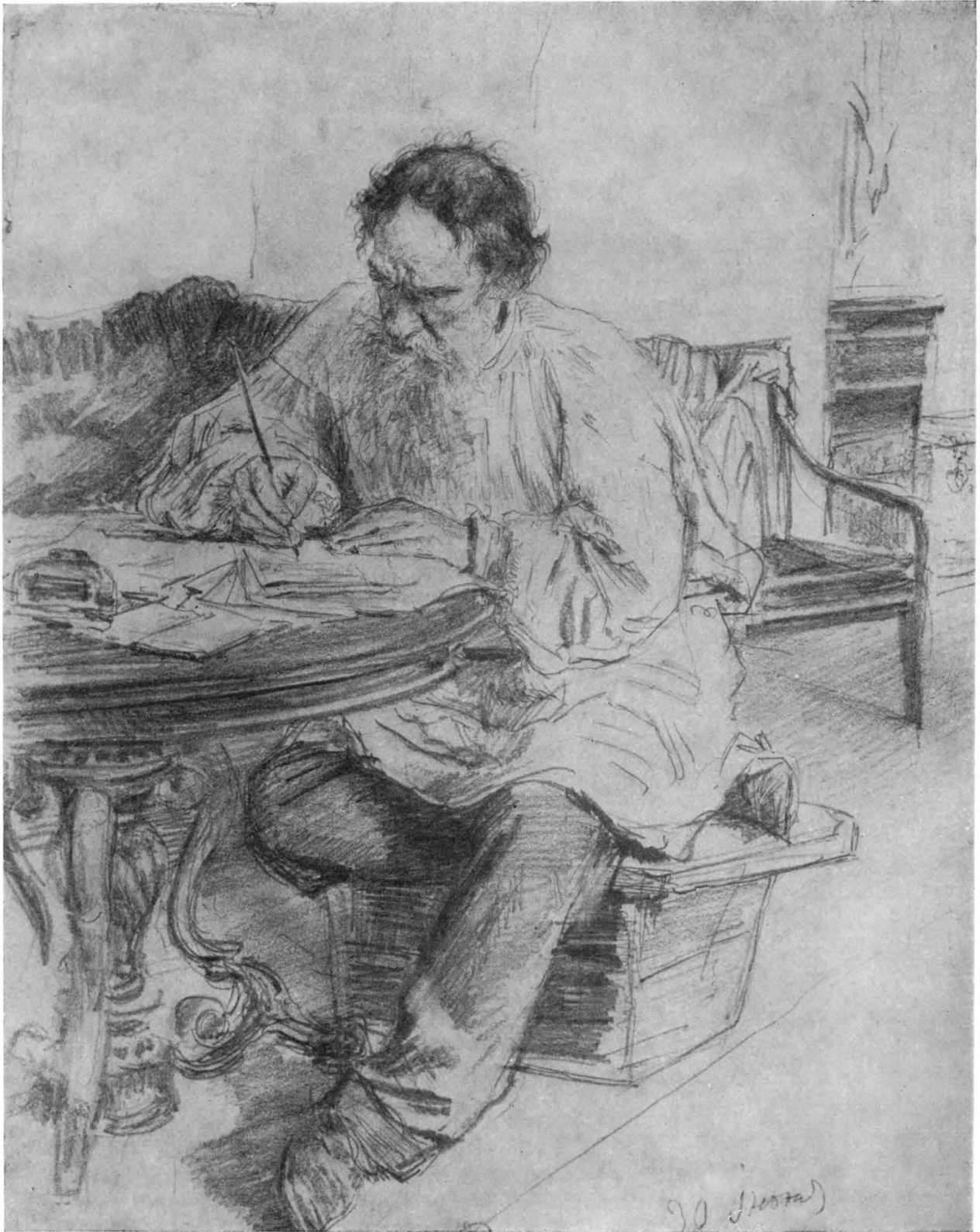
Во всех этих работах художник достигает значительного разнообразия и богатства выразительных средств, передающих форму, пространство, свето-воздушную среду. То одна линия, порывистая, гибкая и смелая, очерчивает контур фигуры, выявляет форму. То мастер сочетает линию с легкой штриховкой и растушевкой, смазывая линию пальцем. Репин добивается богатства тональных отношений. Не только самостоятельный портретный или жанровый рисунок, но и графическая заметка, рабочая зарисовка, набросок порой приобретают теперь эстетическую ценность.

Многие законченные графические листы как бы возникают из зарисовок, неся на себе следы непосредственного восприятия природы. Это придает работам Репина особую свежесть и неповторимость. Такого рода работы вплоть до 1900-х и 1910-х годов сохраняют высокие художественные достоинства. В виде примера прекрасного и довольно позднего рисунка, выполненного итальянским карандашом и сангиной, можно привести репинский лист «А. М. Горький читает пьесу „Дети солнца“» (1905, частное собрание в Москве; *стр.* 555). Владение графическими средствами достигает здесь необыкновенной свободы. Линии у Репина легкие. Ему нет необходимости штрихами накладывать тени; он передает объем контуром, легкой растушевкой. При помощи тональных акцентов он определяет главные звенья композиции этой казалось бы случайно взятой сцены, выделяет главное.

На почве графических опытов и того высокого мастерства, которого достиг Репин, развился особый тип графического произведения — портрет большого размера, рассчитанный на самостоятельную роль в экспозиции выставки. Уже в конце 80-х годов появляется ряд таких портретов. Но наиболее определенно новые качества, характерные для произведений этого жанра, воплотились в угольном портрете актрисы Элеоноры Дузе (1891, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 559).

Образ драматической актрисы не в первый раз в творчестве Репина становится предметом художественного воплощения. Вспомним выполненный в 1882 году портрет Стрепетовой, который был для того времени явлением весьма характерным. Однако в этом портрете тема еще не получила тех черт своей специфической определенности и некоторой исключительности, которые будут свойственны поздним графическим портретам.

В портрете Дузе тема творческой природы становится главной, подчиняет себе все остальные. Репин подчеркивает замкнутость модели в своем внутреннем мире. Эта особенность выявлена и точкой зрения, с которой изображена фигура, тем, что актриса смотрит на зрителя немного сверху, — и поворотом головы, и выражением лица. Фигура Дузе и вытянутое кресло расположены в плоскости, почти



*И. Репин. Л. Н. Толстой, пишущий за круглым столом в Ясной Поляне. Карандаш. 1891 год.
Гос. Русский музей.*

параллельной плоскости холста. Поворот головы, который нарушает эту плоскость, подчеркивает, что Дузе несколько минут тому назад была поглощена своими переживаниями, а сейчас, не расставаясь с ними, повернула голову в сторону зрителя и рассеянно смотрит на него, еще занятая своим чувством или мыслью.

Если в героях живописных портретов 80-х годов показаны или красота силы, борьбы, или красота жертвы или страсти, то здесь все затмевает красота артистической, творческой натуры, очарование сдержанных и утонченных душевных движений. Эти движения находят свой отклик в усталой, но изящной позе, построенной на певучих ритмах, в гибких и гармоничных движениях тела, которым актриса владеет свободно и непринужденно.

В портрете Дузе Репин находит и новые формы воплощения. По своему формальному строю этот портрет особенно типичен для того ряда произведений, который следует за ним. Репину служат в этом портрете все те средства выразительности, которые постепенно накапливались им в процессе становления новой графической манеры на протяжении 70—80-х годов.

В портрете достаточно выявлена линейная ритмика, «переключки» контуров, которых не заглушают пятно и приемы тональной характеристики. Контур правой руки, повторяемые линией ног, и сопровождающий их рисунок кресла; отзвуки этой линейной игры в общем силуэте фигуры; свободные вертикальные и горизонтальные штрихи, создающие своеобразную внутреннюю ритмику,— все это определяет линейную выразительность портрета, сообщающую ему черты специфически графического произведения.

Характерно и то, что мастер размещает свою модель почти параллельно плоскости холста, как бы разворачивает ее на этой плоскости. Черные пятна, которые играют большую роль и в композиции и в определении пространственных отношений, вместе с тем создают свободную комбинацию широких линий, подчеркивая ритмическую выразительность портрета. Тональные отношения очень тонко проработаны. Они намечены мягко, переходы от светлого к темному постепенны, за исключением тех случаев, когда художнику необходимо выявить контур. Негрунтованный холст сообщает всему портрету благородный серый тон, который уже сам по себе предохраняет от резких контрастов.

Таковы особенности портрета Дузе, которые в той или иной мере чувствуются и в других аналогичных портретах. Правда, в последних они дают себя знать не с такой степенью определенности, и в каждом из них есть свои специфические черты, продиктованные самой натурой.

Портрет М. К. Тенишевой (1898, Гос. Третьяковская галерея) внешне близок портрету Дузе многими чертами — своей темой, состоянием натуры, позой, жестами модели, форматом, техникой, наконец, некоторыми атрибутами. В портрете Тенишевой, однако, есть некоторые элементы позы, рисовки, искусственности. Этими своими сторонами он близок к салонным живописным портретам.

Но чаще всего в женских графических портретах Репина чувствуется стремление передать не внешнюю красоту модели, а ее внутренний мир, подчас глубоко



И. Репин. Портрет Элеоноры Дузе. Уголь. 1891 год.

Гос. Третьяковская галерея.

скрытые движения души. Примером тому могут служить портрет Е. Д. Баташевой (1891, Гос. музей «Абрамцево»), а также два женских портрета 1901 года — Н. П. Остроуховой и А. П. Боткиной (оба в Гос. Третьяковской галерее). Первый из этих двух рисунков исполнен углем, второй — пастелью, углем и белилами. В обоих подчеркнута мягкость, женственность, душевная чистота. В большей мере это касается образа Боткиной. В нем есть неуловимая утонченность чувств, их мягкая гармония, есть налет созерцательной грусти. Впечатление мягкости натуры достигается цветовой гаммой, которая воссоздает вечернее освещение и сообщает лицу модели своеобразное сияние.

Наиболее последовательным развитием после образа Дузе темы художника в графическом портрете была работа над образом В. А. Серова. Угольный портрет 1901 года (Гос. Третьяковская галерея; *стр. 561*), выполненный на негрунтованном холсте, — одно из высших достижений русского графического портрета.

«Мрачный Серов», «скучный Серов» — так нередко называл себя сам Серов, которому действительно подчас были свойственны суровость и мрачность. Вот таким хмурым, сосредоточенным и изобразил Серова его учитель. Перед нами человек нелюдимый и необщительный, строгий к себе и к другим. В нем нет внешнего лоска, присущего иному знаменитому художнику, и вместе с тем репинский Серов — это художник до мозга костей, художник зоркий и острый, внутренне собранный и настойчивый в своих исканиях, знающий цену своему труду, знающий, как дорого дается каждый штрих, каждый мазок. За внешней неприступностью Серова можно угадать его мягкое сердце, острое чувство красоты, огромную волю, которая в минуты творческого напряжения может поднять мастера на высоты подлинных откровений. И в этом — артистизм репинского Серова, тонко угаданный и переданный Репиным. По своей форме портрет Серова строже и сдержаннее, чем портрет Дуже, но и в нем большую роль играет ритмика основных композиционных линий, тональные отношения.

Последний из серии лучших угольных портретов — портрет И. С. Остроухова (1913, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 562). Та острота восприятия, умение схватить мгновенное и найти в нем характерное, то мастерство, о котором обычно говорят в связи с рисунками Серова, созданными в начале XX века, — все эти качества раскрываются и в репинском портрете Остроухова. Модель предстает здесь перед зрителем не в момент творческого напряжения или сосредоточенности. Характерные особенности, присущие Остроухову, проявляются в этом портрете во внешних чертах — в его манере держаться, видимо пренебрегать внешними условиями, в его внутренней свободе, импульсивности.

В портрете Остроухова Репин свободно опускает ненужные детали, выбирает самое существенное, прорабатывая ту или иную часть лица или фигуры с необходимой ему степенью подробности. Широкие линии, которыми обозначен костюм Остроухова, сочетаются с мелким штрихом, которым пользуется художник, рисуя лицо своей модели. В портрете меньше выразительности и тональных отношений, чем в изображениях Дуже или Серова. Он более линеен. Большую роль играет силуэт, резкий и определенный рисунок контура. Эта особенность портрета продиктована, по-видимому, особенностью натуры.

Число примеров удачных графических портретов Репина начала XX века можно было бы умножить. Но и приведенных вполне достаточно, чтобы показать, что художник сумел в своей графике этого периода сказать подлинно новое слово. Репинская графика, разнообразная и многогранная, сыграла большую роль в истории русского искусства. На ее традиции, на репинские начинания опирались Серов, Малявин, Сомов, Лансере, Кардовский и многие другие мастера графики конца XIX — начала XX столетия.

Последние годы своей жизни Репин провел за пределами родины. После Октябрьской революции Куоккала, где тогда жил Репин, оказалась отрезанной от России границей между СССР и Финляндией. Репина окружали люди, настроенные враждебно по отношению к Советскому Союзу. Но старый художник не терял



И. Репин. Портрет В. А. Серова. Уголь. 1901 год.

Гос. Третьяковская галерея.



И. Репин. Портрет И. С. Остроужева. Уголь. 1913 год.

Гос. Третьяковская галерея.

связи со своими друзьями и учениками. В 1926 году с радостью принял он у себя в Пенатах делегацию советских художников. Одно время он собирался вернуться на родину. Но сил оставалось мало, и мечта Репина не осуществилась.

До последних дней жизни художник продолжал работать. Он умер в 1930 году восьмидесяти шести лет отроду.

Если охватить единым взглядом все то, что сделано было Репиным на протяжении его долгой жизни, нельзя не прийти к выводу о выдающемся таланте, многогранности творческих интересов, огромном темпераменте этого художника. Разнообразно одаренный замечательный художник, интересный писатель, оставивший солидную книгу воспоминаний, ряд блестящих статей и огромное эпистолярное

наследие, острый критик, он был неутомимым тружеником, до конца дней отдававшим все свои силы искусству. Он постоянно работал. Он постоянно наблюдал, схватывая своим острым взглядом самое характерное и яркое в окружавшей его жизни.

Этот взгляд никогда не останавливался на поверхности явлений, а проникал в их глубину. Репин был вооружен способностью острого анализа. Но этот анализ, трезвый рассказ он соединял с ярким выражением своих чувств, своего отношения к увиденному. В репинских произведениях почти всегда выражена любовь или ненависть, утверждение или протест.

Репин увлекался всем— природой и людьми, идеями и событиями. Ему всегда хотелось быть в гуще живой жизни, где совершаются важнейшие события, свидетелем и участником которых он стремился быть. Жадность к жизни, стремление активно участвовать в ее преобразовании, постоянная связь с народом — все это укрепляло гений Репина, ставшего одним из великих художников.



УКАЗАТЕЛЬ¹



- Абрамцево, музей-усадьба 488, 559
Август, римский имп. 160
Авель 312
Агин А. А. 51, 58, 67
Агра 280, 284, 295
— Тадж-Махал, мавзолей 284
Ада, девочка 555
Азия Средняя 266, 270, 280
Айвазовский И. К. 24, 365—374, 376, 377, 379, 430, 441
академическое искусство; академизм 11, 17, 23, 30, 31, 37, 38, 54, 59, 82—85, 130, 140, 142—145, 148, 152—154, 157, 158, 160—164, 170, 171, 173, 174, 215, 228, 261, 269, 294, 364—366, 374, 376—378, 415, 438, 440, 448, 449, 452, 455, 554
акварель 56, 62, 64—75, 138, 150, 354, 447, 554, 555
Аксаков И. С. 23, 471
Аксаков С. Т. 192
Александр Македонский 157
Александр II, имп. 8, 9, 24, 148, 214, 288, 289, 351
Александр III, имп. 24, 466, 528, 545
Александров Н. А. 148, 414, 418
Алексей Михайлович, царь 167—170, 173
Алексей Петрович, царевич 218, 234—238, 528
Алжир 161
Альма Тадема Л. 157
Амальфи (Италия) 366, 368
Америка; США 157
— Бостонский музей 286
— Бруклинский музей 288, 294
Амстердам 376
Англия; англичане 157, 363, 364
анималистическая живопись 333
Анна Иоановна, имп. 153, 154
Анненский П. (П. И. Емельянов) 45, 52
античность; античная тема в искусстве 147, 157, 158, 160—162
Антокольский М. М. 16, 32, 35—37, 238, 448, 452, 483
«Аполлон», журнал 224
Арзамасская художественная школа живописи
А. В. Ступина 88
Арзамасский уезд 88
— с. Никольское 88
«Арлекин», журнал 46
Артель художников. См. Санкт-Петербургская артель свободных художников
Архангельская А. И. 94
Архангельское, подмосковная 383, 384
Архипов А. Е. 27, 39
архитектура, архитектурные мотивы 15, 282, 284, 296, 376, 380, 384, 391
Астрахань. Картинная галерея 396
Астрахов В. Е. 62, 87
Ахенбах А. 363, 376, 377, 419
Ахенбах О. 419
Ашхабад. Музей Туркменской ССР 330, 332, 452
Аэндорская волшебница 218, 219, 224
Бакалович С. В. 161, 162
Баку. Музей искусств 443
Бакунин М. А. 19
Бакушинский А. В. 59
Балаклава 368
Балканы 287
Бальмен де Я. П. 60
Барбизон; барбизонцы 28, 168, 363, 364, 419, 436, 443

¹ Названия памятников архитектуры, собственные и нарицательные имена мифологических персонажей, служивших объектами изображения, включены в настоящий сводный именной, географический и предметный указатель.

- Барсамов Н. С. 368
 батальная живопись 22, 166, 172, 175, 260—263, 270, 272—275, 277—280, 286—294, 333, 369, 370, 376, 378
 Баташева Е. Д. 559
 Батый (Бату), хан 162
 Башилов М. С. (М. Пикколо) 51, 60—62
 Беггров К. П. 315, 468
 Бейдеман А. Е. 53, 78, 264
 Беклемишев В. А. 39
 Белинский В. Г. 10, 11, 18, 37, 203, 238
 Беллоли А. Ф. 505
 Белоголовый Н. А. 196
 Беляев М. П. 544
 Бельгия 309
 Бенуа А. Н. 239, 388
 Бенуа Л. Н. 39
 Березов, город 22
 Бержер Э. 440
 Берлин 167
 Бессонов В. В. 112, 116
 Библия; библейские темы; Евангелие; евангельские темы 145, 175, 184, 186, 188, 212, 217, 220, 223—228, 233, 239, 244, 247, 248, 250—257, 259, 449—451, 543, 544
 Бида А. 264
 Бирюков П. 61
 Бларамберг П. И. 530
 Блок А. А. 24
 Блок Г., издатель 46
 Богаевский К. Ф. 436
 Боголюбов А. П. 187, 315, 365, 374—377, 379, 436—439, 441, 442, 468
 Боклевский П. М. 44, 51, 52, 56, 58—61
 Болгария 288
 Бомбей 280
 Бонч-Бруевич В. Д. 148
 Бордгелли А. Н. 46
 Борель П. Ф. 60
 Борисов А. А. 436
 Бородин А. П. 544
 Боткин С. П. 204
 Боткин С. С. 206
 Боткина А. П. 35, 364, 559
 Бочарова А. С. 447
 Братцево, село 402
 Бретань 376
 Брешко-Брешковский Н. 260
 Бродская Л. И., собрание 450
 Бронников Ф. А. 160, 161
 Броувер А. 136
 Бруни Ф. А. 145, 158, 336, 448
 Брюллов К. П. 49, 56, 84, 88, 89, 116, 146, 217—220, 232, 542
 — традиции 82, 84, 146, 217, 219, 220
 Брюллов П. А. 194
 Буден Э. 28
 «Будильник», журнал 50
 Булгаков Ф. И. 284, 285, 372
 Бунаков И. М. 446
 Бурова Г. К. 34
 Бурцев А. Е. 138
 бытовой жанр; жанровые изображения 20—22, 27, 28, 31, 37, 52, 60, 62, 67, 76—78, 80, 82—87, 90, 92, 96, 114, 120, 127, 128, 131—133, 140, 141, 143, 144, 169—171, 175, 238, 262, 270, 280, 281, 285, 300, 301, 303—314, 317—353, 355, 359—361, 364, 384, 422, 448, 455, 457—459, 461—465, 467, 468, 470, 485, 487, 488, 492, 493, 496—503, 505, 506, 523, 534, 543, 553
 Валаам, остров 400, 401, 414, 418, 429, 430
 Валгалла 32
 Валуев П. А., министр 49
 Варшава. Национальный музей 311
 Василий II Васильевич Темный, вел. князь московский 148, 151
 Васильев Е. Я. 88, 109
 Васильев С. 63
 Васильев Ф. А. 24, 32, 184, 187, 363—365, 399, 412, 418—428, 443, 456
 Васнецов В. М. 38, 175, 292, 376, 438, 535
 Веласкес Д. 28, 466, 505
 Вена 465
 Венецианов А. Г. 40, 77, 140, 362, 363, 374, 383
 — традиции 27, 74, 134, 140, 362, 363, 383, 455
 Венеция 376, 466
 венецианские живописцы 28, 187, 466
 Вениг Б. Б. 32
 Вениг К. Б. 152, 154
 Венская выставка 1873 г. 464
 Верещагин В. В. 22, 33, 37, 53, 175, 260—299
 Верещагин В. П. 84, 151
 Веронезе Паоло 157, 466
 Веселовский А. Н. 240
 «Весельчак», журнал 46, 54
 Вёль (Нормандия) 437, 438, 468, 470
 Виллевальде Б. П. 151, 165, 333, 376
 Виргиния, римлянка 220
 Влахернский монастырь 380
 Возрождение; Ренессанс 38, 150, 220
 Волга 21, 55, 57, 80, 301, 302, 309, 314, 348, 360, 363, 374, 386, 390, 391, 420—422, 448, 455—459, 461—464, 468, 488
 Волков А. М. 82, 84, 349
 Волков Е. Е. 439, 440, 443
 Волковский И. В. 410
 Волконская Зинаида, княгиня 310
 Вольтский А. П., кабинет-министр 153
 Воробьев А. М. 380
 Воробьев М. Н. 77, 80, 366, 374, 376, 413
 Воробьев С. М. 374, 413
 Воронеж. Музей изобразительных искусств 392, 443
 Воронежская губерния 176
 Восток 158, 266, 270
 Восток Дальний 299
 Врубель М. А. 27, 255, 552
 Вьюнников, агроном 179, 180

- Габаева М. П. 243
 Гаварни П. 54
 Гапонова О. И. 34
 Гарибальди, Джузеппе 47
 Гартман В. А. 37
 Гаршин В. М. 184, 186—188, 350, 476, 480, 482, 518, 530
 Гатчина 418
 Гвоздев, князь 170
 Ге А. П. 222—224
 Ге Г. 230, 235, 238, 240, 255, 259
 Ге Н. Н. 22, 27, 33, 37, 114, 175, 217—259, 309, 354, 428, 450, 455, 480, 526
 — традиции 450, 526
 Ге Н. О. 222
 Ге П. Н. 240
 Георгиевский монастырь, близ Балаклавы 368
 Герард В. Н. 544
 Герард Н. Н. 549, 550
 Германия; немцы 28, 98, 157, 167, 309, 363, 364
 Гермоген, патриарх 75
 Герсон В. В. 174
 Герц К. 385
 Герцен А. И. 10, 11, 18, 19, 23, 220, 228, 230—233
 Глинка М. И. 49
 Гоголь Н. В. 14, 51—54, 56, 58, 61, 64, 183, 203, 321, 430, 462
 Годунов Борис, царь 154
 Годунов Федор, царевич 154
 Голгофа, гора 253—255, 257
 Голицинский А. 52, 60—63
 Голландия 376
 — голландская живопись 28
 Гольдштейн С. Н. 35, 143, 176, 300, 316
 Гончаров И. А. 13, 184, 192
 Горавский А. Г. 364, 377, 378
 Гордон А. В., собрание 94
 Горемыкин И. Л. 549, 550
 Горонович А. Н. 80
 Горсей, англ. посол 173, 174
 Горький А. М. 14, 26, 200, 555, 556
 Горький (Нижний Новгород) 386
 — Нижегородская ярмарка 80
 — Художественный музей 125, 138, 152, 386, 405, 487, 490
 Грабарь И. Э. 2, 38, 134, 446, 447, 464, 480, 494, 497, 535, 536, 544
 гравюра 64, 66, 68, 71, 320, 410
 — автолитография 410
 — автоцинокография 410
 — ксилография 47, 49, 50, 52, 55, 60, 413
 — литография 51, 52, 54—60, 63, 73, 320, 422
 — мягкий лак 410
 — офорт 51, 81, 407, 410, 414, 415, 554
 — сухая игла 410
 — эстамп (станковая гравюра) 50, 52, 410
 Градец-Кралов (Чехословакия). Городская галерея 496
 графика 26, 43, 44, 48, 50—54, 56, 60, 62—64, 77, 84, 86, 127, 240, 408, 445, 450, 452, 543, 552, 554—556, 558—560
 — карандаш 61, 64, 65, 68, 70, 72—74, 125, 127, 234, 253, 256, 265, 387, 408, 409, 412, 413, 450, 505, 508, 517, 554, 556, 557
 — кисть, перо 54, 409, 410
 — мел 409
 — мокрый соус 452, 554
 — пастель 410, 452, 554, 559
 — сангина 554—556
 — сепия 79, 335
 — сухой соус 452
 — тушь 54, 127, 409, 452
 — уголь 249, 257, 554, 556, 558—562
 Греция 157
 Грибков С. И. 87
 Грибоедов А. С. 14, 51, 53, 60, 192
 Григорович Д. В. 192—194, 211
 Григорьев А. К. 32
 Гуд, Томас 318
 «Гудок», журнал 46—50
 Гун К. Ф. 174, 175
 Гурзуф 409
 Гутман Л. 35, 48
 Давыдова А. С. 260, 534, 538
 Даль В. И. 118, 119
 Данилов К. Д. 48
 Дарьяльское ущелье 442
 Деларош П. 238
 Дели 280, 282, 284, 286
 Дельвиг А. И. 23, 479, 482
 Денбер А. И. 206
 Дестунис Г. С. 45
 Джайпур 281, 282, 285, 286
 Диаз де ла Пенья Н. 419
 Диде Ф. 401
 Динцес Л. 47
 Диоген 449
 Дмитрий Иванович Донской, вел. кн. 153, 161
 Дмитриев В. 224, 249, 255
 Дмитриев И. И. 48
 Дмитриев-Оренбургский Н. Д. 32, 180, 181, 261
 Дмитриева Н. А. 89
 Днепр 120, 432, 434, 435
 Днепропетровск. Художественный музей 138, 180
 Добиньи Ш. 436
 Добролюбов Н. А. 12, 13, 37
 Доманже И. 229, 232
 Ломье О. 73
 Достоевский Ф. М. 23, 48, 110, 116—118, 460, 462
 Дружинин Н. М. 123
 Дузе Э. 26, 556, 558—560
 Дунай 287, 288
 Дюккер Е. Э. 377—379
 Дюпре Ж. 436
 Дюранти Л., критик 440
 Дюссельдорф 379
 — Академия художеств 379
 — Дюссельдорфская школа 419

- Европа Западная 26, 157, 175, 263, 279, 363, 478, 536
европейское искусство 28, 465, 466
Египет 360
Егоров А. Е. 56
Екатерина II, имп. 235
Елабуга 400, 404, 406, 411
Елизавета Петровна, имп. 146, 235
«Ералаш». альбом карикатур 49
Ереван. Картинная галерея 298
Ермак Тимофеевич 26
Ермолов А. П. 172
- Жанрон Ф. 98
Жарков 452
Жемчужников Л. М. 53, 78, 80, 81
Женева 401
Жером Ж. 157, 167, 264
Жуков Д. Е. 139
Жуковский Р. К. 45, 447
Журавлев Ф. С. 20, 32, 325—329, 333
- Забелин И. Е. 164, 471
Забелло Е. И. 240, 247
Забелло П. И. 222, 240
Задонский монастырь 327
Закс А. 45
Запорожье; Запорожская Сечь; запорожцы 534—541
Заряно С. К. 40, 61, 88, 89, 128, 130, 335
Засулич В. 351
Заурвейд А. И. 260, 374
Здравнево, Белоруссия 542
Зильберштейн И. С. 508, 510, 512, 534
Зингер Л. 476, 514
«Знакомые», сатирический альбом 45
Знаменский М. С. 46, 48
Зограф Н. Ю. 43, 524, 534, 536
«Зритель», журнал 61, 64, 66
- Иаира дочь 449—451, 541
Иаков 145
Иван III, вел. князь московский 145
Иван IV Васильевич Грозный, царь 75, 152, 157, 165, 166, 168, 173, 174, 476, 485, 518, 523, 524, 526—533, 535
Иван Иванович, царевич 165, 166, 476, 518, 523, 527—533
Иванов А. А. 27, 177, 178, 184, 220, 224—226, 362, 363, 452, 468
— традиции 27, 177, 178, 224, 225, 363, 468
Иванов С. В. 27, 39, 361
Иваново. Художественный музей 99, 116, 166, 342, 543
Игнатъев А. П. 546, 551
Иевлев Н. В. 46, 48—51
Иерусалим 233
— Гефсиманский сад 233, 249
— Иерусалимский храм 220
Исккуль фон Гильденбандт В. И. 544, 546
- иллюстрация 51—61, 320
Индия 263, 280, 282, 284—286, 294—296
Иоанн Богослов, апостол 224, 226
Иов 449
Ионкин И. 28
Иосиф 146
Иркутск. Художественный музей 470
Исеев П. Ф. 158, 465
«Искра», журнал 46—50, 54
Испания 309, 466
историческая живопись 21, 22, 114, 123, 126, 143—146, 148, 155—157, 160, 162, 164, 167—171, 173—175, 183, 234—238, 240, 260, 262, 279, 286, 294, 299, 309, 320, 348, 350, 445, 467, 476, 485, 523—541, 543
Италия 28, 89, 92, 98, 146, 150, 158, 187, 219, 220, 230, 232, 309, 360, 362, 374, 376, 401, 465, 536
— частное собрание 543
Иуда Искариот 226, 228, 252
- Кавелин К. Д. 354
Кавказ 80, 264, 312, 340, 360, 372, 374, 375, 440
Казань 34, 40
— Музей Татарской АССР 99, 315, 404
Казбек 440
Кайн 312
Каир 154, 156
Калам А. 374, 377, 401, 419
Калинин (Тверь). Картинная галерея 327
Каллистов В. Е. 139
Калуга. Художественный музей 352, 355, 390, 391
Калькутта. Музей «Викториум-мемориум» 286
Кама 400
Каменев Л. Л. 33, 364, 365, 393, 396, 397, 422
Камынин И. С. 23, 113, 118, 120
Капин, бурлак 314, 458, 460, 461
Каракозов Д. В. 185
Каратыгин П. 365, 367, 374
Кардовский Д. Н. 560
Карнеев А. Е. 84
Касаткин Н. А. 27, 39
Катулл, римский поэт 162
Каульбах В. 167
Каутская М. 21
Кауфман К. П., генерал 266, 280
Кашмир 280, 284
Кеменов В. С. 2
Кившенко А. Д. 39, 171—173, 175, 262
Киев 34, 40
— Музей русского искусства 88, 134, 170, 200, 202, 222, 223, 233, 240, 243, 245, 256, 258, 259, 285, 288, 340, 352, 378, 379, 401, 404—406, 410, 440, 449, 452, 471, 488, 535, 543
— Музей украинского искусства 82, 83, 443
— Университет 218
— Центральный гос. исторический архив УССР (ЦГИА УССР) 200
— частное собрание 82, 543
Киров. Художественный музей 324, 470

- Киселев А. А. 439, 440, 442
 Клавдий, римский имп. 150
 Клевер Ю. Ю. 440—442
 Климов 452
 Клодт К. К. 413
 Клодт М. К. 33, 365, 379, 413—418, 432, 440
 Клодт М. П. 33, 83, 84
 Клодт П. К. 56
 Ковалевский П. М. 208, 209, 212, 214
 Ковалевский П. О. 20, 262, 333—335
 Коваленская Н. Н. 20, 217
 Козловка-Засека 189, 190, 312, 314, 404
 Кокандское ханство 266
 Коллер 401, 410
 Колли Л. 368
 Колло М. 235
 колорит 28, 30, 38, 66, 71—73, 80—86, 98—100, 105, 106, 108, 110, 116, 118, 121, 130, 134, 135, 137, 147, 148, 150, 152—155, 157, 158, 162—164, 168, 169, 172, 183, 190, 194, 200, 203, 204, 206, 207, 221, 223, 228, 232, 233, 240, 242, 244, 248, 250, 252, 255, 268—270, 278, 281—284, 293, 303, 309, 310, 314—316, 322, 329, 330, 334, 335, 340, 344, 346, 352, 358, 368, 369, 371, 372, 374—376, 382, 384—386, 388—392, 396, 399, 401, 402, 404—406, 414, 416, 419—422, 424, 426—432, 434, 436, 440, 443, 450, 452, 454, 464, 466, 470—472, 476, 478, 480, 482, 485, 487, 488, 496, 497, 504, 505, 511, 513—515, 523, 526, 531, 532, 541, 546, 549, 559
 Комарова А. 400
 композиция 22, 30, 38, 55, 58, 60, 66, 70—72, 86, 94, 99, 102, 104—107, 110, 116, 118, 121, 122, 125, 130, 132, 134, 150, 157, 158, 161—163, 166—168, 171, 172, 177, 183, 187, 190, 192, 194, 196, 200, 203, 204, 206, 208, 212, 224, 226, 233, 242, 244, 250, 253, 254, 256, 257, 262, 270, 276, 278, 279, 282, 289, 290, 292, 293, 296, 301—303, 305, 306, 314—316, 318, 325, 326, 328—330, 339, 342, 352, 360, 364, 368, 371, 373, 374, 376, 378, 380, 384, 388, 390, 401, 402, 404, 406, 408, 419, 420, 422, 426, 431, 432, 438, 448, 449, 452, 454—456, 458—460, 463, 464, 472, 478, 480, 482, 485, 487, 488, 492, 494, 496—499, 501, 502, 504, 511—513, 515, 517, 519, 521, 523, 530, 532, 536, 541, 544, 545, 556, 558, 560
 Кондаков С. Н. 31
 Кондратьев Г. П. 228
 Констебл Дж. 363
 Конт, Пьер-Шарль 167
 Копенгаген 214
 Корзухин А. И. 20, 32, 33, 325—327, 329—331, 333
 Коро К. 28, 436, 466
 Коровин К. А. 39, 361, 393
 Коровин С. А. 27, 39, 361
 Косолап П. С. 86
 Костомаров Н. И. 164, 165, 234, 238, 239
 Кострома, город 296
 — Ипатьевский монастырь 376
 Костромская губерния 387
 Коцебу А. Е. 260, 261
 Кошелев Н. А. 37, 141, 180
 Краков. Национальный музей 158
 Крамская С. И. 206
 Крамская С. Н. 180
 Крамской А. И. 210
 Крамской И. Н. 23, 21, 28, 31—33, 35, 36, 114, 143, 145, 148, 158, 160, 170, 175, 176—217, 232, 234, 238, 239, 263, 267, 269, 280, 302, 312, 332, 342, 349, 354, 358, 360, 361, 377, 400, 402, 404, 412, 414, 416, 418, 419, 423, 424, 428, 429, 434, 438, 445, 447, 448, 450, 452, 455, 465, 466, 468, 471, 488, 526, 533—535, 554
 Краснодар. Художественный музей 135
 Крачковский И. Е. 440
 Крейтан В. П. 32, 180
 Крестonosцев П. А. 302
 — художественная артель 302
 Криденер Г. К. 88
 Крылов И. А. 51—55, 148
 Крылов П. С. 140
 Крым 312, 324, 366, 367, 370, 375, 408—410, 418, 423, 424, 426, 428, 439, 443
 Куба 263, 299
 Кузнецов Н. Д. 39, 332—334
 Куинджи А. И. 24, 39, 365, 417, 424, 429—436, 443, 472
 — имени общество 436
 — персональная выставка 1882 г. 434
 Куйбышев. Художественный музей 350
 Кукольник Н. В. 49
 Куликов И. С. 545
 Кувцево 383, 398
 Куоккала (Репино) 543, 560, 562
 Курбе Г. 466
 Куренков П. З. 50
 Курочкин В. С. 46, 50
 Курская губерния 21, 81, 83, 361, 485, 497—501, 503, 505
 Кустодиев Б. М. 545
 Кутузов М. И. 172
 Кутюр Т. 157
 Кушелевская галерея 363, 419
 Кюи Ц. А. 544
 Лабунский В. Д. 48
 Лавров П. Л. 19
 Лагорио Л. Ф. 261, 365, 374, 375, 377
 Ладак, княжество 280, 285
 Ладожское озеро 429
 Лажечников И. И. 154
 Лазарев В. Н. 2
 Лансере Е. Е. 560
 Лаокоон 176
 Лебедев А. И. 46, 51—57
 Лебедев А. К. 282, 285, 293, 298
 Лебедев М. И. 362, 382
 Левитан И. И. 24, 27, 28, 39, 380, 393, 394
 Левитов А. И. 138
 Лейтон Ф. 157

- Лемох К. В. 32, 33, 330, 332
 Ленин В. И. 8—10, 18, 19, 24, 25, 181, 185, 186, 206
 Ленинград (Петербург) 33, 34, 40, 45, 50, 77, 84, 86,
 136, 140, 141, 154, 155, 176, 177, 226, 228, 230, 233,
 238, 240, 280, 302, 309, 348, 368, 370, 379, 381, 399,
 400, 402, 413, 416, 417, 423, 426, 429, 446—448,
 487, 506, 517, 542
 — Адмиралтейская площадь 154
 — Академия художеств 17, 31—34, 38, 39, 44, 82, 92,
 136, 140, 143—148, 151, 153, 154, 157, 158, 160,
 162, 164—167, 173, 174, 176—178, 182, 218, 220,
 228, 230, 264, 280, 302, 309, 312, 325, 330, 332, 333,
 335, 347, 349, 352, 362, 365, 366, 374—380, 398—
 401, 409, 412, 413, 416, 417, 429, 436, 438—442,
 446—448, 455, 542
 — — «Бунт 14» 17, 31, 32, 37, 38, 173, 177, 325, 447
 — — Высшее художественное училище 39, 412, 436,
 439
 — — Музей 409, 413, 454
 — — Передвижные выставки 34, 160, 318, 378, 379,
 415, 440
 — — Совет 31, 32, 93, 98, 146, 158, 176, 228, 400, 436
 — Арсенал 350
 — Артиллерийская академия 349
 — Васильевский остров 348, 349
 — Всесоюзный музей А. С. Пушкина 309, 310
 — Городская управа 34
 — Институт русской литературы АН СССР (Пуш-
 кинский дом) 116, 196, 310
 — — архив ИРЛИ 188
 — Литовский замок 351
 — Музей Д. И. Менделеева при ЛГУ 354
 — Музей Революции 294, 295, 348, 544
 — Невский проспект 208, 350, 554, 556
 — Обжорный ряд 84
 — Общество поощрения художников 178, 302, 418,
 442, 440
 — — Петербургская рисовальная школа; школа Об-
 щества поощрения художников; Школа на Бир-
 же 178, 264, 312, 349, 447
 — Петербургское общество акварелистов 375
 — Петербургское общество художников 374
 — Петропавловская крепость 47, 146
 — Публичная библиотека. Отдел рукописей 187,
 396, 407
 — Русский Музей 64, 77, 79, 80, 84, 86, 89, 94, 99,
 102, 105, 113, 120, 125, 131, 136, 140, 141, 146—
 148, 150—152, 154—159, 162, 163, 165—167, 172—
 174, 180, 187, 204—206, 218, 219, 224—226, 238,
 250, 270, 272, 273, 307, 311, 312, 315—319, 322, 325,
 326, 330, 335, 339, 342, 351, 354, 360, 367, 370, 372,
 378, 379, 381, 383, 386, 391, 393, 396, 406, 409, 411,
 416, 419—421, 424, 432, 435, 437, 439, 440, 442,
 449—455, 457, 458, 466, 467, 470—472, 478, 488,
 494, 505, 508, 512, 530, 535, 538, 543—546, 548, 549,
 551, 554, 556, 557
 — — архив 184, 212
 — Сенная площадь 84
 — Университет 165, 218, 439
 — Центральный государственный исторический ар-
 хив Ленинграда (ЦГИАЛ) 309, 436
 — Центральный исторический артиллерийский му-
 зей 288
 — частное собрание 80, 136, 137, 141, 194, 243, 246,
 321, 325, 360, 371, 372, 381
 — — собрание Павловой Т. Н. 456
 — Эрмитаж 138, 235
 Лермоптов М. Ю. 51, 53
 Лесков Н. С. 200, 536
 Лефевр 167
 Ливорно 221
 Литовченко А. Д. 32, 173, 174, 194, 197, 207, 211
 Лондон 363, 364, 423
 — Всемирная выставка 1862 г. 364, 385
 Лоррен, Клод 366
 Лубенцов Я. 226
 Львов-Левидцкий С. Л. 228
 Любовников С. А. 46
 Лясковская О. А. 28, 98, 136, 143, 365, 450, 456, 492,
 494, 508, 517, 526, 528, 530
 Макаров Е. К. 456
 Макаров И. К. 155
 Макаров С. О., адмирал 299
 Маковский В. Е. 20, 21, 33, 39, 51, 86, 134, 262, 301,
 320, 321, 334—349, 445
 Маковский Е. И. 154, 334
 Маковский К. Е. 32, 33, 154, 155—157
 Максимов В. М. 20, 301—309, 311, 319, 323, 445
 Малышев В. Г. 86, 139
 Мальцева Ф. С. 362, 456
 Малявин Ф. А. 560
 «Маляр», журнал 50
 Мане, Эдуард 466, 468, 470
 Маре, Ханс фон 157
 Маринич С. А. 454
 Мариуполь 429—431
 Мария Магдалина 224, 233
 Марков А. Т. 176, 264
 Маркович М. А. (Марко Вовчок) 53
 Маркс А. Ф., издатель 410
 Маркс, Карл 19, 21
 Матвеев, мальчик 553
 Матейко, Ян 466
 Матушинский Э. 440
 Матэ В. В. 39
 Махмуд IV, турецкий султан 535
 Мей Л. А. 158
 Мейер Е. Е. 374
 Мейсонье Э. 98, 167
 Мекка 154, 156
 Мельников-Печерский П. И. 59, 192
 Менделеев Д. И. 23, 354, 444
 Менк В. К. 531
 Ментона 214
 Мерзляков А. Ф., поэт 404
 Мессалина 150

- Мещерский А. И.** 377—379, 441
Микеланджело Буонаротти 220, 466
Микешин М. О. 46, 50, 51, 53, 544, 547
Милле Ф. 466
Минаев Д. Д. 46, 48
Минин, Козьма 145
Минск. Художественный музей 106, 121, 157, 378, 398, 399, 416, 552
Минская губерния 378
Минский Н. 512
«Мир искусства», I выставка 542, 543
Михаил Черниговский, князь 162
Михайлов М. И. 86, 318
Михайловский Н. К. 252
Михайловское, село 238, 309
Михеев В. 406
Мицкевич, Адам 310
Моисей 177
Моисеев, Мина 200, 202, 203
Мокрицкий А. Н. 88, 89, 400
Молвитино (Сусанино), село 387
монументальная живопись 22, 162, 163, 175, 317, 322, 463—465, 535, 536, 541
Морелли Д. 466
Моргунова-Рудницкая Н. 92
Мордовцев Д. 250
Морозов А. И. 32, 140, 141
Морозова Ф. П., боярыня 460
Москва 33—35, 39, 40, 45, 50, 60—63, 66, 75, 86—89, 99, 102, 141, 160, 162, 226, 228, 247, 280, 296, 298, 309, 338, 347, 380, 382, 385, 400, 402—404, 416, 428, 438, 439, 446, 487, 528, 542
— Гостинный двор 133, 135
— Исторический музей 47, 61, 120, 125, 160, 167, 298, 299, 341
— Консерватория 454
— Красный пруд 396, 397
— Кремль 380, 381
— Литературный музей 471
— Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 94
— Музей Л. Н. Толстого 61
— Музей музыкальной культуры им. Глинки 116
— Музей Революции 318, 347—349
— Новодевичий монастырь 526
— Петровский дворец 298
— Петровское-Разумовское 438
— Рогожский трактир 64
— Третьяковская галерея 35, 62, 64—75, 77—86, 90—94, 97, 99—104, 106—141, 146, 147, 149, 150, 152—155, 160—162, 167—169, 170—174, 180, 182, 183, 185, 189, 191—197, 199—201, 204, 208, 209, 211, 213, 221, 223—225, 229, 231—235, 238—242, 247—255, 265, 267, 268, 270—277, 279, 281—285, 287—291, 293, 302, 303, 305—308, 310, 311, 313—316, 318, 319, 321—330, 332—346, 350, 352—354, 357, 359, 360, 371, 374, 375, 377, 378, 380, 381, 383—390, 392, 394—398, 402—406, 408—410, 412, 414—427, 429—443, 447, 449, 450, 452, 453, 455, 456, 458, 466, 467, 469—474, 478—489, 491—494, 496, 497, 507—510, 512—517, 524—528, 530, 531, 533, 536, 543—547, 549, 550, 552, 553, 555, 556, 558—562
— — отдел рукописей 167, 168, 178, 302, 372
— Успенский собор 298
— Хитров рынок 64
— Ходынское поле 348
— Храм Христа Спасителя 321
— Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ) 208, 364, 400
— частное собрание 86, 89, 94, 136, 138, 179, 180, 204, 206, 226, 228, 314, 317, 318, 348, 360, 366, 368, 383, 384, 387, 389, 391—393, 397, 406, 407, 419, 422, 435, 454, 455, 467, 530, 531, 555, 556
Московская губерния 398
Московское художественное общество 380
Мошков В. И. 260
Муравьев М. Н. 47
Мурашко 471
Мусоргский М. П. 23, 194, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 484
Мытищи 92, 97, 98
Мюнхен 266, 267
Мясоедов Г. Г. 20, 32, 37, 170, 234, 301, 309—312, 530, 544
Наполеон I Бонапарт, имп. Франции 297, 298
Наполеон III, имп. Франции 44
Нарвский залив 378
народничество, народники 18, 19, 21, 29
народность 7, 10, 35
Нсаполитавский залив 367
Неаполь 220
Нева 47, 154, 438, 441, 456, 488
Невахович М. Л. 43, 49
Неведомский М. П. 436
Неврев Н. В. 17, 18, 37, 130—132, 134, 170, 171, 174
Недошивин Г. А. 506, 519
Некрасов Н. А. 23, 50, 51, 54, 55, 57, 186, 192—196, 238
Немировская М. 456
Непал 280
Нерон, римский имп. 162, 163
Нестеров М. В. 27, 33, 34, 104, 361
Нефф Т. А. 151
Нечкина М. В. 10
Нижний Тагил. Художественный музей 512
Никита Пустосвят 75, 126
Никитенко А. В. 187, 188
Никодим, фарисей 248, 255
Николай I, имп. 31, 220
Николай Мирликийский 476, 518, 535
Николасв. Художественный музей 294, 299
Никон, патриарх 168, 170, 171, 173
Ниобея 147
Ниттис де Д. 28
Новгород 50
Новоскольников А. Н. 153
Новый Иерусалим 168
Нордман-Северова Н. Б. 543
Нормандия 315, 376, 413, 437

- Общество выставок художественных произведений
34
- Общество любителей искусств 336, 385, 386, 390, 396
- Общество русских аквафортистов 410
- Овденко С. Г. 470
- Овернь 315
- Огарев Н. П. 10, 232
- Одесса 34, 40, 368
- Картинная галерея 243, 342, 470
- Рисовальная школа; художественное училище 40, 332
- частное собрание 333
- Ознобишин Е. А. 44
- Ока 378
- Омск. Музей 311
- Ораниенбаум (Ломоносов) 381
- Оренбург 80
- Орлов П. Н. 84
- Орлова О. П. 180
- Орловский В. Д. 440—443
- «Осколки», журнал 55
- Остаде А. 136
- Острава (Чехословакия). Музей 470
- Островский А. Н. 13, 14, 23, 51, 52, 56, 62, 102, 115, 116, 118, 131
- Острогжск. Картинная галерея 176, 178
- Остроухов И. С. 124, 560, 562
- собрание 124
- Остроухова Н. П. 559
- «Отечественные записки», журнал 13
- Отрепьев Григорий 152, 154, 309
- Очаков 442
- П.— 376
- Павловск. Дворец-музей 162
- Палестина 263, 294, 360
- Палюткина А. 524
- Панов М. М. 180
- Паньково (Тульская губерния) 309
- Париж 158, 161, 167, 168, 187, 238, 264, 286, 298, 299, 306, 315, 363, 374, 376, 379, 436, 438, 442, 465—468, 470, 471, 487
- Всемирная выставка 1867 г. 148, 167, 409
- Всемирная выставка 1878 г. 440
- Люксембургский музей 256
- Монмартр 470
- Пер-Лашез 514, 515
- салон 466
- пейзаж 23, 24, 70, 80, 86, 97, 98, 104—108, 110, 121, 122, 125, 161, 167—171, 175, 183, 187, 208, 221—223, 243, 252, 281—283, 309, 310, 312, 315, 318—320, 322—324, 333, 334, 340, 344, 361, 362, 364—369, 371—444, 458, 468, 497, 507
- Целькина Л. 88
- Пенза 40
- Пермь. Художественная галерея 341, 393, 406, 526
- Перов В. Г. 17, 18, 23, 24, 28, 31—33, 37, 39, 40, 51, 75—77, 85, 87—128, 131, 133, 134, 138, 139, 153, 162, 170, 232, 238, 239, 301, 318, 320, 322, 335, 347, 400, 422, 445, 455
- Персанов Л. И. 446
- Песков М. И. 32, 86, 140
- Петербургская губерния 439
- Петергоф 22, 33, 218, 234, 236, 237
- Монплеизир 234
- Петр, апостол 226—228
- Петр I, имп. 170, 218, 234—238, 526, 528
- Петров Н. П. 32, 140
- Петров О. А. 155
- Петров П. 374, 375
- Петрункевич Н. И. 242
- Петрушевский Ф. Ф. 332
- Печерский монастырь 386, 422
- Пилат, правитель Иудеи 250—253
- Пирогов Н. И. 23, 473, 476, 478, 480
- Писемский А. Ф. 116, 469, 472, 474, 484
- Плевна 287—290
- плена 28, 29, 150, 158, 268, 269, 284, 309, 315, 333, 340, 364, 376, 424, 430, 443, 444, 464, 468, 494, 541, 554
- Плеханов Г. В. 19, 25, 180
- Плешанов П. Ф. 152, 154
- Плещеев А. Н. 186, 354
- Плиски 240
- Победовосцев К. П. 24, 214, 528, 546, 549
- Поволжье 124, 348
- Погодин М. П. 118, 120, 228
- Подмосковье 380, 403, 404
- Поленов В. Д. 24, 28, 38, 40, 175, 315, 322, 365, 376, 428, 438, 439, 444, 445, 448, 468, 471
- Полонский Я. П. 434
- Полтава 312, 349
- Художественный музей 350, 450
- Польша. Частное собрание 152
- Померанцев А. Н. 39
- Померанцев К. П. 86
- Попов А. А. 52, 80, 154
- Попов-Московский А. П. 397—399
- Пор-Порог, водопад 409
- портрет 23, 27, 59, 60, 102, 112—120, 128, 130, 144, 154, 155, 175, 178—181, 183, 188, 189—194, 196—200, 202—208, 211, 222, 223, 229, 231, 232, 238, 239—244, 246, 258, 259, 310, 333, 354, 356—358, 361, 445, 448, 452—455, 469—491, 493, 495, 523, 530, 531, 543—552, 556—562
- групповой 545, 546, 549, 550
- Посейдон 158, 159
- Потехин А. А. 238
- Похитонов И. П. 438
- Прага. Национальная галерея 452, 454, 471, 512, 514
- Прахов А. В. 196, 198, 417, 448, 452
- Прахов М. В. 452
- примитивисты 28
- Предуралье 407
- Прибалтика 75, 379
- просветители 1860-х годов 9, 18, 96, 97, 128, 130, 148, 188, 214, 263, 320, 324, 341

- Прявишников И. М. 17, 20, 22, 33, 39, 40, 51, 133, 134, 170, 172, 175, 262, 301, 318—324, 340, 390, 400
 Псков 140, 141
 Псковская губерния 238
 Пугачев Е. И. 123—125
 Пукирев В. В. 17, 18, 128—130, 134, 135, 320
 Пурвит В. Е. 436
 Пуссен Н. 448
 Пушкин А. С. 23, 51—53, 238, 309
 «Пчела», журнал 55, 58, 417
 Пыпин А. Н. 238
 Пюви де Шаванн П. 157
 Пярну, река 379
- Рабус К. И. 380—382, 396
 «Развлечение», журнал 61, 64, 69, 71, 72, 75
 Разип, Степан 467
 Раев В. Г. 374
 Раевский Н. Н. 172
 Раевская-Иванова М. Д. 40
 — рисовальная школа; училище 40
 Рамазанов Н. А. 88, 89, 383
 Рафарль 466
 реализм 7, 10, 18, 22, 25—27, 29, 30, 33—35, 38, 44, 61, 75, 76, 130, 142, 144, 173, 176, 183, 215, 287, 325, 348, 360—365, 373, 422, 440, 446, 462, 465
 Ревель 378
 Редкин А. П. 46, 49
 Реймерс И. И. 374
 Рембрандт 28, 150, 232, 450, 466, 505
 Ренан Э. 187
 Реньо А. 470
 Репин В. Е. 454, 456
 Репин Е. В. 472
 Репин И. Е. 18, 21—23, 26—28, 32, 35—39, 114, 158, 176, 181, 209, 262, 292, 301, 314, 315, 354, 361, 376, 402, 406, 420, 428, 429, 438, 445—503
 — традиции 560
 Репина В. А. (Шевцова) 453—455, 470, 485, 486
 Репина В. Е. 470, 485
 Репина Н. Е. 470, 483, 485, 552
 Репина Т. С. 447, 454
 Репина У. Е. (Устя) 450
 Рерих Н. К. 436
 Рига 40
 — Музей латышского и русского искусства 382, 383, 390
 Рим 146, 157, 158, 160—162, 220, 224, 230
 — Колизей 146—148
 Римский-Корсаков Н. А. 528, 544
 рисунок 38, 46, 47, 49, 51, 53, 54—56, 58—60, 62—67, 71, 86, 93, 94, 99, 180, 211, 265, 287, 373, 378, 389, 390, 402, 406—410, 416, 418, 420, 421, 426, 449, 450, 453, 508, 536, 541, 552, 553, 555, 556, 558, 560
 Риццоли П. А. 78, 84
 Рождествин А. 252
 Роза, Сальватор 366, 368
 Рокка-ди-Папа, близ Рима 374, 375
 Романов, боярин 543
- Ронет (Петров) И. П. 37.
 Россия; Русь 7—11, 14, 18, 19—22, 24—26, 28, 29, 32—34, 40, 43—46, 50, 76, 86, 92, 101, 111, 138, 146, 148, 150, 157, 161, 168, 181, 216, 218, 224, 226, 230, 285, 294—298, 300—302, 309, 312, 315, 322, 333, 340, 348, 363, 365, 371, 387, 401, 414, 420, 423, 430, 438, 446, 460, 466, 470, 471, 497, 502, 507, 528, 546
 Ростов 296
 Ростов-на-Дону 40
 Рубинштейн А. Г. 116, 476
 Рубинштейн Н. Г. 116
 Руднев А. П. 45
 Румянцева В. Ф. 34
 «Русский художественный листок», журнал 44, 53
 Рылов А. А. 431, 436
 Рябушкин А. П. 27, 39
- Саввантов П. И. 164
 Савинов А. Н. 456
 Савицкий К. А. 20, 22, 40, 301, 309, 312—319, 376, 407, 438, 445, 448, 468, 535
 Саврасов А. К. 23, 24, 28, 33, 39, 51, 322, 342, 364, 365, 379—399, 412, 413, 418, 422, 424, 443
 Садовень В. 171, 172, 289
 Салтыков-Щедрин М. Е. 12, 13, 23, 33, 51, 56, 60, 64, 122, 192, 196, 198, 199, 214, 226, 228, 235, 238, 300, 320, 354, 362
 Самарканд 266, 267, 278
 — дворец 278
 — зиндан 268, 269
 — Музей изобразительных искусств УзССР 170, 266, 267, 269, 310
 — цитадель 270, 272
 Самойлов В. В. 204
 Самуил, пророк 219
 Санкт-Петербургская артель свободных художников 17, 32, 33, 140, 178, 182, 325, 402, 448, 453
 Сарабьянов Д. В. 76, 86, 445, 494
 Саратов 325
 — Художественный музей 116, 324, 437, 438, 470, 483, 485
 Саул, царь 218, 219
 Сварог В. С. 552
 Свердловск. Картинная галерея 354, 356
 Свет М. П. 243
 Светославский С. И. 392—394
 Святослав, князь 160, 166
 Севастополь 320, 370
 Северная Двина 296
 Седов Г. С. 37, 141, 152
 Семечкин П. П. 45
 Семирадский Г. И. 157, 158—161
 Сергей Радонежский, игумен 153, 161
 Сердечный Я. А. 354
 Серко Иван, атаман запорожский 535, 541
 Серов В. А. 27, 28, 40, 463, 544, 552, 559—560
 Серпухов. Историко-художественный музей 324, 340, 341, 386

- Сибирь 318
 Сидоров А. А. 15
 Сикким (Индия), княжество 180
 Сильвестр, иерей 152
 Сипоп 376
 Сирия 263, 294, 360
 Скобелев М. Д., генерал 288, 292, 293
 Скотти М. И. 88, 89
 Скуратов, Малюта 152
 Слепцов В. А. 101
 Смирнов В. С. 162—164
 Собва Н. П. 88, 99, 300, 471
 «Современник», журнал 11, 13, 28, 228, 230
 Соколов И. И. 78, 80—83
 Соколов Павел П. 51, 52
 Соколов Петр П. 33
 Соколов П. К., реставратор 418
 Сокольниковы 393
 — Лосинный остров 384
 Соломаткин Л. И. 17, 86, 134—139
 Сомов А. И. 410, 560
 Сорока Г. В. 140
 Сорокин Е. С. 84, 335, 340
 Сорренто 367
 — Капо-ди-Монте 374
 Софья Алексеевна, царевна 523—526, 528
 Софья Витовтовна, вел. княгиня 148, 149, 151
 Спасович В. Д. 544, 548
 Станисов В. В. 455
 Старая Ладога 80
 Стасов В. В. 22, 23, 27, 28, 32, 33, 36, 39, 89, 146, 151, 169, 170, 194, 207, 208, 211, 220, 224, 226, 228, 230, 247, 249, 259, 260, 262, 263, 266, 267, 270, 280, 285, 286, 294, 295, 301, 310, 311, 326, 352, 375, 415—417, 446, 448, 455, 462—464, 466, 476, 478, 480, 487, 494, 496, 497, 518, 523, 524, 542, 543
 Стасова П. С. 472
 Степанов Н. А. 44—50
 Стернин Г. Ю. 45, 47, 48, 90, 456, 464
 Стокгольм. Частное собрание 465, 467, 492
 Стоянин В. Я. 59
 «Стрекоза», журнал 55
 Стрелетова П. А. 23, 354, 357, 358, 475, 476, 480, 484, 532, 556
 Строганова С. Л. 155
 Ступин А. В. 88
 Суворип А. С. 23, 180, 192, 198, 204—207, 342, 377, 434, 523, 534
 Судиславль 387
 Судковский Р. Г. 440, 441
 Сурамский перевал 440
 Суриков В. И. 18, 22, 26—29, 35—38, 114, 123, 175, 234, 262, 292, 317, 332, 445, 460, 483, 504, 523, 524, 526, 535
 Сууч-хан (Крым) 409
 Сухово-Кобылин А. В. 14
 Суходольский П. А. 377—379
 Схевенинген (Голландия) 376
 Сютаяев В. К. 488
 Таганрог 312
 Таллин. Художественный музей 379, 492
 Тамбов. Картинная галерея 420
 Тамбовская губерния 419
 Тамерлан (Тимур) 270, 271, 279
 Танауэр И. 235
 Тараканова, княжна 146—149
 Тарасов Л. М. 84, 136
 Тассар 98
 Тассидинг (Индия), монастырь 283, 284
 Ташкент 266—268
 Тверская губерния 302
 Тевтобургский лес 396
 Телиш (Болгария) 288
 Тенишева М. К. 558
 — мастерская 542
 Терещенко Ф. А. 200
 Тибет Западный 282, 283
 Тимм В. Ф. 44, 53, 261, 262
 Тифлис 40
 Тициан 466
 Ткачев П. Н. 19
 Тобольск 47, 88
 Товарищество передвижных художественных выставок; передвижники 13, 30, 31, 33—37, 39, 48, 98, 114, 116, 160, 173, 174, 181—183, 218, 234, 263, 312, 318, 325, 332, 360, 371, 377, 385, 402, 410, 413, 416, 417, 430, 432, 436, 439, 440, 445, 446, 448, 465, 502, 541, 542
 — Передвижные выставки 33, 34, 160, 234, 235, 263, 309, 312, 316, 333, 339, 350, 387, 394, 416, 430, 432, 436, 438, 440, 518, 523
 Толстой А. К. 158
 Толстой Л. Н. 23, 26, 59, 61, 172, 190, 192, 198, 211, 226, 240—242, 247, 249, 250, 252, 253, 259, 290, 320, 458, 476, 481, 483—485, 544, 545, 556, 557
 Томашевский-Бонча Ю. О. 174
 Томишко А. О. 39
 Трепор (Нормандия) 437, 439
 Третьяков П. М. 22, 35, 92, 190—192, 211, 235, 252, 263, 302, 315, 364, 372, 378, 381, 390, 416, 417, 422, 428, 429, 465, 505, 506, 518, 530
 Третьяков С. М. 428
 Третьякова М. И. 130
 Тригорское, село 309
 Тропинин В. А. 116, 335
 — влияние 335
 Трутнев И. П. 80
 Трутовский К. А. 32, 51, 53—56, 78, 80, 81, 83
 Тула 80
 — Художественный музей 374
 Тулинов М. 177
 Тульская губерния 189, 309, 312, 413
 Тургенев И. С. 13, 23, 51, 59, 116, 150, 230, 238, 471
 Туркестан 266, 267, 270, 390
 Тютрюмов Н. Л. 263
 Украина (Малороссия) 54, 80, 82, 136, 218, 309, 312, 340, 381, 430, 442, 443

- Уланов, Иван (протодьякон) 488
 Урал 124, 360
 Успенский Г. И. 84, 181, 354, 356
 Успенский Н. И. 138
 Уфа. Художественный музей 384, 518, 522
 Училище живописи, ваяния и зодчества 39, 60, 61, 62, 88, 89, 92, 127, 128, 136, 139, 154, 162, 318, 330, 335, 347, 380, 382, 386, 394, 396—398, 400
 Уэльский, принц 285, 286
- Факторович М. Д. 88
 Фальконе Э. 235
 Фанни 109, 110
 Фаресов А. 255
 Федоров-Давыдов А. А. 90, 92, 97, 113, 120, 494, 552, 554
 Федотов П. А. 17, 27, 45, 62—64, 76—79, 87, 90, 94, 261, 318, 322, 326, 336
 — традиции 27, 63, 64, 76, 77, 87, 90, 134, 140, 261, 322, 336
 Федченко О. А. 390
 Фейербах А. 157
 Фемида 45, 49
 Феодосия 370
 — картинная галерея 367—373
 Филя 171, 173
 Филипп, митрополит 153
 Филиппины 263, 299
 Филиппов К. П. 261, 262
 Фишер, Теодор 11
 Флавицкий К. Д. 51, 53, 143, 145—149, 164
 Флоренция 220, 228, 230, 240, 309
 Фортуни М. 466, 470
 Фофанов К. М. 476, 477, 482
 Франция 28, 44, 157, 315, 363, 413, 436, 437, 468
 — графика 73
 — живопись 164, 167, 436, 437, 466
 — импрессионисты 466, 470
 — частное собрание 157, 386
 Фрикке Л. Х. 374
 Фрина 158—160
- Харьков 34, 40
 — Музей изобразительных искусств 238, 319, 321, 339, 354, 452, 535, 538, 544
 Харьковская губерния 423, 446
 Хельсинки. «Атенеум» 467
 Хлобошин Ф. Д. 454
 Хотень (Украина) 423, 426
 Христос Иисус 23, 27, 177, 178, 183—187, 212, 218, 223—226, 228, 233, 247, 249—257, 259, 449, 450, 452
 Хруцкий И. Т. 413
 Худяков В. Г. 84, 92
- Цвинтари 555
 Цмисхий, византийский имп. 166
 Цюрих 400
- Чайковский П. И. 14
 Чапыгина О. В. 452
- Чернецов Г. Г. 363, 374
 Чернецов Н. Г. 363, 374
 Черниговская губерния 244
 Черное море 24, 370—372
 Чернышевский Н. Г. 10—15, 17—20, 23, 25, 37, 48, 51, 79, 96, 120, 148, 180, 186, 318, 365, 447
 — «Эстетические отношения искусства к действительности» 11—13, 17, 65
 Червышов А. Ф. 77, 78, 80
 Черткова А. К. 352
 Чесменская бухта 370
 Чехов А. П. 344
 Чехословакия. Частное собрание 210
 Чижов В. Ф. 555
 Чирка Ф. А. 352
 Чистяков П. П. 33, 36, 38, 148, 150, 151, 153, 164, 180, 332, 471, 472
 Чо-Морари, озеро (Западный Тибет) 283
 Чу, река 268
 Чугуев, город 446, 447, 455, 468, 485, 488, 494, 542
 Чуковский К. И. 138, 464
 Чуксин И. 44
- Шаманов И. Н. 446
 Шамбодуан (Франция) 437
 Шамшин П. М. 151
 Шаратов П. Н. 45
 Шарвин Я. В. 318
 Шарлемань А. 51
 Шварц В. Г. 21, 143, 144, 164—170, 173, 175
 Швейцария 309, 374, 413
 — частное собрание 257
 Шевцова А. А. 470
 Шевцова Е. Д. 452
 Шевцова М. П. 470
 Шевченко Т. Г. 53, 60, 192, 261
 Шейново (Болгария), деревня 287, 288, 292, 293
 Шервуд В. О. 62
 Шестаков И. Ф. 45, 48
 Шильдер А. Н. 412
 Шильдер Н. Г. 78, 79, 318
 Шипка 287, 288, 292, 293
 Шиф, доктор 232
 Шишкин И. И. 24, 32, 33, 39, 204, 312, 364, 365, 396, 399—420, 436, 439, 443, 472, 496, 541
 Шмельков П. М. 17, 43, 51, 52, 62—75, 87
 Шопен Ф., живописец 505
 Шрадер 167
 Штернберг В. И. 362, 363
 Шубино, деревня 302, 307
 Шурыгин А. Н. 140
 Шустов Н. С. 32
 Шуша (Кавказ) 265
- Щеголенков В. П. 488
 Щедрин, Сильвестр 362, 367
 Щекотов Н. М. 476
 Щиглев В. Р. (Романыч) 46—48

Элевзин (Греция) 158, 159
Энгельс, Фридрих 21
Эрасси М. С. 374
эстетика революционно-демократическая 10—13, 18,
23, 37, 466
Эстония 379
Этремон д', графиня 175

Юнге Е. 244
Юрова Т. В. 456, 494
Юрьевец 386
Юшанов А. Л. 17, 133, 134

Яворская Н. В. 40
Языков Н. М. 371
Якоби В. И. 17, 31—33, 85—87, 153, 154, 400
Ялта 423, 424
Яницкие 453
Янония 263, 299
Ярославль 296, 386, 392
— Ярослав-Ростовский музей-заповедник 299,
384
Ярошенко Н. А. 20, 21, 23, 232, 301, 334, 349—360,
445
Ясная Поляна, усадьба 190, 557



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ¹



Н. Степанов. Редакторы журналов отстаивают свои статьи. Ксилография. («Искра», 1862, № 32)	47
Н. Иевлев. «Русская Фемида». «В. И. Аскоченский вызывает духов для усмирения нигилистов, но Вельзевул посылает на русскую землю целую тучу ежедневных газет». Ксилография. («Гудок», 1862, № 40)	
К. Трутовский. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Рыбьи пляски». Ксилография. Начало 1860-х годов	55
А. Лебедев. Иллюстрация к стихотворению Н. А. Некрасова «На Волге». Литография. 1865 год	57
П. Боклевский. «Политика бюрократов». Рисунок из альбома «Бюрократический катехизис». Пять сцен из «Ревизора». Литография. 1863 год.	59
П. Боклевский. Чичиков. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Карандаш. Конец 1870-х — 1880-е годы. Гос. Исторический музей	61
П. Шмельков. Выход купца из трактира. Акварель, карандаш. Конец 1860-х годов. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	65
П. Шмельков. Купец у фотографа. Акварель. Конец 1850-х — начало 1860-х годов. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	67
П. Шмельков. По носкам. Акварель, карандаш. Начало 1860-х годов. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	68
П. Шмельков. В ресторане. Акварель. Начало 1860-х годов. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	69
П. Шмельков. У родильного приюта. Карандаш. Начало 1860-х годов. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	70
П. Шмельков. Любим Торцов. Акварель, карандаш. Середина 1860-х годов. Местонахождение неизвестно. Фот. Гос. Третьяковской галереи	72
П. Шмельков. Умывание. Акварель, карандаш. Конец 1860-х годов. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	73
П. Шмельков. Утро в передней частного пристава. Акварель, карандаш. 1870-е годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	74
А. Чернышев. Шарманщик. 1852 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	78

¹ Иллюстрации, в отношении которых не указывается владелец фотографии, выполнены по негативам Института истории искусств Министерства культуры СССР.

Н. Шильдер. Испытание. 1856 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа . . .	79
К. Трутовский. Хоровод в Курской губернии. 1860 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	81
А. Волков. Прерванное обручение. 1860 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	82
М. Клодт. Большой музыкант. 1859 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	83
В. Якоби. Привал арестантов. 1861 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	85
В. Якоби. Привал арестантов. Фрагмент	87
В. Перов. Проповедь на селе. 1861 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	91
В. Перов. Крестный ход на Пасхе. 1861 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа .	93
В. Перов. Крестный ход на Пасхе. Фрагмент	95
В. Перов. Чаепитие в Мытищах. 1862 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	97
В. Перов. Слепой музыкант. 1864 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа . .	100
В. Перов. Савояр. 1863—1864 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа . .	101
В. Перов. Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	103
В. Перов. Проводы покойника. 1865 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	104
В. Перов. Гитарист-бобыль. 1865 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	105
В. Перов. Тройка. 1866 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	107
В. Перов. Утопленница. Эскиз. Около 1867 года. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	108
В. Перов. Утопленница. 1867 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	109
В. Перов. Последний кабаk у заставы. 1868 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	110
В. Перов. Фомушка-сыч. 1868 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	111
В. Перов. Портрет В. В. Бессонова. 1869 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	112
В. Перов. Портрет И. С. Камынина. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	113
В. Перов. Портрет А. Н. Островского. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	115
В. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	117
В. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. Фрагмент (вклейка)	118
В. Перов. Портрет В. И. Даля. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	119
В. Перов. Старики-родители на могиле сына. 1874 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	121
В. Перов. Птицелов. 1870 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	122
В. Перов. Охотники на привале. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	123
В. Перов. Суд Пугачева. Эскиз. 1873 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	124
В. Перов. Голова Пугачева. Эскиз к картине «Суд Пугачева». Карандаш. 1875 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	125
В. Перов. Никита Пустосвят. Спор о вере. 1880—1881 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	126
В. Перов. Путник. Карандаш. 1873 год. Гос. Третьяковская галерея	127
В. Пукирев. Неравный брак. 1862 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	129
Н. Неврев. Воспитанница. 1867 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . .	130
Н. Неврев. Торг. 1866 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	131
А. Юшапов. Проводы начальника. 1864 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	133

И. Прянишников. Шутники. Гостиный двор в Москве. 1865 год. Гос. Третьяковская галерея	135
Л. Соломаткин. Славильщики. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея	137
Л. Соломаткин. Музейный сторож. 1879 год. Частное собрание в Москве. Фот. ИЗОГИЗа	138
Л. Соломаткин. Свадьба. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	139
А. Морозов. Выход из церкви в Пскове. 1864 год. Гос. Третьяковская галерея	141
К. Флавицкий. Христианские мученики в Колизее. 1862 год. Гос. Русский музей	147
К. Флавицкий. Княжна Тараканова. 1863—1864 годы. Гос. Третьяковская галерея	149
П. Чистяков. Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе у Василия Темного. 1861 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	151
П. Чистяков. Боярин. 1876 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	152
П. Чистяков. Голова девушки в повязке. Эскиз для картины «Свидание». 1870-е годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	153
К. Маковский. Масляница в Петербурге. 1869 год. Гос. Русский музей	155
К. Маковский. Перенесение священного ковра из Мекки в Каир. 1876 год. Гос. Русский музей	156
Г. Семирадский. Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевзине. 1889 год. Гос. Русский музей	159
Ф. Бронников. Освящение гермы. 1874 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	160
С. Бакалович. В приемной у мецената. 1890 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	161
В. Смирнов. Смерть Нерона. 1888 год. Гос. Русский музей	163
В. Шварц. Иван Грозный у гроба убитого им сына. Картон. 1861 год. Гос. Русский музей	165
В. Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	169
Н. Неврев. Патриарх Никон перед судом 1 декабря 1666 года. 1885 год. Местонахождение неизвестно. Фот. Гос. Третьяковской галереи	171
И. Прянишников. В 1812 году. 1874 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	172
А. Кившенко. Военный совет в Филях в 1812 году. 1882 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	173
А. Литовченко. Царь Иоанн Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею. 1875 год. Гос. Русский музей	174
И. Крамской. Портрет агронома Вьюнникова. 1868 год. Частное собрание в Москве. Фот. Гос. Третьяковской галереи	179
И. Крамской. Портрет агронома Вьюнникова. Фрагмент. Фот. Гос. Третьяковской галереи (вклейка)	180
И. Крамской. Автопортрет. 1867 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	182
И. Крамской. Христос в пустыне. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	185
И. Крамской. Христос в пустыне. Фрагмент (вклейка)	186
И. Крамской. Осмотр старого барского дома. 1873 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	189
И. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	190
И. Крамской. Портрет П. М. Третьякова. 1876 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	191
И. Крамской. Портрет Д. В. Григоровича. 1876 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	193
И. Крамской. Портрет Д. В. Григоровича. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	194

И. Крамской. Некрасов в период «Последних песен». 1877—1878 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	195
И. Крамской. Некрасов в период «Последних песен». Фрагмент. Фот. Гос. Третьяковская галерея (вклейка)	196
И. Крамской. Портрет А. Д. Литовченко. 1878 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	197
И. Крамской. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	199
И. Крамской. Полесовщик. 1874 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	201
И. Крамской. Крестьянин с уздечкой (Портрет Мины Моисеева). 1883 год. Киевский гос. музей русского искусства. Фот. ИЗОГИЗа	202
И. Крамской. Портрет А. С. Суворина. 1881 год. Гос. Русский музей	205
И. Крамской. Неизвестная. 1883 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	209
И. Крамской. Неизвестная. Этюд. 1883 год. Частное собрание в Чехословакии. Фот. Гос. Третьяковской галереи	210
И. Крамской. Неутешное горе. 1884 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	213
И. Крамской. Неутешное горе. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	215
Н. Ге. Саул у Аэндорской волшебницы. 1856 год. Гос. Русский музей	219
Н. Ге. Закат на море в Ливорно. 1862 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	221
Н. Ге. Портрет А. П. Ге. 1858 год. Киевский гос. музей русского искусства. Фот. ИЗОГИЗа	222
Н. Ге. Возвращение с погребения Христа. 1859 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	223
Н. Ге. Голова Иоанна. Эскиз для картины «Тайная вечеря». 1862 год. Гос. Русский музей (вклейка)	224
Н. Ге. Тайная вечеря. 1863 год. Гос. Русский музей	225
Н. Ге. Голова апостола Петра. Фрагмент картины «Тайная вечеря»	227
Н. Ге. Портрет И. Доманже. 1868 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	229
Н. Ге. Портрет А. И. Герцена. 1867 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	231
Н. Ге. Портрет А. И. Герцена. Фрагмент (вклейка)	232
Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	234
Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	236
Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	237
Н. Ге. Портрет Н. И. Костомарова. 1870 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	239
Н. Ге. Портрет Л. Н. Толстого. 1884 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	241
Н. Ге. Портрет Н. И. Петрункевич. 1893 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	242
Н. Ге. Портрет М. П. Свет. 1891 год. Киевский гос. музей русского искусства. Фот. ИЗОГИЗа	243
Н. Ге. Старик-крестьянин. Конец 1880-х годов. Киевский гос. музей русского искусства. Фот. ИЗОГИЗа	245
Н. Ге. Портрет крестьянина. 1887 год. Частное собрание в Ленинграде. Фот. Гос. Третьяковской галереи	246
Н. Ге. Христос и Никодим. 1886 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	248
Н. Ге. Христос в Гефсиманском саду. Уголь. 1890—1892 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	249
Н. Ге. «Что есть истина?» Христос и Пилат. 1890 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	251

Н. Ге. Голова Пилата. Эскиз к картине «Что есть истина?» Христос и Пилат. Карандаш. 1889 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	253
Н. Ге. Голгофа. 1892 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	254
Н. Ге. наброски головы распятого Христа. Карандаш. 1892 год. Местонахождение неизвестно	256
Н. Ге. Голгофа. 1892 год. Местонахождение неизвестно. Фот. ИЗОГИЗа	257
Н. Ге. Автопортрет. 1893 год. Киевский гос. музей русского искусства. Фот. музея	258
В. Верещагин. Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше. Карандаш, белила. 1865 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	265
В. Верещагин. Опиумеды. 1868 год. Гос. музей искусств УзССР. Фот. ИЗОГИЗа	267
В. Верещагин. Самаркандский зиндан. 1873 год. Гос. музей искусств. УзССР. Фот. Гос. Третьяковской галереи	269
В. Верещагин. Двери Тамерлана. 1872—1873 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	271
В. Верещагин. После удачи (Победители). 1868 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	272
В. Верещагин. После неудачи (Побежденные). 1868 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	273
В. Верещагин. Смертельно раненный. 1873 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	274
В. Верещагин. Нападают врасплох. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	275
В. Верещагин. Представляют трофеи. 1871—1872 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	276
В. Верещагин. Торжествуют. 1871—1872 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	277
В. Верещагин. Апофеоз войны. 1871—1872 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	279
В. Верещагин. Всадник в Джайпуре. После 1876 года. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	281
В. Верещагин. Жители Западного Тибета. 1875 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	282
В. Верещагин. Главный храм монастыря Тассидинг. 1875 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	283
В. Верещагин. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874—1876 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	284
В. Верещагин. Кули. 1875 год. Киевский гос. музей русского искусства. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	286
В. Верещагин. Под Плевной. 1878—1879 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	287
В. Верещагин. После атаки. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	289
В. Верещагин. Побежденные. 1877—1879 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	291
В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878—1879 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	293
В. Верещагин. Казнь заговорщиков в России. 1884—1885 годы. Гос. музей Великой Октябрьской социалистической революции. Фот. Гос. Третьяковской галереи	295
В. Верещагин. Подавление индийского восстания англичанами. Около 1884 года. Местонахождение неизвестно. Фот. ИЗОГИЗа	297

В. Верещагин. На большой дороге. Отступление, бегство. 1887—1895 годы. Гос. Исторический музей. Фот. ИЗОГИЗа	298
В. Верещагин. Не замай,— дай подойти! 1887—1895 годы. Гос. Исторический музей. Фот. ИЗОГИЗа	299
В. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	303
В. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. Фрагмент	304
В. Максимов. Семейный раздел. 1876 год. Гос. Третьяковская галерея	306
В. Максимов. Большой муж. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	307
В. Максимов. Все в прошлом. 1889 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	308
Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	310
Г. Мясоедов. Косцы (Страдная пора). 1887 год. Гос. Русский музей	311
К. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге. 1874 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	313
К. Савицкий. Отдых землекопов. 1873 год. Частное собрание в Москве. Фот. ИЗОГИЗа	314
К. Савицкий. Встреча иконы. 1878 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	316
К. Савицкий. Встреча иконы. Фрагмент	317
К. Савицкий. На войну. 1888 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	319
И. Прянишников. Порожняки. 1871—1872 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	321
И. Прянишников. Жестокие романсы. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	323
И. Прянишников. Спасов день на Севере. 1887 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	324
Ф. Журавлев. Перед венцом. 1874 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	327
Ф. Журавлев. Купеческие поминки 1870-е годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	328
А. Корзухин. Перед исповедью. 1877 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	329
А. Корзухин. В монастырской гостинице. 1882 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	330
А. Корзухин. В монастырской гостинице. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	331
К. Лемох. Круглая сирота. 1878 год. Гос. музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Фот. Гос. Третьяковской галереи	332
Н. Кузнецов. Обезд владений. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	334
П. Ковалевский. Обезд епархии. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	335
В. Маковский. Любители соловьев. 1872—1873 годы. Гос. Третьяковская галерея	336
В. Маковский. В передней. 1884 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	337
В. Маковский. Ожидание (У острога). 1875 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	338
В. Маковский. Узник. 1882 год. Харьковский гос. музей изобразительных искусств. Фот. ИЗОГИЗа	339
В. Маковский. Крах банка. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	341
В. Маковский. Свидание. 1883 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	343
В. Маковский. На бульваре. 1886—1887 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	344
В. Маковский. Объяснение. 1889—1891 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	345

В. Маковский. Вечеринка. 1875—1897 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	346
В. Маковский. Допрос революционерки. 1904 год. Гос. музей революции СССР. Фот. ИЗОГИЗа	347
В. Маковский. 9 января 1905 года на Васильевском острове. 1905 год. Гос. музей революции СССР. Фот. ИЗОГИЗа	349
Н. Ярошенко. Кочегар. 1878 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	350
Н. Ярошенко. Женская голова. Эскиз для картины «У Литовского замка». Карандаш. 1878 год. Гос. Русский музей	351
Н. Ярошенко. Студент. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	353
Н. Ярошенко. Курсистка. 1883 год. Калужский обл. художественный музей. Фот. ИЗОГИЗа	355
Н. Ярошенко. Портрет Г. И. Успенского. 1884 год. Свердловская городская картинная галерея. Фот. ИЗОГИЗа	356
Н. Ярошенко. Портрет П. А. Стрепетовой. 1884 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	357
Н. Ярошенко. Портрет П. А. Стрепетовой. Фрагмент. Фот. Гос. Третьяковской галереи (вклейка)	358
Н. Ярошенко. Всюду жизнь. 1887—1888 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	359
И. Айвазовский. Лунная ночь в Амальфи с группой бандитов, среди которых Сальватор Роза пишет с натуры окрестный пейзаж. 1845 год. Частное собрание в Москве. Фот. Гос. Третьяковской галереи	366
И. Айвазовский. Девятый вал. 1850 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	367
И. Айвазовский. Наваринский бой. 1848 год. Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского. Фот. ИЗОГИЗа	369
И. Айвазовский. Черное море. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	370
И. Айвазовский. Среди волн. 1898 год. Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского. Фот. ИЗОГИЗа	373
Л. Лагорио. Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима. 1860 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	375
А. Саврасов. Степь с дрофами. 1852 год. Гос. Русский музей	381
А. Саврасов. Пейзаж с рекой и рыбаком. 1859 год. Гос. музей латышского и русского искусства. Фот. ИЗОГИЗа	382
А. Саврасов. Вид в окрестностях села Архангельского. 1859 год. Частное собрание в Москве	383
А. Саврасов. Сельский вид. 1867 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	385
А. Саврасов. Грачи прилетели. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. издательства «Наука» (цветная вклейка)	386
А. Саврасов. Вечер. Карандаш. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	387
А. Саврасов. Ивы у пруда. 1872 год. Частное собрание в Москве. Фот. Гос. Третьяковской галереи	389
А. Саврасов. Проселок. 1873 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	390
А. Саврасов. Волга. 1874 год. Калужский обл. художественный музей. Фот. ИЗОГИЗа	391
А. Саврасов. Радуга. 1875 год. Гос. Русский музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи	393
А. Саврасов. Дворик. Конец 1870-х годов. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	395
Л. Каменев. Туман. Красный пруд в Москве осенью. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	397

А. Попов-Московский. Грозовой день. 1861 год. Гос. художественный музей БССР. Фот. музея	398
И. Шишкин. Вид на острове Валааме. Этюд. 1858 год. Киевский гос. музей русского искусства	401
И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869 год. Гос. Третьяковская галерея	403
И. Шишкин. Рожь. 1878 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	405
И. Шишкин. Лесная поляна. Начало 1890-х годов. Киевский гос. музей русского искусства. Фот. музея (цветная вклейка)	406
И. Шишкин. Дубы. Этюд. 1886—1887 годы. Частное собрание в Москве	407
И. Шишкин. В лесу графини Мордвиновой. 1891 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	408
И. Шишкин. Афанасовская корабельная роща близ Елабуги. 1898 год. Гос. Русский музей	411
И. Шишкин. Сломанная береза. Карандаш. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	412
И. Шишкин. Ствол сосны. Карандаш. 1890 год. Музей Академии художеств СССР. Фот. музея	413
И. Шишкин. Папоротники. Офорт. 1876 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи	414
И. Шишкин. Три дуба. Офорт. 1887 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи	415
М. Клодт. Большая дорога осенью. 1863 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	417
М. Клодт. На пашне. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	418
Ф. Васильев. После дождя. 1869 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	420
Ф. Васильев. Вид на Волге. 1871 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	421
Ф. Васильев. Оттепель. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	423
Ф. Васильев. Мокрый луг. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	425
Ф. Васильев. Заброшенная мельница. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	427
Ф. Васильев. В Крымских горах. 1873 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	428
А. Куинджи. На острове Валааме. 1873 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	429
А. Куинджи. Чумацкий тракт в Мариуполе. 1875 год. Гос. Третьяковская галерея	431
А. Куинджи. После грозы. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	432
А. Куинджи. Березовая роща. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея	433
А. Куинджи. Днепр утром. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	435
А. Боголюбов. Лес в Вёле. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	437
А. Боголюбов. Трепор. Нормандия. 1870-е годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	439
А. Боголюбов. Устье Невы. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	441
А. Киселев. С горы. 1886 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	442
Е. Волков. Болото осенью. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	443
И. Репин. Воскрешение дочери Иаира. 1871 год. Гос. Русский музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи	451
И. Репин. Портрет В. А. Шевцовой. 1869 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	453
И. Репин. Бурлаки, идущие вброд. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	454
И. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873 годы. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	457
И. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	459

И. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент. Кабин. Фот. ИЗОГИЗа	461
И. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	462
И. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	463
И. Репин. Парижское кафе. 1875 год. Частное собрание в Стокгольме. Фот. Гос. Третьяковской галереи	465
И. Репин. На дерновой скамье. 1876 год. Гос. Русский музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи	467
И. Репин. Портрет А. Ф. Писемского. 1880 год. Гос. Третьяковская галерея	469
И. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	470
И. Репин. Портрет В. В. Стасова. 1883 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	472
И. Репин. Портрет Н. И. Пирогова. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа.	473
И. Репин. Портрет П. А. Стрепетовой. 1882 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	474
И. Репин. Портрет П. А. Стрепетовой. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	475
И. Репин. Портрет К. М. Фофанова. 1888 год. Местонахождение неизвестно. Фот. Гос. Третьяковской галереи	477
И. Репин. Портрет А. И. Дельвига. 1882 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	479
И. Репин. Портрет Л. Н. Толстого. 1887 год. Гос. Третьяковская галерея	481
И. Репин. Портрет Л. Н. Толстого. Фрагмент (вклейка)	482
И. Репин. Портрет Нади Репиной. 1881 год. Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева. Фот. ИЗОГИЗа	483
И. Репин. Стрекоза. 1884 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	484
И. Репин. «Отдых». Портрет В. А. Репиной. 1882 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	486
И. Репин. «Осенний букет». Портрет В. И. Репиной. 1892 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	489
И. Репин. Мужичок из робких. 1877 год. Горьковский гос. художественный музей. Фот. ИЗОГИЗа	490
И. Репин. Мужик с дурным глазом. 1877 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	491
И. Репин. Протодьякон. 1877 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	493
И. Репин. Протодьякон. Фрагмент	495
И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	496
И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	498
И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент	499
И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	500
И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	501
И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент	503
И. Репин. Горбун. Этюд для картины «Крестный ход в Курской губернии». 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	504
И. Репин. Горбун. Этюд для картины «Крестный ход в Курской губернии». Карандаш. 1882 год. Гос. Русский музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи	505
И. Репин. Под конвоем. По грязной дороге. 1876 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	507
И. Репин. Эскиз для картины «Арест пропагандиста». Карандаш. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	508

И. Репин. Арест пропагандиста. 1880—1892 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. гал- лерей	509
И. Репин. Отказ от исповеди перед казнью. 1879—1885 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей	510
И. Репин. Отказ от исповеди перед казнью. Фрагмент	511
И. Репин. Сходка. 1883 год. Гос. Третьяковская галерея	513
И. Репин. Годовой поминальный митинг у стены коммунаров на кладбище Пер-Лашез в Париже. 1883 год. Гос. Третьяковская галерея	514
И. Репин. Не ждали. Первый вариант. 1883—1898 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	516
И. Репин. Не ждали. 1884—1888 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	518
И. Репин. Не ждали. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	520
И. Репин. Не ждали. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	521
И. Репин. Голова революционера. Этюд к картине «Не ждали». Около 1883 года. Башкир- ский республиканский художественный музей им. М. В. Нестерова. Фот. ИЗОГИЗа	522
И. Репин. Царевна Софья. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей	525
И. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885 год. Гос. Третьяков- ская галерея. Фот. галлерей	527
И. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	529
И. Репин. Этюд для картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». 1883 год. Частное собрание в Москве. Фот. ИЗОГИЗа	531
И. Репин. Этюд для картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». 1883 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	533
И. Репин. Запорожцы. 1878—1891 годы. Гос. Русский музей. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	534
И. Репин. Запорожцы. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	537
И. Репин. Запорожцы. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	538
И. Репин. Запорожцы. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	539
И. Репин. Запорожцы. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	540
И. Репин. Дуэль. 1896—1897 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей	543
И. Репин. Лев Николаевич Толстой на отдыхе в лесу. 1891 год. Гос. Третьяковская галле- рея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	544
И. Репин. Пахарь. Лев Николаевич Толстой на пашне. 1887 год. Гос. Третьяковская галле- рея. Фот. галлерей	545
И. Репин. Портрет В. И. Икскуль фон Гильденбандт. 1889 год. Гос. Третьяковская галле- рея. Фот. галлерей	546
И. Репин. Портрет М. О. Микешина. 1888 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	547
И. Репин. Портрет В. Д. Спасовича. 1891 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	548
И. Репин. Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 г. 1901—1903 го- ды. Гос. Русский музей. Фот. музея	549
И. Репин. Портрет И. Л. Горемыкина и Н. Н. Герарда. 1903 год. Гос. Третьяковская гал- лерей. Фот. ИЗОГИЗа	550
И. Репин. Портрет А. П. Игнатьева. 1902 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	551
И. Репин. Портрет К. П. Победоносцева. 1903 год. Гос. Русский музей. Фот. Издательст- ва «Наука» (цветная вклейка)	552
И. Репин. Нищий с сумой. Карандаш. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. гал- лерей	553

И. Репин. Девочка в прорезе. Карандаш. 1887 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	554
И. Репин. А. М. Горький читает пьесу «Дети Солнца». 1905 год. Собрание И. С. Зильберштейна. Фот. Гос. Третьяковской галереи	555
И. Репин. Л. Н. Толстой, пишущий за круглым столом в Ясной Поляне. Карандаш. 1891 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	557
И. Репин. Портрет Элеоноры Дузе. Уголь. 1891 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	559
И. Репин. Портрет В. А. Серова. Уголь. 1901 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	561
И. Репин. Портрет И. С. Остроухова. Уголь. 1913 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	562



В редактировании тома участвовал в качестве научного консультанта член-корреспондент АН СССР А. А. Сидоров. В редакционной подготовке раздела «Н. Н. Ге» приняла участие кандидат искусствоведения Н. Ю. Зограф.

Подготовка к печати текста и соответствующих библиографических материалов выполнена научными сотрудниками Института истории искусств Т. Д. Венедиктовой, А. Н. Кочетовым и кандидатом искусствоведения Г. Г. Поспеловым. Подбор иллюстраций осуществлен научным сотрудником института Е. С. Ломновской, указатель составил В. С. Лаврентьев.

ОГЛАВЛЕНИЕ



РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Введение	7
--------------------	---

Глава первая

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Сатирическая графика 1860-х годов. П. М. Шмельков. Н. Ю. Зограф	43
В. Г. Перов и бытовой жанр 1860-х годов. Д. В. Сарабьянов	76
Историческая живопись. С. Н. Гольдштейн и О. А. Ляковская	143
И. Н. Крамской. С. Н. Гольдштейн	176
Н. Н. Ге. Н. Н. Коваленская	217
В. В. Верещагин. А. С. Давыдова	260
Развитие бытового жанра в 1870—1880-е годы. С. Н. Гольдштейн	300
Пейзаж. Ф. С. Мальцева	362
И. Е. Репин. Д. В. Сарабьянов	445
Указатель	564
Список иллюстраций	576



ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Том IX (книга первая)

Редакторы тома *В. С. Кеменов и Г. Г. Поспелов*

Утверждено к печати Институтом истории искусств Министерства культуры СССР

Редактор Издательства *В. А. Виноград*

Художественный и технический редактор *Т. П. Поленова*

Оформление художника *С. Н. Тарасова*. Корректор *М. В. Борткова*

Сдано в набор 22/VIII 1964 г. Подписано к печати 19/IV 1965 г.

Формат 60 × 92¹/₈. Печ. л. 73¹/₂ + 38 вкл. Уч.-изд. л. 55,8 (51,4 + 4,4 вкл.)

Тираж 12 400 экз. Т-00677. Изд. № 2647. Тип. зак. 1151

Цена 6 руб.

Издательство «Наука», Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства «Наука», Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

